

# Identidade de gênero não-inteligível e o cinema de animação

o caso de Lenny, de *O Espanta Tubarões*

*The non-intelligible gender identity and the animated films:  
the Lenny case in Shark Tale*

**Felipe de Castro Ramalho**

*Doutorando em Artes, linha de pesquisa em Cinema  
na Universidade Federal de Minas Gerais  
felipedecastroramalho@hotmail.com*

**Fábio Belo**

*Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais  
e professor no Programa de Pós-Graduação em Psicologia (UFMG)  
fabiobelo76@gmail.com*

03

## Resumo

Muitas são as pesquisas que envolvem o estudo de gêneros e os gêneros não-inteligíveis nas mais distintas áreas, como psicologia, antropologia, medicina, literatura, etc. Entre elas, estão pesquisas que tentam evidenciar sobre a representação destes temas no próprio cinema. Entretanto, nos filmes animados, muitas vezes generalizados como produtos exclusivos para o público infantil, acaba não havendo personagens que explicitamente representem os gêneros não-inteligíveis. Com ênfase nesta possibilidade, nos propusemos a estudar o caso do personagem secundário Lenny, do filme *O Espanta Tubarões* (*Shark Tale*, 2004), a fim de tentar analisar como o produto filmico, utilizando do antropomorfismo e das metáforas, desenvolve a identidade de gênero não-inteligível, tendo, como base principal para esta análise, os estudos de Patrícia Porchart (2014) e a própria construção do termo “gênero não-inteligível” proposto por Judith Butler.

Palavras-chave: Gêneros não-inteligíveis; cinema de animação; Judith Butler; análise de personagem

## Abstract

There are many researches involving the study of gender and non-intelligible genders in the most distinct areas, such as psychology, anthropology, medicine, literature, etc. Among them, there are researches that try to highlight the representation of these cases in the cinema itself. However, in animated films, often generalized as exclusive products for children, end up having no explicit characters that explicitly represent the non-intelligible genders. With emphasis on this possibility, we proposed to study the case of the secondary character Lenny, in the movie *Shark Tale* (2004), in order to try to describe how the filmic product, using anthropomorphism and metaphors, can develop the non-intelligible gender identity, having the main base the studies of Patricia Porchart (2014) and the actual construction of the term non-intelligible gender proposed by Judith Butler.

Keywords: Non-intelligible genders; animated film; Judith Butler; character analysis

## O cinema de animação: da criança ao adulto

“Animar”, “dar vida a” – são estas as significações que resumem a essência do termo “animação” e do próprio cinema de animação, que propõe a seus espectadores a constituição do processo de instaurar vida e alma em seres inanimados. O cinema de animação, ao longo do seu desenvolvimento histórico e comparado aos filmes com atores reais, sempre foi visto como o “personagem secundário”, como coadjuvante pouco desenvolvido em termos de narrativa, ou que exerce apenas a função de alívio cômico. Na era do cinema mudo, os curtas-metragens animados eram exibidos antes da sessão do filme, uma pequena diversão que antecedia o espetáculo principal. Com a chegada da televisão na década de 1950, a situação de demérito em relação ao cinema de animação se agrava ainda mais em virtude do fato dele se voltar exclusivamente ao público infantil:

A partir desse momento [década de 1950], houve uma produção em massa dos desenhos animados. Diferente dos filmes animados exibidos no cinema, esses desenhos voltados para a televisão eram produções de baixo orçamento que abusavam da repetição de cenários, com o uso de poucos personagens, que muitas vezes só ficavam restritos a movimentos simples, como perseguições e o movimento da boca elucidando diálogos. Já nos filmes animados, além do processo prolongado entre a produção e o lançamento nos cinemas (uma média de 04 anos por produção que ainda permanece até hoje), existe todo um cuidado estético, técnico e artístico, tanto nos personagens quanto nos cenários e efeitos que vão compor o filme. E o que acontece é que ambos os produtos são vistos como idênticos para a grande maioria das pessoas, e por isso o cinema de ani-

mação também é generalizado como produto filmico infantil (RAMALHO, 2014, p. 151-2).

A partir da década de 1990, entretanto, as narrativas do cinema animado passaram por uma grande modificação, ao apresentar enredos mais criativos e condizentes com a realidade contemporânea. De acordo com Hohlfeldt (2011), o cinema de animação, ao utilizar de metáforas, consegue abordar as mais distintas discussões sociais e problemas da própria vida moderna. A verdade é que o cinema de animação, ao desenvolver narrativas com distintos temas, tem como objetivo principal “*atrair sempre a maior faixa etária possível*” (BERGAN, 2009, p. 118).

Por mais que tenha havido esta inovação nos roteiros dos filmes animados, que retratam os mais distintos problemas que assolam nossa sociedade, as discussões relacionadas ao gênero e à sexualidade são ainda ultrapassadas, conservadoras ou escassas, e o motivo pode estar diretamente relacionado ao fato de ser um produto direcionado para o público infantil, e, neste contexto, discussões sobre gênero e sexualidade podem ser vistas como um assunto muito delicado, não apenas por parte da indústria do cinema mas, também, por parte dos próprios pais, que apresentam desconhecimento ou até mesmo dúvidas sobre essa temática e sobre como explicar isso para seus próprios filhos.

