

03

Masculinidades e relações de poder na animação “O Rei Leão”

Masculinities and power relations in the animation “The Lion King”

Thomaz Spartacus Martins Fonseca

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Doutorando em Educação (UFJF)

E-mail: spartacusjf@gmail.com

Anderson Ferrari

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Doutor em Educação (UFJF)

E-mail: anderson.ferrari@ufjf.br





Resumo

O Rei Leão é uma das mais assistidas e lucrativas produções do cinema. Trata-se de uma informação que reforça essa animação como um potente artefato cultural, ou seja, como um produto que opera como forma de produzir subjetividades e construir sentidos. Isso significa dizer que nosso interesse é problematizar as masculinidades, sobretudo a partir das relações estabelecidas entre as masculinidades hegemônicas, cúmplices, subordinadas e marginalizadas. Também queremos colocar sob investigação as relações entre a história projetada na tela e os investimentos de gênero naquele que assiste, já que estamos considerando que o cinema e os filmes ensinam coisas para suas plateias, questionando as relações de poder que se apresentam nos artefatos culturais.

Palavras chaves: Masculinidades. Cinema. Gênero. Educação.

Abstract

The Lion King is one of the most watched and profitable productions in cinema. It is information that reinforces this animation as a powerful cultural artifact, that is, as a product that operates as a way to produce subjectivities and build meanings. This means that our interest is to problematize masculinities, especially from the relationships established between hegemonic, accomplices, subordinated

and marginalized masculinities. We also want to put under investigation the relationships between the story projected on the screen and the gender investments in the viewer, since we are considering that cinema and films teach things to their audiences, questioning the power relations that present themselves in cultural artifacts.

Keywords: Masculinities. Movie theater. Genre. Education.

Um novo rei!

Amanheceu! Os primeiros raios de sol se espalham por toda a África. Os ventos deste novo dia sopram cantando e anunciando por todo o reino: *Aqui vem o leão que será rei, pai. Sim, é um leão. Um leão. Vamos conquistar*¹. Os ventos espalham a novidade pelos quatros cantos do reino: o futuro rei nasceu! E os animais, como que embalados pelos versos que a brisa propagava naquele amanhecer na savana africana, dirigem-se até a Pedra do Rei. A luz âmbar do amanhecer fornece uma atmosfera de encanto e beleza aos campos, aos rios e ao próprio céu que, aos poucos vai se azulando, enquanto uma nova canção dá o tom à cena. A música trata do ciclo da vida, chamando-o poeticamente

1 Ao longo do texto, as falas dos personagens, trechos das músicas, bem como as rubricas (entre parênteses), aparecerão em itálico de forma a destacá-las e diferenciá-las dos demais componentes do texto.

de ciclo sem fim, enaltecendo as maravilhas que podem ser vistas e vividas desde o início até o fim da vida. É o *Ciclo Sem Fim. Que nos guiará a dor e a emoção pela fé e o amor até encontrar o nosso caminho neste ciclo, neste ciclo sem fim.*

A música, entoada na primeira pessoa do plural, fala de um “nós”, comprometendo a todos e todas a buscarem seus caminhos em prol da continuidade e desse “ciclo sem fim”. Parece que o caminho está traçado e basta procurar *até encontrar o nosso caminho.* Suricates, garças, leopardos, girafas, zebras, elefantes, rinocerontes, variados insetos... todos os animais do reino se posicionam no campo verdejante. Música e cena vão compondo uma harmonia. O céu, num tom azul, e nuvens esparsas ampliam, ainda mais, a visão da savana que abriga os súditos que vieram saudar o rei. A imagem projetada na tela se movimenta seguindo o voo de uma ave, como se fosse uma câmera, que posiciona o olhar do/a espectador/a, como se quem vê se transformasse na própria ave. Ao longe, no alto de uma pedra que se sobressai na paisagem, vemos a figura imponente do Rei Leão. O vento agita sua juba e sua expressão é firme. O pássaro pousa e o reverencia com uma circunflexão recebendo, em troca, uma pequena reverência com a cabeça e um discreto e sóbrio sorriso. A cena é cortada e vemos búfalos e antílopes, entre outros animais, abrindo caminho de forma respeitosa, quase religiosa, a um velho babuíno

que traz consigo um cajado com guizos e cabaças. Ele sobe até a pedra e abraça o rei com intimidade e apreço, sendo prontamente correspondido.

Ainda com a mesma música ao fundo, o rei se vira em direção à montanha e vemos uma leoa com seu filhote. O leão e o babuíno aproximam-se. A música tem seu ritmo e volume diminuídos, enquanto se ouve um coro ao longe. O ancião agita seu cajado sobre a cabeça do pequeno leão. O velho babuíno abre uma das cabaças do seu cajado, molha o dedo em sua polpa vermelha e faz, com o dedo, um desenho na testa do futuro rei. Num movimento, pega um punhado de terra do chão e joga sobre aquele traço na fronte, como se abençoasse o pequeno futuro rei com os elementos naturais de seu reino: a terra, seus frutos e o vento. Sob o olhar contemplativo, orgulhoso e cúmplice dos pais, o ancião toma o filhote nas mãos e o leva até a ponta da pedra onde antes estava o rei. Levanta o filhote acima de sua cabeça como em um ritual religioso de apresentação ou batizado. Ouvem-se, então, grunhidos, bramidos, berros, sons de patas batendo contra o chão. Os animais demonstram, com esse estardalhaço, que reconhecem, naquele filhote, a figura real. Ovacionam o próximo rei enquanto a imagem gira em torno do pequeno leão erguido pelo velho babuíno mostrando-o acima dos demais animais e exibindo toda a extensão da savana africana, como se nos mostrasse todo

o poder daquele pequenino filhote sobre aquelas terras gigantescas e seus seres. A música continua na exaltação do ciclo sem fim. No desfecho da sequência, em um momento de eufemismo, um facho de luz passa por entre as nuvens e ilumina o futuro rei, momento no qual todos os animais se curvam perante a família real. A imagem se afasta, amplia-se o plano e podemos observar como o sol ilumina toda a savana e, de certa forma, também reverencia o nascimento do pequeno rei leão.

As cenas descritas acima fazem parte da sequência inicial da animação “O Rei Leão”², lançada pela produtora estadunidense Disney, em 1994. A história do pequeno leão que é induzido por seu tio (que almejava o trono em seu lugar) a crer que fora o responsável pela morte do pai e que, já adulto, retorna para recuperar seu reino devolvendo a dignidade a seus súditos, conquistou um grande público ao redor do mundo, sendo a quarta animação mais rentável dos estúdios Disney, alcançando a trigésima maior bilheteria da história³. Esses números, somados às cifras agregadas pela comercialização do filme em VHS ou DVD, além das

2 *The Lion King* foi produzida em 1994. Dirigida por Rob Minkoff e Roger Allers, a animação foi lançada no Brasil em julho do mesmo ano.

3 As cinco animações da Disney com melhores bilheterias mundiais são: *Frozen II* (2019), *Frozen* (2013); *Os incríveis II* (2018); *O Rei Leão* (1994) e *Toy Story 4* (2019). Disponível em: https://www.boxofficemojo.com/chart/ww_top_lifetime_gross/?area=XWW&ref=bo_cso_ac&fbclid=IwAR31oqaOb_0VloELhvV-dRaSxyg8du5QDbA_QsmYJ9GRspt5JFIqHYIDQo8 Acesso em: 08 ago, 2021.

exibições em redes de televisão abertas e por assinatura e, atualmente, por *streaming*, colocam a animação no lugar de um artefato cultural amplamente acessado por milhões de pessoas em todo o mundo.