Apesar deste cenário, alguns filmes animados têm tentado abordar discursos e construir personagens que possibilitem tocar em questões relativas ao gênero, à sexualidade, e à construção das identidades. Na maioria das vezes, isto se dá pela via da metáfora, aproveitando do próprio antropomorfismo tão presente no cinema de animação:

Os saberes que são transmitidos por essas diversas instâncias culturais têm uma função produtiva na formação da identidade das crianças. Assistimos aos desenhos sem perceber que eles estão nos constituindo e ensinando o que é ser mulher, ser homem, ser crianças, ser branco ou ser negro. Embora muito desses produtos culturais, como os desenhos, estejam ligados

ao lúdico, ao prazer e, por isso, sejam considerados como “inocentes” demais para merecerem uma análise política, eles necessitam ser analisados como pedagogias culturais que participam ativamente na construção de identidades culturais (RAEL, 2003, p. 161).

Com o intuito de enriquecer as discussões acadêmicas referentes ao estudo de gênero e sexualidade, este artigo busca, portanto, evidenciar a representação dos gêneros não-inteligíveis presente nos filmes animados. O objeto da análise deste artigo é o personagem Lenny, do filme animado *O Espanta Tubarões*, que, em diversos momentos, retrata suas peculiaridades por ser ele um tubarão que se destoa dos demais, e o objetivo em tela é exatamente tentar elucidar o intuito desta representação diferencial de Lenny e como esta representação faz dele um dos poucos personagens de gênero não-inteligível presentes no cinema de animação<sup>1</sup>

## O Gênero e o gênero não-inteligível

Como indica Louro (2004),

Nos dois últimos séculos, a sexualidade tornou-se objeto privilegiado do olhar de cientistas, religiosos, psiquiatras, antropólogos, educadores, passando a se constituir, efetivamente, numa “questão”. Com base nas mais diversas perspectivas, desde então, ela vem sendo descrita, compreendida, explicada, regulada, saneada, educada, normatizada. Se, nos dias de hoje, ela continua alvo da vigilância e do controle, agora se ampliaram e diversificaram suas formas de regulação, multiplicaram-se as instâncias e as instituições que se autorizam a ditar-lhe as normas, a definir-lhe os padrões de pureza, sanidade ou insanidade,

---

<sup>1</sup> É importante frisar, por fim, que este artigo não busca enquadrar o personagem Lenny em alguma representação específica de gênero não-inteligível (homossexuais, transexuais, bissexuais, travestis e etc.)

a delimitar-lhe os saberes e as práticas pertinentes, adequados ou infames (p. 27).

O termo “gênero” no campo acadêmico teve sua primeira abordagem teórica em 1955, com o psicólogo e sexólogo John Money. Logo depois, na década de 1960, Robert Stoller, ao estudar o transexualismo, deu continuidade aos estudos de Money, oferecendo uma abordagem teórica que permitia discutir os diferentes aspectos (anatômicos, psíquicos, sociais) ligados ao sexo e à identidade sexual e estabelecer uma diferenciação entre sexo e gênero. Assim, Robert Stoller inova ao forjar o termo “identidade nuclear de gênero”, que consiste na “*primeira e fundamental sensação de que uma pessoa pertence a seu sexo*” (STOLLER, 1982, p. 31).

De modo geral, o conceito de “gênero” reflete a dicotomia entre ser homem/ser mulher e as diferenças e desigualdades que surgem em função disto, sejam elas anatômicas, psíquicas ou sociais. Como indica Porchat (2014, p. 17), “*Gênero agrupa os aspectos psicológicos, sociais, históricos e culturais, associados à feminilidade e à masculinidade, por oposição ao termo ‘sexo’, que designa os componentes biológicos e anatômicos*” (PORCHAT, 2014, p. 17). Neste sentido, por mais que os estudos referentes ao gênero tenham iniciado a partir da década de 1950, foi com as teorias feministas da década de 1970 que o conceito ganha os devidos contornos “*para sua tentativa de desnaturalização das relações de poder estabelecidas entre os sexos*” (LATTANZIO, 2011, p. 14).

Além disso, com o estudo de gêneros foi possível questionar as possíveis normas que estabelecem a heterossexualidade como obrigatória e como padrão, o que em de saída permite que se qualifique qualquer desvio em relação a esta norma como “patologias”. De acordo com Butler, (2010 citado por CARDOSO, 2016), o regime da heterossexualidade elabora um sistema heteronormativo, instaurando uma determinada hegemonia sexual, criando um conjunto de normas regulatórias, e validando uma lógica binária, na qual apenas o masculino e feminino são denominados como identidades de gênero inteligíveis.

Desviando das normas das sexualidades e das categorizações patológicas impostas pelo regime da heterossexualidade, temos os sujeitos abjetos, aqueles “*que não são encaixáveis na estrutura binária ‘homem-mulher’*” (TIBURI, 2013, s/p). Na tentativa de incluir estes indivíduos e desfazer a ideia de anormalidade, é necessário aderir ao paradigma de gênero que os considere, e é justamente neste sentido que Butler instaura o termo, na tentativa justamente de designar os sujeitos que destoam da coerência entre sexo, gênero, desejo e prática sexual – isto é, aqueles que “*não se enquadram facilmente nas categorias sexuais mais comuns*” (PORCHAT, 2014, p. 17-18) –, e com o intuito principal de incluí-los na cultura, “*sem conotações patológicas*” (PORCHAT, 2014, p. 77).