Tomando a animação “O Rei Leão” como um artefato cultural, ou seja, como um produto que opera como forma de produzir subjetividades e construir sentidos, temos dois interesses de análise neste artigo. Um primeiro em que pretendemos discutir as representações de masculinidades, sobretudo a partir das relações estabelecidas entre as masculinidades hegemônicas, cúmplices, subordinadas e marginalizadas (CONNELL, 1995, 2013; BALISCEI, 2018, 2019). Masculinidades que, no seu conjunto, reforçam a impossibilidade de nos referirmos ao masculino como algo dado e singular, convidando-nos a pensá-las sempre como resultado de uma construção e no plural. Assim, nosso argumento é que essas masculinidades vão sendo constituídas nas personagens, cenas, diálogos, narrativas e discursos que são colocados em ação durante a animação. Um segundo interesse diz das relações entre a história projetada na tela e os investimentos de gênero naquele/a que assiste, já que estamos considerando que o cinema e os filmes ensinam coisas para suas plateias. Com isso, também temos, como propósito, problematizar as relações de poder que se apresentam em artefatos culturais como a animação “O Rei Leão”.

Segundo Jane Felipe (2008, p. 55), as crianças foram descobertas como consumidoras em potencial, a partir da década de 1950. Um sem número de produtos e artefatos culturais passaram a ser produzidos visando a esse público: vestuário, entretenimento, produtos de higiene e limpeza, brinquedos. As animações da Disney operam, também, em outros campos do consumo, uma vez que, concomitantemente ao seu lançamento, inundam o mercado consumidor com outros produtos, tais como bonecos dos personagens, estampas em roupas, canecas, material escolar, decoração de festas infantis, entre tantos outros, ampliando o poderio desses artefatos e de suas pedagogias culturais. “As Pedagogias Culturais têm sido acionadas em suas diversas instâncias, contribuindo para a formação de meninos e meninas, especialmente no que se refere às identidades de gênero e identidades sexuais” (FELIPE, 2008, p. 55). Ampliando essa discussão, Constantina Xavier Filha (2009) nos mostra que as tais pedagogias nos levam a pensar sobre a produção de artefatos culturais para a infância e como as crianças constroem suas identidades frente a esses produtos. A autora esclarece que os artefatos imperam uma forma correta de ser menino ou menina e “ensinam determinadas condutas às meninas e aos meninos e instituem a forma adequada e ‘normal’ para a vivência da sexualidade, da feminilidade e da masculinidade” (XAVIER FILHA, 2009, p. 72).

No que diz respeito aos estudos das masculinidades, Raewyn Connell (2013) nos convida a reexaminar as categorias do feminismo, especialmente, os processos identitários e a fluidez do gênero. Com isso, a autora busca enfatizar a dimensão material e estrutural do gênero, de maneira que não nos parece possível discutir as relações de gênero desconsiderando as questões de classe e raça, por exemplo. Seguindo essas trilhas investigativas, nossa intenção não é de criar discursos pretensamente verdadeiros ou que tenham o status de verdade.

O cinema faz parte desse processo de mobilizar e representar posições de gênero, numa educação do olhar que participa da produção das relações entre feminino e masculino ou, então, entre diferentes masculinidades. Nesse sentido, estamos entendendo as relações de gênero como construção, como nos convoca a pensar Joan Scott (2019), afastando-nos de uma ideia de essência ou algo natural, mas resultado de criação cultural, marcada pelo tempo. Assim, estamos considerando as masculinidades como resultado de significados que atribuem identidades, jogos e corpos que são situados historicamente, variando de cultura para cultura e dentro de uma mesma cultura.

Estamos entendendo o cinema como um importante artefato para colocar em discussão as relações de gênero em suas diferentes dimensões, além de nos possibilitar

investigar os processos de mudanças ao longo da história. Para Raewyn Connell (2013) cada sociedade constrói uma determinada ordem de gênero, ou seja, padrões de gênero das instituições que formatam suas práticas. Haveria assim, quatro dimensões de construção do gênero. Poder, produção, vínculos emocionais e simbolismo seriam essas quatro dimensões que juntas construiriam o gênero, sem esquecer que também são dessas dimensões que surgem as possibilidades de transformação. O importante é pensar que as transformações das relações de gênero são resultado tanto das pressões externas quanto das contradições internas nessas dimensões que vão danificando os padrões de gênero e construindo mudanças nessas estruturas (CONNELL, 2013).

São esses interesses em pensar os filmes de animação infantil como pedagogias culturais que nos movem numa pesquisa mais abrangente, de que este artigo é parte. Trata-se de uma pesquisa em andamento que tem, como foco de investigação, a construção das masculinidades nas cinco animações dos Estúdios Disney mais assistidas e mais lucrativas. Para Alain Badiou (2005), o cinema nos convida a visitar, pensar e problematizar nossas ideias, nossas formas de pensar e agir, ou seja, nas pedagogias culturais colocadas em circulação, já que, para o autor, o cinema é uma forma de visitação de pensamentos que são acionados enquanto o filme passa. Tomar a animação “O Rei Leão”

como um dos focos desta investigação significa pensar como ela nos convida ou nos convoca para as construções das masculinidades, para as ideias de masculinidades que são investidas nas cenas, relações, diálogos, sempre com o aspecto de incompletude que marca o cinema.

Dois leões – pai e filho – em meio às relações de poder e gênero

Nas cenas iniciais, reproduzidas no início deste texto, somos apresentados à imensidão do reino de Mufasa, pai de Simba, o Rei Leão. As imagens exibem a exuberante beleza da savana africana e mostram toda a amplitude do reino, uma vez que a música em zulu⁴ exalta o nascimento do novo rei e conclama os animais habitantes daquele reino a prestar suas homenagens ao herdeiro do trono. Ao demarcar e mostrar toda a amplitude do espaço, exibindo a variedade da fauna e da flora, somos apresentados/as a todo o poder e domínio que o leão, enquanto rei, tem sobre todos aqueles seres e espaços. O mesmo pode ser dito ao observamos a superioridade do rei perante o pássaro (que mais tarde saberemos que é Zazu, o conselheiro real), representada

4 A língua zulu é uma língua banta, original do povo zulu. É uma das 11 línguas oficiais da África do Sul, falada principalmente na província de KwaZulu-Natal, não apenas pela população de etnia zulu, mas por grande parte da população de origem asiática e europeia residente nessa província. Disponível em: <https://portalcafebrasil.com.br/cafedepedia/zulu/> Acesso em: 10 ago. 2021.

pela sobriedade e altivez de um movimento mínimo de cabeça em retribuição à reverência feita. Além disso, há toda a movimentação da câmera que busca demarcar o local acima de todos os outros animais, ocupado pelo rei, que também define o lugar do soberano acima de todos, marcando o seu poder como “algo que se exerce e não como algo que se possui” (CASTRO, 2004, p. 325). Trata-se de um poder real, um poder de um rei sobre os súditos se aproximando da analítica de poder de Michel Foucault (2015) que entende o poder como efeitos de dominação que estão ligados aos procedimentos pelos quais se exercem o poder de um soberano sobre seus súditos, de um pai sobre seus filhos, de um homem sobre as mulheres. Dentro dessa hierarquia real, o único personagem que demonstra não se afetar pelo poder hegemônico do rei é o velho babuíno, que, inclusive, parece ser respeitado pelo monarca, uma vez que se trata de um ancião religioso, denotando o que Foucault nomeou de poder pastoral. O que a animação nos ensina é que essas relações de poder não são exercidas de forma brutal, mesmo se tratando de relações entre animais, de maneira que a forma como a história é contada humaniza as personagens e suas relações de poder, aproximando-nos e fazendo com que possamos visitar nossas ideias sobre esses jogos de força que constituem as relações de poder entre homens. Na animação, assim como na nossa sociedade, “as relações de poder são relações de força, enfrentamentos,

portanto, sempre reversíveis. Não há relações de poder que sejam completamente triunfantes e cuja dominação seja incontornável” (FOUCAULT, 2015, p. 227).