Partindo, portanto, da identidade de gênero como “*o senso íntimo, pessoal, de perceber-se, sentir-se e desejar*” (DALGALARRONDO, 2008, p. 358-359) de um indivíduo, podemos compreender a identidade de gênero não-inteligível como sendo a forma pela qual alguns indivíduos se percebem, se sentem e desejam, para além das normas e padrões do binarismo masculino/feminino imposto pelo regime da heterossexualidade.

Cabe ressaltar, antes de passarmos ao tópico seguinte, que este artigo não propõe uma discussão abrangente sobre identidade de gênero e normatividade, mas foi necessário indicar os pressupostos relativos às identidades de gênero inteligíveis e não-inteligíveis para que se possa adiante verificar a representação destas no cinema de animação

## O antropomorfismo, as metáforas e a identidade de gênero

Conforme Louro, (2000, p. 423), “*O cinema transformou-se numa instância formativa poderosa, no qual as representações de gênero, sexuais, étnicas e de classe são reiteradas, legitimadas ou marginalizadas*”. Partindo desta afirmação, várias questões se apresentam: Se o cinema de animação consegue instaurar a vida em seres inanimados, seria possível haver nele, tal como ocorre nos filmes com atores reais, a representação de identidades de gêneros inteligíveis e de gêneros não-inteligíveis através dos personagens? Se sim, em que medida o antropomorfismo,

tão presente no cinema de animação, seria capaz de representar estas identidades de gênero dos personagens animados, e quais por quais meios e formas ele o faria? Mais ainda: pela via do antropomorfismo, o cinema de animação não acabaria por contribuir para a representação de alguns sujeitos como abjetos?

O cinema de animação cria desenhos em movimento, com personagens, humanos ou não, que assumem características e traços da personalidade humana, e este é “*um dos grandes trunfos (e enorme desafio) da arte da animação*” (LUCENA, 2005. p. 57). É este recurso que se designa como antropomorfismo, como um “*tomar o homem como modelo ao representar seres (deuses, espíritos, animais, objetos, etc.)*” (RAMALHO, 2014, p. 58), e que faz os espectadores do cinema de animação compreenderem os personagens apresentados, independente da forma como estes se apresentam, por serem dotados de personalidade justamente humana, com distintas e variadas características psicológicas – sendo raras as vezes em que um personagem representado por um animal tenha características condizentes apenas ao próprio animal. Como indica Câmara (2005),

Uma personagem num filme [animado] actua principalmente pelos seus pensamentos, pelas suas acções ou porque reage aos pensamentos ou acções de outros. A sua psicologia pode ser tão profunda e ambígua quanto quisermos ou de uma simplicidade básica, facilmente perceptível a uma primeira vista. De acordo com a história em que estejamos a trabalhar, as personagens e respectiva psicologia serão mais importante e interessantes que a acção em si, embora também aconteça exatamente o contrário. Em ambos os casos, ou no equilíbrio das duas tendências, podem conseguir-se óptimos resultados (p. 72).

Ainda de acordo com Câmara (2005), devemos entender que os personagens animados são criados utilizando a imaginação do artista com certo embasamento na realidade, utilizando dos próprios seres humanos

como inspiração para a criação da atuação, dos pensamentos, das ações e da personalidade. O antropomorfismo, portanto, além de enriquecer a arte da animação, contribuiu amplamente com a narrativa fílmica, servindo inclusive para gerar uma identificação do espectador com o personagem, na medida em que enxerga neste, mesmo que de forma alusiva, uma gama de sentimentos característicos da natureza humana.

Partindo da definição de metáfora proposta por Lakoff e Johnson (2002) como sendo a via pela qual é possível “*compreender e experienciar uma coisa em termos de outra*” (p. 48), Ramalho (2014) também afirma que o antropomorfismo é uma metáfora presente no cinema de animação que faz referência a condutas humanas, e o associa às metáforas de personificação, que “*permitem a compreensão de experiências relativas a seres não humanos que demonstram, como se fossem humanos, suas motivações, características e atividades*” (p. 58).

Ramalho (2014) também pondera que é possível avaliar a metáfora presente no discurso fílmico animado, na medida em que ela atua na mensagem da narrativa fílmica, possibilitando ao espectador de todas as idades compreender, experienciar e refletir, através da obra animada, sobre distintas temáticas, tais como luto, superação, depressão, preconceitos, individualismo, guerras, pobreza, desapego, adoção, lutas de classes e tantos outros grandes problemas que assolam a modernidade. Portanto, “*As personagens são os seres de ficção que recriam seres humanos, imaginados ou inspirados na realidade, assim como peças fundamentais que provocarão ou sofrerão as consequências da história*” (CÂMARA, 2005, p. 72).

Assim, é através do antropomorfismo que se torna também possível construir personagens que retratam inclusive as identidades de gêneros, sendo possível apresentar, através do trabalho com as metáforas, narrativas lúdicas que abordem inclusive personagens de gêneros não-inteligíveis, que apresentem as angústias e as dúvidas referentes ao processo de definição de sua identidade, tal como ocorre na própria realidade.

## O caso de Lenny

O filme *O Espanta Tubarões* (2004) é uma narrativa animada em computação gráfica que apresenta o pequeno peixe Oscar, protagonista da narrativa, um malandro sonhador que almeja viver na parte alta e opulenta do recife. Por um pequeno acidente, Oscar acaba sendo visto como um herói “matador” de tubarões capaz de dar um fim a uma das maiores ameaças do recife (justamente a máfia dos tubarões), e a narrativa se desenvolve até o momento que ele precisa desfazer esta grande farsa e valorizar os verdadeiros bens fundamentais que lhe foram repassados por familiares e amigos.

Por retratar uma sociedade aquática com diversas espécies do oceano, o filme apresenta distintos personagens secundários. Um dos personagens secundários é Lenny, um tubarão, que, diferentemente da sua natureza animal, acaba sendo apresentado com outras características, pois ele é delicado, sensível, empático, gentil, e até mesmo inocente, e é inclusive visto pelos demais personagens como um tubarão “especial”, e não como o matador que deveria ser – e a narrativa fílmica faz questão de ressaltar estas diferenças ao abordar também os outros tubarões que causam medo nos outros peixes do recife, inclusive ao próprio Lenny. É por esta caracterização distinta e conflituosa que é dada ao personagem que acreditamos que ele seja um personagem que possa ser identificado justamente como um sujeito abjeto de gênero não-inteligível, e a presente análise pretende justamente abordar as características que permitem identifica-lo a esta representação, bem como avaliar de que forma a própria narrativa contribui, ou não, ao apresentar um personagem de gênero não-inteligível.

O primeiro aspecto que podemos analisar é a família de Lenny: seu pai Don Lino, chefe da máfia dos tubarões, seu irmão Frankie, e sua mãe, que é aludida algumas vezes mas não é apresentada visualmente ao espectador – esta mãe, da qual não sabemos nem mesmo o nome, é apenas citada por Lenny em dois momentos da narrativa, quando algum outro personagem traz à cena a questão da violência: “*Mamãe disse que é feio bater*”, diz Lenny (O ESPANTA, 2004). Contudo, podemos

compreender esta sutil importância da mãe de Lenny através de alguns conceitos de Robert Stoller (1993) apresentados por Porchat (2014):

[...] a primeira forma de identidade de gênero advém da experiência de estar fundido com a mãe, de uma simbiose com esta, de uma “identificação” pré-verbal. Essa relação estimularia a feminilidade nas crianças e, por isso, precisa, no caso dos meninos, ser combatida para que eles possam desenvolver a masculinidade (p. 43).

Robert Stoller (1993, citado por LATTANZIO, 2011) afirma que o desenvolvimento da feminilidade e da masculinidade da criança, independente do sexo, está diretamente ligado à mãe. Para o autor, bebês, por estarem fundidos à mãe, devido à própria ligação maternal existente, são estimulados à feminilidade. Por isso, para a formação da sua identidade de gênero, o menino percorre um caminho mais extenso que o da menina no sentido de construir a sua masculinidade, buscando para isso a identificação com figuras masculinas e substituindo, assim, a feminilidade repassada pela mãe. A identificação de Lenny com a mãe pode também ser associada ao *imprinting*, termo usado por Stoller (1993) que revela que as atitudes dos pais, especialmente da mãe, agem na formação do gênero da criança.

Dessa maneira, podemos indicar que a ausência da mãe de Lenny na narrativa é uma possível maneira de reforçar a ideia de que o personagem precisa conquistar a sua masculinidade, sendo necessário que Lenny então passe pelo processo de “*des-identificar-se da mãe e erigir uma identidade masculina*” (LATTANZIO, 2011, p. 137), semelhante à do pai Don Lino e à do irmão Frankie, muito mais presentes na narrativa do que a própria mãe.

Don Lino, o pai de Lenny, é outro personagem secundário que se destaca na narrativa, tanto pela sua associação com Oscar quanto por aquela com o próprio filho. O pai tubarão e chefe da máfia, além de amedrontador e ameaçador, é frisado na narrativa como o membro,

quase exclusivo, do topo da cadeia alimentar. Don Lino, preocupado com sua idade busca repassar o seu poder aos filhos Frankie e Lenny. O mafioso sabe que o filho mais velho, Frankie, é um assassino sagaz e faz o que tem que fazer para manter o poder com a família de tubarões, sendo o exemplo perfeito da espécie e para a preservação do poder. Por outro lado, Don Lino acredita que Lenny seja também um matador, mas que precise ser treinado para isso, mesmo que seja necessário utilizar a violência. O pai cobra esta posição do filho mais novo, uma vez que o fato de Lenny demonstrar fraqueza também demonstraria a suposta fraqueza dele próprio, o pai, diante daquela sociedade aquática. Don Lino e sua posição de poder podem ser associados à sociedade e ao discurso dominante sobre a manutenção do cenário social por meio do binarismo de gênero, e logo adiante abordaremos mais sobre essa associação.

Frankie, o irmão mais velho, é visto como o tubarão modelo – o brutamontes, violento e indelicado –, e por isso cabe a este personagem ensinar e mostrar a Lenny a técnica de como ser um verdadeiro tubarão. Frankie é o personagem que amedronta os demais peixes, inclusive o irmão Lenny, e, semelhante ao próprio pai, Frankie também utiliza da violência, principalmente a verbal, ao censurar o irmão e explicar que suas atitudes estão repercutindo pelo recife: “*Seja tubarão uma vez na vida*”, diz Frankie a Lenny (O ESPANTA, 2004), em alusão ao imperativo “Seja homem uma vez na vida”, o que permite perceber como a figura do tubarão antropomórfico pode ser associada à própria imagem do homem e sua venerada masculinidade.