Podemos pensar que se trata de uma representação que se aproxima de percepções coletivas sobre os governos monárquicos da Europa Ocidental nos séculos XIV ao XVII. Uma monarquia absoluta em que o poder do Rei é fundamentado pelo poder divino. Talvez por isso, a animação concede um poder horizontal ao velho babuíno como aquele que concede o poder ao Rei. Inspirado em Michel Foucault, Alfredo Veiga-Neto afirma que o “poder pastoral se exerce segundo um conjunto de princípios” (VEIGA-NETO, 2007, p. 67-68). Dentre esses princípios, é o vertical que parece presente na animação. O poder vertical “emana de um pastor de quem depende o rebanho; mas por sua vez o pastor também depende do rebanho” (VEIGA-NETO, 2007, p. 67-68). O pastor seria o responsável por conhecer detalhadamente seu rebanho e salvar e conduzir cada uma de suas ovelhas, exatamente o que o velho babuíno fará anos depois, ao descobrir que Simba se salvou da armadilha preparada por seu tio Scar, quando parte para trazer o Rei Leão de volta e assumir seu lugar como soberano. É o ancião, também, no início da animação, que tem a incumbência de atestar e conferir àquele filhote a posse da herança mais importante do pai: o trono e o poder sobre todos os seus súditos.

Os elementos cênicos, as canções, os matizes do céu e também das paisagens nos mostram a imponência e o poder do rei. Os animais se dirigem à Pedra do Rei para saudar o herdeiro, em sinal de respeito e submissão. As duas canções que embalam as cenas exaltam o rei e seu poder. Um rei. Um leão. Um representante da espécie mais temida pelos demais animais da savana africana, que se sobressai devido à sua força física e à sua astúcia ao caçar. Um representante macho, que agora tem um filho, também macho e que herdará não somente o seu reino, mas todo o seu legado e, também, o legado dos reis antepassados. A animação investe numa relação entre pai e filho, defendendo uma ideia de transmissão dos valores paternos para o filho que um dia herdará o seu reino e todo o seu poder, dando continuidade aos princípios, valores e sentidos sobre o que é ser um rei, um macho. A ideia de paternidade é construída como algo natural, como parte da continuidade da vida, do ciclo da vida, numa perspectiva heteronormativa que também marca nossa sociedade. Mais do que isso, a ideia da paternidade parece se inscrever numa vontade de vencer a morte, uma vez que a questão não é somente ter um filho, mas passar para ele os valores que constituem as famílias, de forma que ter um filho é uma maneira de um pai se perpetuar para além de sua morte. Trata-se de uma forma de lidar com a paternidade que está no “Rei Leão”, mas que também podemos supor que seja compartilhada

pelos espectadores. Podemos dizer que a centralidade está nas relações entre o gênero masculino. No entanto, como nos ensina Joan Scott (2019), o conceito de gênero é marcado pela ideia de relação, de tal forma que não é possível falar de homem sem falar de mulher e vice-versa. Assim, enquanto constrói relações entre homens, o filme também fornece lugares para as mulheres, para as crianças, enfim, as masculinidades só são possíveis de serem entendidas nessas relações.

“O Rei Leão” é uma produção para crianças. Assim como em todas as demais animações dos Estúdios Disney, é este o público-alvo. Como animação endereçada às crianças, esse artefato não encerra em si os investimentos milionários da produtora. Há toda uma gama de interesses econômicos os quais envolvem este e os demais produtos da indústria cinematográfica estadunidense, como roupas com estampas dos personagens, decorações de festas infantis, bonecos, e vários outros objetos. Ir ao cinema, consumir esses produtos advindos do filme, enfim, ter acesso a essas informações e seus efeitos passam, primeiramente, pela conquista dos/as adultos/as, que são aqueles/as que analisam os filmes e selecionam se devem ou não levar seus filhos e filhas, sobrinhos e sobrinhas, alunos e alunas etc.

Sendo um produto destinado a crianças, poderíamos pensar que toda a mensagem seria pensada para capturar

e acolher esse/a determinado/a espectador/a. Os recursos utilizados pela produtora para esse fim podem passar desde a escolha do texto, que é adequadamente escrito para ser inteligível pelos/as pequenos/as espectadores/as, passando pela ludicidade da história, além da composição das personagens: heróis, heroínas, vilões e vilãs que encantaram aos/às espectadores/as. Há, porém, uma outra categoria de espectadores/as que precisa, também, ser alcançada e convencida: os/as adultos/as responsáveis pelas crianças. Ao escolher um determinado filme, os/as adultos/as responsáveis tornam-se, também, público-alvo, uma vez que são eles/as que escolhem e determinam qual filme pode ou deve ser assistido pelas crianças e qual não pode ou não deve. Talvez, possamos pensar que, primeiro, o filme tem que conquistar os/as responsáveis pelas crianças, de modo a despertar, nesses/as adultos/as, a vontade pelo filme, afinal, não somente o filme, mas toda gama de produtos derivados dele e direcionados às crianças passarão, também, pela aprovação dos/as adultos/as, uma vez que são estes/as que os adquirem. Essa seleção fica mais facilitada, quando se trata de uma animação, um gênero já classificado como destinado e ideal para as crianças.

Segundo Elizabeth Ellsworth (2001, p. 15), “os produtores de filmes fazem muitas suposições e têm muitos desejos conscientes e inconscientes sobre o tipo de pessoa para a

qual seu filme é endereçado e sobre as posições e identidades sociais que seu público deve ocupar”. Com isso, podemos dizer que os modos de endereçamento dos filmes “deixam traços intencionais e não intencionais no próprio filme”. Traços intencionais que podem ser traduzidos nas duas questões que organizam toda produção fílmica, segundo Ellsworth (2001): quem eu penso que o meu espectador é? Quem eu quero que ele seja? - duas questões que apostam na mudança social a partir do cinema. É o que podemos dizer como o aspecto político do filme, ou seja, a mensagem que o filme quer passar. No entanto, os filmes não têm somente o aspecto político, mas também o aspecto poético, ou seja, o que fazemos com o filme. Isso porque nem sempre quem eu penso que o espectador é, nem sempre corresponde a quem ele pensa que é, assim como quem ele quer ser. “Para algumas escolas de estudo do cinema, um filme é composto, pois, não apenas de um sistema de imagens e do desenvolvimento de uma história, mas também de uma estrutura de endereçamento que está voltada para um público determinado e imaginado” (ELLSWORTH, 2001, p. 15). Assim, a trajetória do pequeno leão que pensa ter sido o responsável pela morte de seu pai, o rei, e que, por esse motivo, escolhe viver em exílio, mas que um dia retorna para reconquistar seu trono e provar seu valor, precisa, primeiro, conquistar os adultos, sobretudo os pais

ou responsáveis, pois são estes que decidem os filmes que suas crianças podem ou não assistir.