Estando caracterizada a família de Lenny, iremos abordar um pouco mais sobre o personagem. Lenny, mesmo sendo caracterizado como um tubarão, pode ser percebido como sendo aquele garoto que busca a aprovação do pai, mas acredita que nunca vai corresponder às expectativas da sociedade e da própria família. Como já abordamos, Lenny é o tubarão que destoa dos demais tubarões apresentados na história, é o tubarão empático, repleto de maneirismos e trejeitos. Mais que analisar apenas as características do personagem, é importante também considerar determinadas cenas que contribuem ainda mais para o

sentido metafórico e a possível afirmação de sua representação como sendo um personagem de gênero não-inteligível.

A primeira cena que podemos indicar é a reunião familiar ocorrida em um restaurante, quando Don Lino discursa para os filhos Lenny e Frankie. Segue abaixo o discurso do tubarão chefe da máfia:

Já falamos disso mil vezes, eu não quero ter que repetir. Você me deixa muito aflito, sabia? Presta atenção: quando você vê uma coisa, você mata, come e ponto final. E o que os tubarões fazem. É uma bela tradição. Qual é o problema com você? O seu irmão Frankie aqui é um matador. Ele é lindo, ele faz o que deve ser feito. Mas você, eu ouvi boatos. Você tem que entender, quando você dá uma de fraco eu pareço fraco. E isso eu não aceito [...]. Isso de passar o poder e para vocês dois, é para vocês! E você age como se nem tivesse interessado. Eu preciso ter certeza que você dá conta (O ESPANTA, 2004).

Logo em seguida, Don Lino obriga Lenny a devorar um pequeno camarão, ainda vivo: “*Eu não estou mais pedindo, eu estou mandando. Come este camarão!*” (O ESPANTA, 2004). Lenny, ciente da sua situação, e assustado com a pressão feita com o pai, grita negando o ato e libera os pequenos crustáceos. A cena ainda demonstra a decepção do pai com a atitude do filho, que, por fim, novamente discursa em prol da família e com tom de ameaça: “*agiremos como uma família. Frankie, eu quero que saia com Lenny, ensine os macetes a ele. Filho, você vai aprender a ser um tubarão, seja por bem ou por mal*” (O ESPANTA, 2004). Na verdade, essa cobrança de Don Lino a Lenny pode ser vista não só como uma forma do pai defender a união familiar, mas também como uma tentativa de defender e manter o poder dos mafiosos. Nesse sentido, podemos observar como a questão de gêneros inteligíveis e não-inteligíveis, metaforicamente apresentadas na narrativa, está diretamente ligada às categorias políticas, aos jogos de poder e à sua manutenção:

Limitar as “identidades de gêneros” a apenas duas ou, ao menos, aos “gêneros inteligíveis” seria uma forma de manter o cenário social. A definição de gênero guarda relações com o poder. Gênero é um efeito de uma prática discursiva que, por sua vez, é efeito de uma prática reguladora que possui um determinado objetivo. O que a hegemonia heterossexual pretenderia garantir? A reprodução da espécie? A reprodução do poder patriarcal? (PORCHAT, 2014, p. 82).

Outro conceito que deve ser trazido à cena é o de “performatividade” do gênero, apresentado por Butler (2003): o gênero, enquanto ato performativo, enquanto “performance” é construído através da repetição e da nomeação, e ocorre no interior de uma sociedade que, como tal, é organizada dentro de leis e normas, que funcionam também pela via do discurso, através do qual se opera o poder. Portanto, o gênero é construído através do discurso imposto pela sociedade e do poder que este discurso opera.

O regime heteronormativo instaura um discurso dominante e regulador, cujo intuito principal é produzir efeitos na “*relação entre sexo, gênero, prática sexual e desejo*” (BUTLER, 2003, p. 39), o que acaba por construir identidades de gênero de acordo com a bipartição masculino/feminino. Foucault (1988) também alerta sobre o poder presente no discurso sobre a sexualidade e sobre a maneira como estamos submetidos a este discurso. Para Foucault (1988), as relações de poder utilizam o discurso da sexualidade como um instrumento de manobra e estratégia social. De modo geral, o discurso dominante e regulador instaura a norma, que consiste em “*reduzir o sexo à sua função reprodutiva, à sua função heterossexual e adulta e à sua legitimidade matrimonial*” (FOUCAULT, 1988, p. 98).

No caso da narrativa animada, o discurso do pai apresenta características semelhantes às da realidade social apontada por Butler e Foucault. O personagem Don Lino, que metaforicamente representa a sociedade e suas estratégias normativas, impõe a Lenny um papel a ser

assumido e discursa sobre a dominância e a conservação do poder da máfia dos tubarões, poder este que se fundamenta na própria dicotomia de gênero. Já a necessidade de se “agir como uma família”, e o próprio termo “tradição” usado em seu discurso, refletem principalmente as instituições religiosas e seus discursos de oposição em relação à comunidade LGBT e aos arranjos matrimoniais e familiares de seus membros. Além disso, no discurso ameaçador de Don Lino, percebe-se a violência que muitas vezes é dirigida a estes sujeitos abjetos, e que muitas vezes extrapola os limites do discurso e se torna física.