Os discursos presentes no filme tornam-se decisivos para a sua escolha. Se há vários lançamentos simultâneos (ou a disposição nas redes de televisão ou de *streaming*), o que fará a diferença na hora da escolha? O que definirá se um filme é bom o bastante para que um/a adulto/a permita que uma criança o assista ou, ainda, que ele/a o assista junto com ela? Elizabeth Ellsworth (2001) nos ensina que um filme mira em um determinado público que ele acredita ser o ideal para aquela produção. São pensados fatores como faixa etária, classe social, poder econômico, raça, gênero, entre outros, ao se produzir e comercializar um filme. Assim, mesmo sendo um filme endereçado a crianças, ele deve, primeiro, convencer aos adultos de sua importância e, no caso de “O Rei Leão”, os elementos que compõem a narrativa são fundamentais para isso. A animação tem músicas que empolgam, uma história que lida com emoção, conflitos, superação, união, amizade, amor e, principalmente, que se encerra com um final feliz que representa a vitória de um injustiçado que recupera o que é seu de direito.

Durante a animação, o público é contemplado com enunciados discursivos, que apontam e constroem uma determinada maneira de ser e estar no mundo. Nós entramos

na história e passamos a torcer por Simba, admiramos a amizade estabelecida com Timão e Pumba, encantamo-nos com o primeiro amor de Simba e esperamos o confronto e a vitória no final do filme. Trata-se de enunciados discursivos que nos constituem na atualidade. Os enunciados discursivos, segundo Foucault (2005), devem ser entendidos numa perspectiva histórica, o que significa dizer que eles devem ser tomados a partir de suas regras de formação, de maneira que eles são inventados em cada época. No caso do Rei Leão, discursos, como os efeitos nocivos da desobediência, podem servir como motivo para que os/as adultos/as levem suas crianças ao cinema, uma vez que foi pela desobediência que Simba, o pequeno leão, viu-se obrigado a se afastar de sua família e amigos. Assim também se dá com a sua redenção, que surge quando ele luta bravamente e recupera seu reino, apontando para uma forma de corrigir seus erros do passado e de se tornar adulto, após uma adolescência que tinha como lema “*Hakuna Matata*”⁵ que poderia ser lida como uma permitida moratória típica da cultura adolescente (VARGAS, 2017).

Como dito anteriormente, os artefatos culturais apontam maneiras de ser e estar no mundo. Se não ensinam, pelo menos expõem e nos fazem refletir acerca de formas,

5 Lema dos personagens Timão e Pumba na animação. No item 3 deste texto, detalharei esse aspecto da narrativa.

pensamentos, vivências e possibilidades de existências que não sejam as nossas. Assim, os/as adultos/as buscam, em animações como o Rei Leão, uma moral da história, tal como nas “Fábulas de Esopo”⁶, evocando características humanas para pensar, falar e ensinar, através dos animais, comportamentos próprios dos seres humanos. Parece pertinente supor que buscam, ao propor às suas crianças este ou aquele filme, extrair um conhecimento/ensinamento que poderá ser acionado e utilizado nos processos de educação destas. São essas formas de preencher os filmes com suas experiências, emoções, histórias de vida, valores que estamos chamando de aspecto poético dos filmes e, para que eles “completem” o filme, como nos mostra Ellsworth (2001), “tal como seus produtores imaginaram que eles o fariam, eles têm que assumir as posições que lhes são oferecidas naqueles sistemas – ao menos durante o tempo de duração do filme, ao menos na imaginação” (ELLSWORTH, 2001, p. 15). Dessa forma, a animação age na transmissão e diálogo entre adultos e crianças a partir dos valores que ela retrata. Um dos pontos que denotam essa possibilidade

6 Esopo foi um fabulista e contador de histórias grego que viveu por volta do século VI a.C. A ele é atribuída uma série de fábulas popularmente conhecidas como Fábulas de Esopo. É característica marcante de suas fábulas a capacidade dos animais de falar e agir com características semelhantes à dos humanos, além da conclusão sempre dotada de um sentido e de um ensinamento moral. Disponível em: <https://www.info-escola.com/biografias/esopo/> Acesso em: 11 ago. 2021

se apresenta de maneira especial na relação entre Mufasa, o pai, e Simba, o filho, como na cena descrita a seguir.

É madrugada ainda. O pequeno Simba, já acordado, parece bastante animado e tenta a todo custo acordar o pai. Já fora da caverna e acompanhados pelo olhar orgulhoso e contemplativo de Sarabi, a mãe e rainha, pai e filho sobem até a Pedra do Rei. A luz avermelhada do sol aos poucos ilumina a pedra onde estão os leões, clareando e revelando, como nas cenas iniciais do filme, toda a grandeza da savana.

Mufasa: *Tudo isso que o sol toca é o nosso reino.*

Simba: *Nossa!*

Mufasa: *O tempo de um reinado se levanta e se põe como o sol. Um dia, Simba, o sol vai se por com o meu tempo aqui e vai se levantar com o seu, com um novo rei.*

Simba: *Tudo isso será meu?*

Mufasa: *Tudo isso!*

Simba: *(caminhando e apreciando a paisagem admirado) Tudo isso que o sol toca... (firma o olhar em uma região na qual o sol não chega) E aquele lugar escuro lá?*

Mufasa: *(com um tom repreensivo na voz) Fica além de nossa fronteira. Jamais deve ir lá, Simba!*

Simba: *Mas o rei não pode fazer tudo que quiser?*

Mufasa: *(rindo) Há muito mais que um rei tem que fazer além da sua vontade.*

Simba: *Muito mais?*

(os dois começam a caminhar pelo campo observando as plantas e os animais)

Mufasa: Tudo que você está vendo faz parte de um delicado equilíbrio. Como rei, você tem que entender este equilíbrio e respeitar todos os animais, desde a formiguinha até o maior dos antílopes.

Simba: Mas nós não comemos antílopes?

Mufasa: Sim, Simba, mas deixe-me explicar. Quando você morre, seu corpo se torna grama e o antílope come ela. E assim, estamos todos ligados, no grande ciclo da vida.

(Zazu chega e a conversa é interrompida)

Na cena descrita acima, temos um processo educativo muito comum: um pai ensinando a seu filho. Talvez possamos pensar no papel dos pais (ou dos tutores/as, ou adultos/as responsáveis, ou qualquer que seja a relação entre o/a adulto/a e a criança) como aqueles/as que ensinam, ou seja, oferecem uma determinada visão de mundo.

Aproximando das questões relativas aos gêneros, chamamos atenção para a animação como um artefato que aciona determinada visão de mundo e, para a cena descrita acima em especial, que também funciona como um dispositivo que mobiliza determinado tipo de relação de masculinidade. Afinal, temos um pai que ensina ao filho, seu herdeiro natural que, por ser primogênito e macho, como na maioria das monarquias existentes ou que já existiram no mundo humano, será não somente o dono de toda aquela extensão territorial, mas que também, e principalmente, será o detentor de um poder soberano. Um

poder que, como expresso no diálogo, é um poder sobre a vida. Na cena em questão, o pai ensina ao filho valores peculiares e particulares daquele reino. Tais ensinamentos serão acionados por Simba, quando este retorna à Pedra, já adulto, e declara guerra a seu tio, que havia se apoderado do trono na sua ausência e se tornado um tirano.

Podemos retomar a ideia das fábulas e talvez apontar pistas de modo a compreender o porquê de um/a adulto/a escolher esta e não outra animação como entretenimento para suas crianças. Há uma mensagem a se passar. Há um processo educativo exercido através da ‘moral do texto’ presente em fábulas e histórias com animais que assumem características humanas para repassar a nós, humanos, valores que a própria humanidade considera como humanos, mas que necessita transpor a animais antes de torná-los compreensíveis aos próprios humanos.

O cinema, enquanto artefato que educa e faz pensar, que aproxima as pessoas de questões que, para elas, não seriam questões a serem pensadas até vê-las nas telas, que proporciona, enquanto meio de comunicação, reflexões que escancaram problemas sociais, mas também que aponta possibilidades e caminhos, sendo também o cinema que diverte, entretém e aproxima pessoas. Ismail Xavier, ao explicar e defender um cinema que educa, nos diz que o “cinema que ‘educa’ é aquele ‘que faz pensar’, não só o

cinema, mas as mais variadas experiências e questões que coloca em foco” (XAVIER, 2008, p. 15). Para ele, a questão não é ‘passar conteúdos’, mas provocar a reflexão, questionar o que, sendo um constructo que tem história, é tomado como natureza, dado inquestionável” (XAVIER, 2008, p. 15).

Tomando inspiração nas palavras de Ismail Xavier (2008), estamos propondo pensar relações de poder e masculinidades presentes na animação o Rei Leão, de forma a problematizar tais relações e compreender como elas transpõem a tela e chegam até o público. Porém, não pensamos em um processo educativo simplório e automático. Neste ponto, ainda concordando com Ismail Xavier (2008), defendemos que não se trata de converter em aprendizado o que se materializou na tela, de maneira que “é preciso interromper o jogo previsível da leitura fluente, criar os pontos em que a imagem se impõe pela força de sua auto referência” (XAVIER, 2008 p. 20). Com isso, o autor está defendendo a necessidade de estabelecermos “uma outra relação entre o filme, como estrutura autônoma, e a realidade, fora dos limites da representação” (*ib*). Por fim, a ideia é pensar que “as imagens em movimento, como criação de outra realidade, envolvem uma variedade de caminhos” (*ib*), de maneira que as imagens devem ser entendidas “como um movimento entre outros com sua própria forma e textura a sugerir sensações, pensamentos, imersões ou

estranhamentos, dentro de uma modulação própria a cada obra” (ib). Outrossim, trata-se de criar possíveis diálogos e transcender as amplas possibilidades e criar, para além do cinema, possibilidades de se pensar, de refletir sobre as diferentes masculinidades através do exposto na obra.

Um outro leão... masculinidades em disputa e em relação

Enquanto todos comemoravam e saudavam o nascimento do herdeiro real, somos conduzidos/as ao interior de uma caverna escura na qual um pequeno rato está a ponto de ser devorado por um outro leão. Porém, o leão tem sua refeição interrompida por Zazu, o conselheiro do rei, que anuncia a chegada de Mufasa. Este leão é Scar, irmão de Mufasa, que, como perdera a presa que seria seu almoço, resolvera, então, se alimentar de Zazu. Porém, a figura imponente do Rei Leão aparece, mais uma vez no alto de uma pedra, desta vez na entrada da caverna, e salva seu servo. No momento em que os irmãos se encontram, podemos perceber diferenças físicas significantes entre eles. Scar é mais magro e mais esguio, seus traços são pontiagudos, quase lânguidos, enquanto os de Mufasa são arredondados, musculosos e robustos. O irmão de Mufasa possui uma juba desgrenhada e negra, enquanto o rei ostenta uma exuberante juba ruiva. A voz de Mufasa é

grave, firme, enquanto a fala de Scar é aguda e arrastada. A diferença entre quem é o herói e quem é o vilão é construída também pela composição corporal.

Ao analisar a composição de alguns super-heróis e vilões de histórias em quadrinhos, Adriano Beiras et al (2007) apontam para a forma como os corpos de heróis e vilões são concebidos em busca de delimitar aspectos concernentes a suas personalidades e papéis nas tramas, bem como de suas posições hierárquicas frente às masculinidades. Uma dessas características corporais que serve para definir heróis e vilões é a musculosidade. “A musculosidade masculina teria, assim, a função de destacar os personagens principais em relação àqueles menos atuantes e menos relevantes” (BEIRAS et al, 2007, p. 66). Assim, aproximam-se essas representações corporais das metáforas das relações que estabelecemos numa sociedade marcada pelas hierarquias. As masculinidades também são construídas por essas relações hierárquicas, como já demonstrou Raewyn Connell (2020), de maneira que “apenas alguns homens centralizariam o poder na sociedade” (BEIRAS et al, 2007, p. 66).

As formas lânguidas e o aparente desleixo com a juba também funcionam, em Scar, como demarcação de uma masculinidade não hegemônica e subordinada. A dinâmica de disputa entre Mufasa e Scar por poder, liderança e

autoridade se aproxima do que Raewyn Connell (1995) vai se referir como masculinidade hegemônica, um conceito da década de 1980 que contribuiu para os estudos das masculinidades e que tem sido apropriado por diferentes áreas do conhecimento, dentre elas educação e mídia. A masculinidade hegemônica estaria diretamente vinculada ao patriarcado, não somente em função da subordinação das mulheres à dominação masculina, mas também a subordinação dos homens detentores de masculinidades não hegemônicas. Nesta linha de raciocínio, Raewyn Connell (1995) vai defender que o sentido de masculinidade hegemônica diz de características físicas, habilidades e comportamentos exigidos dos homens. Um processo que tem início desde a infância. Nesta fase, as brincadeiras são um exercício sutil e eficaz para as diferenças entre meninos e meninas. Aos meninos, por exemplo, as brincadeiras envolvem ação, força, velocidade, competitividade, enfim, algo que confere um certo poder nas relações com as meninas e com os demais meninos.

O corpo descuidado, o desânimo e outros elementos estéticos vão ajudando a caracterizar o posicionamento ético-moral desse “outro”, como o oposto, como a diferença que serve para construir o lugar do herói e seu antagonista. Dedicando-se a analisar como as masculinidades vão sendo construídas nas relações entre heróis e vilões, Adriano

Beiras e outros/as destacam que “os corpos dos heróis são costumeiramente representados de forma mais simétrica, dentro de padrões normativos de saúde e beleza” (BEIRAS et. al, 2007, p. 66), diferente dos vilões que “frequentemente carregam traços ou atributos que os desviam destes mesmos padrões, tais como cicatrizes, deficiências físicas ou feições associadas ao grotesco” (*ib*).