Outra cena que se destaca na narrativa é a cena passada em uma garagem, quando Lenny consegue desabafar para Oscar sobre sua diferença perante os outros tubarões. É neste diálogo que Lenny, claramente desconfortável, afirma sua principal diferença com relação aos demais tubarões: “*Eu sou vegetariano*” (O ESPANTA, 2004), e, inconformado, questiona Oscar quando este não dá tanta importância à confissão feita: “*Mas como assim é isso? É o primeiro peixe para quem eu conto. Estou tão cansado de guardar este segredo. Meu pai não me deixa esquecer. E ele nunca vai aceitar quem eu sou. Qual o problema comigo?*” (O ESPANTA, 2004).

Esta cena nos parece importante e pode ser vista como uma metáfora do “*processo de revelação da orientação homossexual, denominado popularmente como ‘sair do armário’*” (CEARÁ e DALGALARRONDO, 2009, p. 121). De acordo com Sedgwick (2007), a metáfora do “armário” funciona como dispositivo que regula a vida social de um indivíduo de gênero não-inteligível. Para a autora, esta metáfora vale tanto para os sujeitos abjetos, que vivem com os desejos e amores asilados, escondidos no armário, quanto para os sujeitos de gêneros inteligíveis, na medida em que é também é uma forma de manter a ordem e os valores predominantes da sociedade heteronormativa, como casamento, família tradicional e assimetria de gêneros. Como indica Miskolci (2007),

O armário é uma forma de regulação da vida social de pessoas que se relacionam com outras do mesmo sexo, mas temem as

consequências nas esferas familiar e pública. Ele se baseia no segredo, na “mentira” e na vida dupla. Esta tríade constitui mecanismos de proteção que também aprisionam e legam consequências psíquicas e sociais àqueles que nele se escondem. Dividir-se em dois, manter uma fachada ilusória entre si mesmo e aqueles com quem convive, exige muito esforço e capacidade para suportar o medo de ser descoberto. O temor cria a necessidade de estar sempre alerta para sinais que denunciem sua intimidade e desejos, evitar lugares e pessoas que o associem a uma identidade temida, força para agir contra seus próprios sentimentos e manter o compromisso com a ordem social que o rejeita, controla e poda das mais variadas formas (p. 58).

Por outro lado, conforme sustentam Ceará e Dalgalarrodo (2009), o “sair do armário” também representa um desafio interno ocasionando pelo “*aumento da autoconfiança no enfrentamento de situações de discriminação e preconceito*” (p. 121). A cena aludida acima, ao demonstrar o desconforto de Lenny, ratifica também “*o sofrimento advindo da inadequação entre sua anatomia, seu gênero, seu desejo e sua prática sexual*” (PORCHAT, 2014, p. 16). Contudo, é a partir deste momento do filme que o personagem Lenny vivencia uma transformação, que instaura até mesmo uma situação de “*confronto com a sociedade que estigmatiza e por vezes, agride em nome de um ideal de gêneros ‘inteligíveis’*” (PORCHAT, 2014, p. 16).

Daí em diante, outras características de Lenny são destacadas no filme, como sua capacidade de ser irônico, e principalmente de ser chantagista, ao ameaçar Oscar dizendo que irá contar aos demais peixes a verdade sobre sua fama de “matador de tubarão”. É nesta trama da mentira sustentada por Oscar que Lenny percebe uma oportunidade perfeita de sumir e ser realmente quem sempre desejou e começar uma vida nova: ele e o peixe então simulam uma luta, na qual o tubarão atua fingindo sua morte. Após esta simulação, Lenny se transveste em Sebastian, o golfinho que lava baleias: em sua caracterização, pinta o corpo de

azul, cobre suas guelras com faixas de sinalização, veste um lenço preto e amarelo no pescoço e amarras para afinar o nariz. No lava-jato, Lenny, juntamente com as tartarugas, faz shows de danças coreografadas enquanto realiza a lavagem das baleias, demonstrando bastante felicidade com este seu momento.

Podemos associar esta passagem da narrativa a duas possíveis representações de sujeitos abjetos de gêneros não-inteligíveis: os transexuais e os transformistas. O primeiro caso remete ao fato de Lenny, um tubarão, se fazer passar por golfinho, modificando seu próprio corpo. Se seguimos a definição de Porchat (2014) sobre o transexual como o indivíduo que “*tem ojeriza a seus genitais, não aceita seu corpo, não se masturba, é assexuado e espera a cirurgia de transgenitalização para poder se relacionar sexualmente*” (p. 109), percebemos que o personagem Lenny não poderia ser identificado como transexual. Por outro lado, percebemos que Lenny, ao se transvestir em Sebastian, o golfinho, tipicamente “se monta” (gíria utilizada por transformistas que define este processo de transformação). Louro (2004) define a “montaria”, especificamente de uma *drag queen*, da seguinte forma:

A “montaria” consiste na minuciosa e longa tarefa de transformação de seu corpo, um processo que supõe técnicas e truques (como uma cuidadosa depilação, a dissimulação do pênis ou, ainda, por exemplo, o uso de seis pares de meias-calças para “corrigir” as pernas finas); um processo que continua com uma exuberante vestimenta, muita purpurina, sapatos de altas plataformas e que se completa com pesada maquiagem (corretivo, base, batom, muito blush, cílios postiços e perucas). [...] é nesse momento que a drag efetivamente incorpora, que ela toma corpo, que ela se materializa e passa a existir como personagem. Ela está, agora, pronta para ganhar a rua, para se apresentar num show, a trabalho, para “fazer” o carnaval ou simplesmente para se divertir (p. 84-5).

Com esta definição, percebemos que podemos associar a transformação de Lenny a este ato de “se montar” da *drag queen*: o uso de tintas/maquiagens para colorização do corpo, os trajes para esconder suas propriedades físicas e até mesmo a dissimulação do nariz utilizando amarras. Além disso, Lenny assume um outro personagem, Sebastian, o golfinho que lava baleias, que pode ser visto em um show performático no lava-jato.

Da mesma maneira que relacionamos antropomorficamente a figura do tubarão ao homem e sua masculinidade, é importante fazer um adendo sobre a figura do golfinho. Na narrativa, os golfinhos, que não são mostrados (a não ser pela via da transformação de Lenny em um deles), são vistos pelos tubarões como inimigos e perigosos. Enquanto animais reais, os golfinhos apresentam uma natureza dócil e brincalhona, e em verdade são os tubarões seus maiores inimigos naturais. No caso do filme, entretanto, podemos associar a figura e a representação do golfinho à feminilidade, exatamente em contraposição à figura do tubarão, à qual associamos a masculinidade. Por isso, a figura de Lenny transvestido de Sebastian é vista como um desrespeito em relação aos outros tubarões. E é neste contexto da narrativa, inclusive, que ocorre o embate de Lenny com seu pai Don Lino, quando este descobre que o filho está vivo e transvestido de golfinho, o que ele entende como uma afronta não só à sua família mas ao próprio grupo ao qual pertencem (os tubarões): “*Você está de brincadeira? Você ficou maluco? Você faz ideia da má impressão que causou?*” (O ESPANTA, 2004).

No desfecho da narrativa, quando os personagens precisam esclarecer suas mentiras e revelar suas reais motivações, Don Lino questiona Lenny sobre o motivo de sua fuga, e o filho responde: “*Eu nunca vou ser o tubarão que você quer*” (O ESPANTA, 2004). A resposta – assim como a própria fuga do personagem – reflete a insatisfação de Lenny e sua condição de gênero não-inteligível, diante da qual ele se sente solitário e excluído e se junta a pessoas que aceitem sua condição. Nesta situação, percebemos que as experiências dos sujeitos abjetos não são apenas íntimas, mas envolvem o contexto social, possuindo inclusive

desdobramentos políticos, pois “*o que eles ousam ensaiar repercute não apenas em suas próprias vidas, mas na vida de seus contemporâneos*” (LOURO, 2004, p. 23).

Nos momentos finais, a narrativa fílmica nos apresenta um discurso de aceitação das diferenças, no qual Oscar questiona Don Lino:

Qual seu problema? Se o seu filho gosta de algas, se o melhor amigo dele é um peixe, se ele gosta de se vestir de golfinho, e daí? Todo mundo ama ele, do jeito que ele é. Por que você não? (O ESPANTA, 2004).

Ciente da situação que causou ao filho, Don Lino busca se redimir e justificar seus erros recorrendo ao amor e à ligação paterna: “*Eu te amo filho, não importa o que você come ou o que você veste*” (O ESPANTA, 2004). Percebe-se, como é comum neste tipo de produção, o tradicional final feliz para todos os personagens, inclusive para o próprio Lenny, que é aceito com suas diferenças pela sua família e por toda a sociedade aquática, o que permite perceber que o principal discurso presente no filme é o da aceitação das diferenças e da tolerância em relação às diversidades dos seres vivos. E mais que isso, percebemos como o cinema de animação pode agir produzindo e reproduzindo discursos não só sobre identidades, mas também sobre “*diferenças, distinções e desigualdades*” (RAEL, 2003 citado por LOURO, 1998, p. 87).

## **Não importa o que você come ou o que você veste**

Iniciamos a discussão deste trabalho fazendo uma analogia do cinema de animação com os personagens secundários. Se os filmes de animação realmente são vistos como o “personagem secundário” na indústria do cinema, ele é aquele que consegue cativar o público tanto quanto o “personagem principal”: sua técnica cinematográfica e artística utiliza de cores e narrativas cativantes, que conseguem envolver seus distintos públicos de todas as idades. Além disso, o cinema de animação se constitui como um importante produto cultural do século XXI, assu-

mindando inclusive a função de um meio de comunicação que dialoga com a sociedade e veicula representações sobre os homens e seus diversos problemas, tanto sociais quanto psicológicos.

Se o debate sobre a representatividade da comunidade LGBT em produções cinematográficas tem crescido cada vez mais, o cinema de animação, utilizando seus meios e ferramentas próprias, como o antropomorfismo e a metáfora, consegue promover esta representatividade, mesmo que sob certos limites em virtude de ser um produto construído a partir de certas generalizações para atingir, em grande parte, o público infantil. A despeito disso, pode-se dizer que o cinema de animação cumpre um grande papel social justamente ao possibilitar a discussão de temas delicados de uma maneira lúdica, de modo a permitir o entendimento pela criança, vencendo barreiras de preconceito e propondo uma crítica social que pode ser aproveitada para a discussão intrafamiliar de alguns temas. No caso do filme *O Espanta Tubarões*, não só um personagem de gênero não-inteligível é apresentado, mas a própria narrativa foi construída de modo a enfatizar diversos problemas e situações que os indivíduos como Lenny vivenciam.