“O Rei Leão” também aposta nessa fórmula de estabelecer a diferença entre beleza e feiura, saúde e decadência, bem e mal. Os encontros entre os dois leões, ao longo da película, reforçam essas diferenças. Nesse primeiro encontro, o objetivo do rei com a visita ao irmão é saber o porquê de o tio não ter ido à apresentação do sobrinho. Trata-se de uma cobrança de um Rei ao seu súdito, demonstrando que a um Rei se deve obediência, respeito e reverência. Scar, então, deixa transparecer sua inveja e raiva pela perda do posto de herdeiro, uma vez que agora o pequeno Simba é o herdeiro legítimo. Além das diferenças físicas entre os irmãos, é o próprio Scar que, durante o diálogo com o rei, explicita sua inferioridade física, enquanto enaltece suas habilidades intelectuais e psicológicas. Podemos pensar que Scar aproxima-se do que Raewyn Connell (2020) chama de masculinidade subordinada, que, segundo João Paulo Baliscai (2018, p. 188), “é parte da constituição dos indivíduos que estão à margem e, portanto, que são desvalorizados

pela lógica patriarcal”. As diferenças físicas ficam ainda mais definidas quando os dois irmãos contracenam.

Mufasa (para Scar que está saindo da cena): Não dê as costas para mim, Scar.

Scar: Ah, não, Mufasa, mas é melhor você não dar as costas para mim.

Mufasa (colocando-se frente a frente a Scar e olhando-o nos olhos): Isso é uma ameaça?

Scar (baixando ainda mais o tom da voz): Calma, calma... eu não sonharia em desafiar você.

Zazu: Que pena! Por que não?

Scar: Em matéria de cérebro, eu tenho a herança dos leões, mas em matéria de força bruta... (agora com a voz mais trêmula ainda), eu receio não ser um bom representante da espécie (sai de cena).

A partir do diálogo descrito acima, podemos pensar nos variados aspectos físicos, narrativos e discursivos utilizados na construção dos personagens, sobretudo de Mufasa e de Scar. Inicialmente, somos apresentados ao local onde, provavelmente, Scar vive: uma caverna escura (percebemos o sol no alto, do lado de fora, quando Mufasa aparece na entrada da caverna) e um nível abaixo daquela habitada por seu irmão rei. As diferenças físicas também buscam denotar a inferioridade de Scar perante seu irmão. Cláudia C. Rael (2008, p. 162), ao analisar a construção de personagens dos estúdios Disney, ressalta que “nos

desenhos da Disney o recurso simbólico das cores é utilizado frequentemente” (RAEL, 2008, p. 162). Para ela, cores escuras criam a atmosfera para situações e personificação do mal e dos/as vilões/ãs (habitações, roupas); cores claras personificam, por outro lado, tudo que se refere ao herói ou à heroína (RAEL, 2008).

Uma vez que fica definida, pelos traços, pela habitação, pelo físico e pelo discurso do próprio Scar, sua suposta inferioridade perante Mufasa, podemos pensar, também, a partir dessa cena, aspectos tocantes às masculinidades dos personagens. Mais do que decretar que não herdou a força bruta característica dos leões, mas que, por outro lado, possui a astúcia e a inteligência da espécie, posicionando-se subordinadamente a seu irmão, Scar delimita a posição hegemônica de Mufasa. Cláudia Rael (2008) demonstra o papel que os desenhos animados, enquanto artefato cultural, desempenham, uma vez que põem em circulação uma série de discursos e práticas determinadas a um ou ao outro gênero. “Assistimos aos desenhos sem perceber que eles estão nos constituindo e ensinando o que é ser homem, ser mulher, ser criança, ser branco ou negro” (RAEL, 2008, p. 161).

Já Mufasa, através de sua posição na sociedade, de seu corpo e de sua performance (BUTLER, 2011), aproxima-se do que Connell (1995, 2013) aponta como masculinidade hegemônica.

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245)

As masculinidades são construídas nas relações dos homens com os demais homens e também com as mulheres. Mufasa relaciona-se com os demais leões e outros personagens machos de formas distintas, construindo-se, nessa relação, tanto a masculinidade do próprio rei quanto dos demais personagens.

Zazu é o fiel servo do rei. Na cena inicial da animação, somos apresentados/as a ele, no momento no qual ele se aproxima respeitosamente do rei, fazendo uma espécie de circunflexão. Na cena, enquanto o vento agita a juba de Mufasa, que se encontra na Pedra do Rei, Zazu pousa e o reverencia, recebendo, em troca, apenas uma pequena reverência com a cabeça e um discreto e sóbrio sorriso. Tal relação pode aproximar o personagem Zazu do que Connell (1995, 2013) define como masculinidade cúmplice: “sujeitos que não correspondem necessariamente ao ideal lançado

pela Masculinidade Hegemônica mas que, mesmo assim a valorizam, pois, possivelmente, usufruirão dos benefícios que ela lhes acarretará” (BALISCEI, 2018, p. 194). Tal posição pode ser percebida na sequência da cena entre Mufasa e Simba, retratada no item anterior, na qual Mufasa ensina a Simba sobre o que é ser rei e como é o ciclo da vida.

Retomando a cena, com a chegada de Zazu, que começa a dar as notícias do dia, Simba começa a perseguir um pequeno grilo que saltava por ali.

Mufasa: *O que está fazendo, Simba?*

Simba: *(tentando pegar o grilo que escapa) Atacando!*

Mufasa: *Deixa um profissional lhe ensinar (vira-se para Zazu que está distraído narrando as notícias). Zazu, você quer se virar?*

Zazu: *Sim, majestade! (vira-se, de forma automática, e continua a falar).*

Mufasa: *(cochicha com Simba) Fique aqui no chão,*

Simba: *Sim, sim... ficar aqui no chão (como um aluno repetindo a lição),*

Zazu: *(ao perceber o silêncio) O que que houve?*

Mufasa: *Lição de ataque.*

Zazu: *Muito bem, ataque! Ataque! (virando-se agitado) Oh, senhor... Não... Fale sério... (Mufasa sinaliza para que ele se vire novamente de costas) Oh, isso é tão humilhante (vira-se resignado).*

Mufasa: *(para Simba) Não faça nenhum barulho...*

Zazu: *O que disse a ele Mufasa? (silêncio) Mufasa? Simba? (Simba ataca e derruba Zazu da pedra onde estava, sob risos e elogios do pai).*

Mesmo após a morte de Mufasa, quando Scar assume o trono, Zazu mantém o mesmo comportamento, porém, prisioneiro de Scar, e ainda assim, demonstrando subserviência e lealdade a Mufasa e, posteriormente, a Simba, quando este retorna ao reino, retoma o poder e assume o trono.

Já Scar performa, no sentido que Judith Butler (2011) traçou, como dito anteriormente, uma masculinidade subordinada (CONNELL 1995, 2013). Em outra cena, num diálogo com Simba, Scar, de forma bastante dissimulada, incita o filhote a ir até um cemitério de elefantes, no qual hienas famintas, a mando do tio, esperariam pelo pequeno herdeiro. Guacira Lopes Louro (2013), ao analisar filmes de faroeste, traça alguns pontos acerca dos personagens daquele gênero cinematográfico, mas que se aplicam a tantos outros, como no caso da animação “O Rei Leão”. Para ela, “mocinhos e bandidos, bravos e covardes, o bem contra o mal”, (LOURO, 2013, p. 175) são algumas das dicotomias típicas dos filmes de faroeste e que também podemos encontrar nas narrativas de animações. Trata-se de dicotomias que separam os personagens em dois grupos ou dois lados: “De um lado, integridade, altruísmo e coragem – qualidades demonstradas especialmente pelo herói –; do outro lado, egoísmo, desonestidade e falta de compaixão” (LOURO, 2013, p. 175).