Contudo, é importante ressaltar que, se o cinema de animação busca essa tentativa de representatividade, é necessário começar a dar a estes personagens de gêneros não-inteligíveis o papel de destaque da história, a atuação como protagonista. Apesar de Lenny, em 2004, nos apresentar um personagem secundário de gênero não-inteligível através de sutis metáforas, foi necessário quase uma década para termos o primeiro personagem declaradamente homossexual em uma animação, *Paranorman* (2012), cujo personagem Mitch, causou alvoroço nos adultos, inclusive com questionamentos de pais problematizando o impacto que um personagem homossexual teria nas crianças e como elas entenderiam a situação. De toda forma, o personagem de Mitch também é, assim como Lenny, secundário na trama e assume sua orientação apenas quando precisa escapar das investidas amorosas de outra personagem, não havendo um devido aprofundamento do personagem e de sua identidade de gênero não-inteligível.

Por outro lado, é compressível o receio dos estúdios de animação em trabalhar com personagens de gênero não-inteligível de uma maneira mais explícita e evidenciada, o que poderia refletir, em virtude do fato de grande parte do público ser conservador e composto por adultos (justamente os pais das crianças que constituem o público-alvo), em baixa arrecadação devido a boicotes e repercussões que poderiam atingir não só o filme em questão mas todas as demais produções de uma empresa neste ramo – , e talvez seja por este temor que o estúdio responsável por *O Espanta Tubarões* não tenha confirmado nada sobre a real caracterização de Lenny, nem mesmo nos extras do DVD. Entretanto, mesmo sem confirmações oficiais por parte dos diretores, atores ou produtores do filme, nossa análise evidenciou e apontou para esta conclusão, e mesmo que não tenha sido esta a intenção explícita, o filme consegue dar um tratamento, mesmo que através de todas as mediações e metáforas, às angústias e dúvidas do personagem quanto à sua identidade de gênero, fazendo inclusive com que sua história seja mais interessante e rica do que a do personagem principal.

Se o cinema imita a vida, o ditado poderia ser invertido, e a vida imitar o cinema absorvendo plenamente o discurso de tolerância e aceitação que a narrativa animada propõe, não se importando o que os sujeitos “comem” ou “vestem”, mas apenas aceitando e respeitando suas distinções e escolhas, pois , como afirma Judith Butler (2004, p. 8), é necessário *“distinguir entre normas e convenções que permitem às pessoas respirar, desejar, amar e viver, e aquelas convenções que restringem ou evisceram as próprias condições da vida”*.

## Referências

BERGAN, Ronald. *Guia Ilustrado Zahar: Cinema*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo*. In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. p. 151-172.

CÂMARA, Sergi. *O desenho animado*. Lisboa: Estampa, 2005.

CARDOSO, Livia de Rezende. Relações de gênero, ciência e tecnologia no currículo de filmes animados. *Rev. Estud. Fem.*, v. 24, p.463-484, 2016. Disponível em < <http://www.scielo.br/pdf/ref/v24n2/1805-9584-ref-24-02-00463.pdf>> Acesso em 18 maio 2016.

CEARÁ, Alex de Toledo; DALGALARRONDO, Paulo. Transtornos mentais, qualidade de vida e identidade em homossexuais na maturidade e velhice. *Revista de Psiquiatria Clínica*, v. 37, p. 18-23. 2009. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rpc/v37n3/v37n3a05>> Acesso em 08 jun. 2016.

DALGALARRONDO, Paulo. *Psicopatologia e semiologia dos transtornos mentais*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

O ESPANTA Tubarões. Direção de Bibo Bergenson, Vicki Jenson e Rob Letterman. Estados Unidos. 2004. 96 min.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A vontade do saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HOHLFELDT, Antônio. Prefácio. In: FOSSATTI, Carolina. *Cinema de animação: um diálogo ético no mundo encantado das histórias infantis*. Porto Alegre: Sulina, 2011. p.7-8.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Mercado de Letras, 2002.

LATTANZIO, Felipe Figueiredo. *O lugar do gênero na psicanálise: da metapsicologia às novas formas de subjetivação*. Dissertação de mestrado, Psicologia, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011. 195 p.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. O cinema como pedagogia. In: LOPES, Eliane; FARIA FILHO, Luciano; VEIGA, Cynthia. *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.423-446.

LUCENA, Alberto. *Arte da animação: técnica e estética através da história*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

MISKOLCI, Richard. Comentário sobre A Epistemologia do Armário. *Cadernos Pagu*, v. 28, p. 55-63. 2007. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/04.pdf>> Acesso em 08 jun. 2016.

PORCHAT, Patrícia. *Psicanálise e transexualismo: desconstruindo gêneros e patologias com Judith Butler*. Curitiba: Juruá, 2014.

RAEL, Claudia Cordeiro. Gênero e sexualidade nos desenhos Disney. In: LOURO, Guacira Lopes; NECKEL, Jane Felipe; GOELLNER, Silvana Vilodre. (Orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, 2003. p.160-171.

RAMALHO, Felipe de Castro. *Cinema de animação: filmes e metáforas para crianças e adultos*. Dissertação de Mestrado, Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. 175 p.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, v. 28, p. 19-54. 2007. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>> Acesso em 08 jun. 2016.

STOLLER, Robert Jesse. *A experiência transexual*. Rio de Janeiro: Imago, 1982.

STOLLER, Robert Jesse. *Masculinidade e feminilidade: apresentações de gênero*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1993.

TIBURI, Marcia. Judith Butler: Feminismo como provocação. *Revista Cult*, v. 185. 2014. Disponível em <<http://revistacult.uol.com.br/home/2014/01/judith-butler-feminismo-como-provocacao/>> Acesso em 18 maio 2016.