Scar é a representação do mal, é covarde, esconde-se atrás das hienas e trama com elas para conquistar o trono.

Já Mufasa é a representação do bem, é admirado, sábio, corajoso. Torna-se o herói que sucumbe à morte para salvar o filho. A aproximação de Scar, com características consideradas menores ou menos nobres, tais como seus gestos, por vezes afeminados, sua fala arrastada e impregnada de duplo sentido e de ironias, aproxima-o ainda mais da masculinidade subordinada.

No decorrer da animação, encontramos mais uma cena na qual Scar é julgado como sendo inferior à Mufasa. Scar se alia a três hienas, que, na animação, são tomadas como o maior inimigo dos leões, e juntos armam uma emboscada para matar Simba para que, assim, Scar volte a ser o herdeiro do trono. Entretanto, elas são impedidas por Mufasa que luta com elas e salva o filho. Enquanto as três hienas, comparsas de Scar, sofrem com as feridas provocadas pela briga com o rei, Scar surge em cena e é menosprezado por elas.

As hienas estão, após um ataque frustrado, que descobrimos, nesse momento, ter sido orquestrado por Scar, falando o quanto odeiam os leões, quando uma fumaça verde se dissipa e a voz de Scar, que surge no alto de uma pedra, é ouvida.

Scar: Claro que os leões não são assim tão maus!

Hiena 2: Ah, Scar, é só você! (fazendo pouco caso).

Hiena 1: Ficamos com medo que fosse alguém importante.

Hiena 2: Alguém como Mufasa!

Scar: Entendo...

Hiena 1: Ele tem poder!

Hiena 2: Nem me fala... Só de ouvir o nome dele eu tremo.

Hiena 1: (interrompendo) Mufasa...

Hiena 2: (simula tremer de medo) Repete!

Hiena 1: Mufasa...

Hiena 2: Mufasa... Mufasa... (a Hiena 1 simula toda vez que ouve o nome de Mufasa, enquanto a Hiena 3 ri compulsivamente).

Scar: Eu estou cercado de idiotas (coçando a testa com desdém pelas hienas).

Hiena 2: Qual é, Scar, você é um de nós, você é nosso chapa!

Scar: (virando o rosto com desdém) Encantado!

Hiena 1: Ah, eu gosto disso. Ele não é o rei, mas é tão respeitável... (bajulando com ironia).

Enquanto a masculinidade hegemônica de Mufasa é inquestionável, respeitada e até mesmo temida, a masculinidade subordinada de Scar é passível de deboche e desconfiança. Aqueles que se encontram nessa posição são constantemente marginalizados e desvalorizados, como pudemos perceber na cena descrita. Assim como em outros vilões das demais produções da Disney, a composição do corpo de Scar também aponta para formas grotescas e até mesmo deformadas, como dito anteriormente.

A integridade moral de Scar também é colocada em xeque pelas hienas no final da cena descrita acima. Na animação, as hienas são colocadas na desconfortável e humilhante condição de estarem no final da cadeia alimentar,

uma vez que se alimentam das sobras (carniça) deixadas pelos demais carnívoros. Ao dizerem para Scar, “*Você é um de nós, é nosso chapa*”, elas demonstram que não o respeitam, tampouco o consideram uma ameaça, ao contrário de Mufasa e dos demais leões. É justamente a condição subordinada de Scar que permite essa aproximação. Ele é considerado menor, inofensivo e abjeto, sendo, assim, merecedor do seu fim trágico: ser devorado pelas hienas, quando estas descobrem que apenas foram usadas por ele.

Um leão, um suricato e um javali: outras possíveis relações de poder e masculinidades

Scar consegue o que tanto queria. Juntamente com as hienas, prepara uma emboscada para Mufasa. Utilizando Simba como “isca”, uma vez que este já havia desobedecido a seu pai anteriormente, Scar e as hienas provocam um estouro da manada e o vilão vai até Mufasa dizendo que Simba novamente estaria em perigo, visto que se encontrava no meio do estouro.

Após muito esforço e vários ferimentos, Mufasa consegue, finalmente, colocar Simba a salvo e em um lugar seguro, porém, ele cai e novamente se vê em meio à manada. Consegue alcançar uma encosta íngreme e, após várias tentativas de escalar o desfiladeiro, Mufasa chega finalmente ao topo. Nesse momento, sua expressão é de dor e

de cansaço. Há muita poeira, o estouro parece não acabar. Mufasa, então, percebe a presença de Scar, que assistia a tudo impassível.

Mufasa: Scar! Irmão! Me ajude!

(pedras caem, as patas traseiras de Mufasa escorregam, ele luta para salvar sua vida.)

(Scar crava suas garras nas patas dianteiras de Mufasa - que geme de dor - e encara o irmão, esboçando um sorriso debochado).

Scar: Vida longa ao rei! *(soltando o irmão que cai do penhasco).*

Durante toda a cena, a atmosfera é dramática, Simba, que estava do outro lado, em outro penhasco, e que presencia toda a luta do pai para salvar a própria vida, não conseguiu ver a cena da morte de seu pai com detalhes, devido à sua posição e à grande quantidade de poeira levantada pela manada. A música dramática de acordes firmes cessa e o silêncio toma conta da cena. Simba desce de onde estava e encontra o corpo inerte de Mufasa. Uma música triste toma conta da cena enquanto Simba tenta, em vão, despertar o pai. Ao perceber que seus esforços são inúteis, Simba acomoda-se sob a pata do pai e chora. Porém, é interrompido por seu tio.

Scar: Simba, o que foi que você fez?

Simba: *(com tom de voz desesperado)* Foi um acidente, houve debandada.. eu não queria que isso acontecesse!

Scar: Claro, é claro que não quis... Ninguém jamais pretende que estas coisas aconteçam (puxando o sobrinho para si, como se fosse confortá-lo). Mas o rei está morto e, se não fosse por você, ainda estaria vivo (Simba chora). E o que sua mãe vai pensar?

Simba: E o que eu vou fazer, tio Scar?

Scar: Fuja, Simba... Fuja pra longe e não volte mais... (Simba foge, as hienas aparecem atrás de Scar)

Scar: (ordena às hienas) Matem!!

Simba, entretanto, consegue fugir das hienas e chega a um outro lugar. Esse lugar parece ser bem distante, uma vez que toda a paisagem se altera. É uma região desértica e Simba está deitado no chão, o sol é escaldante e as sombras de aves de rapina circundam o pequeno leão. Elas pousam ao redor de Simba, mas são dispersas por um suricato que surge montado em um javali.

Esses novos personagens são Timão e Pumba. Eles salvam Simba, porém, quando Timão, o suricato, percebe que se trata de um leão, sugere que eles corram e se protejam.

Pumba: (com voz doce, quase maternal) Ah, Timão, é só um leãozinho... Olha pra ele, tão bonitinho... e sozinho... Ficamos com ele?

Timão: (aos gritos) Você tá maluco? É um leão. Leão comem caras como nós...

Pumba: Mas é tão pequeno...

Timão: Mas vai crescer...

Pumba: Mas pode ficar do nosso lado...

Timão: Ficar do nosso... é a coisa mais idiota que já.. (pausa) ei.... Saquei... e se ele ficar do nosso lado? A gente ter um leão por perto pode não ser uma má ideia...

Assim, Simba cresce ao lado de Timão e Pumba e aprende com eles inúmeras coisas: a tomar banho frequente, a se alimentar de pequenos insetos e larvas e, também, a filosofia de vida dos dois amigos que consiste no lema “*Hakuna matata*” que seria uma vida sem problemas. Todavia, as lembranças do passado, especialmente da culpa pela morte do pai, não abandonam Simba.

Na relação de amizade entre os três personagens, podemos perceber traços e fazer aproximações com as relações de masculinidades que buscamos aqui discutir. Importante ressaltar que a construção social da masculinidade não se orienta apenas pelas figuras com as quais o sujeito se identifica, mas também por aquelas das quais ele se diferencia (CONNEL, 1995). Assim, nas cenas que marcam a passagem do tempo e do fortalecimento da relação entre os três personagens, somos apresentados/as às mudanças físicas que ocorrem com o crescimento de Simba e sua transformação em um leão adolescente.

Compreendemos, juntamente com Jussara Vargas (2017), que a adolescência, muito mais do que uma etapa da vida, é uma cultura na qual aprendizados e maneiras de se pensar, de se posicionar e de viver no mundo são construídos,

implicando, inclusive uma espécie de moratória. Assim, a adolescência seria um tipo de “estágio”, um momento da vida em que os indivíduos, ainda não adultos e, portanto, sem as responsabilidades dessa faixa etária, poderiam se dedicar ou tomar esse momento como um tempo para o ensaio e o erro. A adolescência estaria ligada às experimentações, ao prazer, à diversão e à irresponsabilidade. Talvez por isso, as sanções também seriam aplicadas de maneira relativa ao indivíduo adolescente (VARGAS, 2017).

Ao longo de uma sequência de cenas tendo como fundo a música “Hakuna Matata”, Timão e Pumba vão apresentando a Simba uma nova forma de viver. Simba se encanta com as novas paisagens. Nas passagens das cenas, os amigos dormem, comem, nadam, se divertem, enquanto podemos perceber as mudanças físicas de Simba, que, aos poucos, assume o corpo semelhante ao de seu pai, com todas as marcas que denotam a masculinidade hegemônica que ele passa a desempenhar perante seus amigos. Por outro lado, podemos aproximar Timão e Pumba das representações de masculinidades cúmplices e marginalizadas, respectivamente. Adriano Beiras et al (2013), ao analisarem os personagens coadjuvantes e vilões de histórias em quadrinhos, ressaltam que “existe um modelo, fortemente colocado nessas narrativas do que significa ser um homem e do que se espera de um homem em nossa sociedade” (BEIRAS et.al.,

2013, p. 66). Nessa linha de pensamento da construção das masculinidades em relação no interior do gênero, os autores ainda afirmam que “aqueles que se desviam destes padrões geralmente surgem como coadjuvantes, sem capacidade de ação transformadora, como alívio cômico e objeto de sátira, ou ainda como vilões, personificando a antítese ou corrupção do modelo proposto” (BEIRAS et.al., 2013, p. 66).

Ampliando a citação acima, podemos pensar que, na animação “O Rei leão”, percebe-se a mesma composição de personagens. Os corpos de Timão e Pumba são apresentados de maneira a refletir, também, suas personalidades. Timão, que é um suricato, tem seu corpo esguio e ágil que denota, também, sua personalidade. É criativo e sempre encontra uma solução para os problemas. Relacionando-o aos demais personagens, podemos aproximá-lo de Zazu, o fiel servo de Mufasa, uma vez que, assim como naquele, percebemos uma masculinidade cúmplice, já que, estando ao lado de Simba, desfruta das vantagens e valores dirigidos à masculinidade hegemônica, sem, contudo, efetivamente vivenciá-la.

Já Pumba, por outro lado, aproxima-se de uma masculinidade marginalizada, uma vez que esta, conforme explica Baliscai (2018), citando Connell (1995; 2013), “reúne homens que, por sua raça, cor, etnia, idade ou classe social encontram dificuldades para ascender à posição hegemônica nas políticas de masculinidade”. O corpo de Pumba,

por se tratar de um javali, aproxima-se de corpos não valorizados na sociedade e que se tornam, assim, passíveis de piadas ou desprovidos da possibilidade de ascender à posição hegemônica de masculinidade. Para Beiras et al (2013, p. 62), um “corpo musculoso, forte e viril (tirado de academias, imagens publicitárias e veículos de entretenimento) vem historicamente se tornando o referencial de corporeidade masculina”, da mesma forma que os “corpos que desviam deste padrão são comumente satirizados ou mesmo excluídos da mídia” (*ib*). Nos nossos padrões normativos de masculinidades atuais, os músculos são investimentos, algo que diz de disciplina corporal com alimentação, exercícios, repetição, obediência, de maneira que não são somente os músculos que indicam masculinidades, mas todo processo disciplinar dos quais eles são resultados, “atestando um ideal de força e virilidade, potencializado pela mídia sobre o imaginário de jovens homens” (*ib*). Ao mesmo tempo em que essas estratégias constituem as cenas e dão vida às personagens de “O Rei Leão”, elas são reforçadas pela animação, num processo educativo dos sujeitos, tantos homens quanto mulheres.

Pumba, também, ao encontrar Simba, ainda filhote após o ataque das hienas, com a voz doce, quase maternal, pede, quase implorando a Timão, que os amigos “fiquem” com o filhote de leão, assumindo uma posição próxima ao maternal,

entoando a voz de forma doce: *Ah, Timão, é só um leãozinho... Olha pra ele, tão bonitinho... e sozinho... Ficamos com ele?*

Neste ínterim, seria prudente enfatizar que não há, aqui, a ideia de fixar comportamentos ou taxar possibilidades de se vivenciar apenas uma das possíveis formas de masculinidades. “A masculinidade não é uma entidade fixa encarnada no corpo ou nos traços da personalidade dos indivíduos” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 250). Ao contrário disso, os autores têm demonstrado que elas “são configurações de práticas que são realizadas na ação social e, dessa forma, podem se diferenciar de acordo com as relações de gênero em um cenário social particular” (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 250).

Assim como as demais identidades, tais como gênero, raça, classe, sexualidade, as masculinidades não são estanques ou definitivas. São aspectos construídos no campo das relações humanas. Dessa forma, nosso argumento é de que o caráter relacional das identidades nos incita a pensar e problematizar as inúmeras relações de poder que cercam essas construções. “Diferentes masculinidades são produzidas no mesmo contexto social; as relações de gênero incluem relações entre homens, relações de dominação, marginalização e cumplicidade”, o que nos provoca a supor que uma “determinada forma hegemônica

de masculinidade tem outras masculinidades agrupadas em torno dela” (CONNELL, 1995, p. 189).

Tal como nas fábulas, as relações entre os três improváveis amigos, uma vez que o leão é predador tanto de suricatos quanto de javalis, podem ilustrar as relações de dominação, marginalização e cumplicidade. Simba nasceu e estava sendo educado para se tornar rei. Recebia instruções e conhecimentos, vindos sobretudo do pai, acerca de todas as responsabilidades, compromissos e de tudo mais que era esperado/determinado naquela sociedade para ele. Percebemos, assim, um projeto (CONNELL, 1995) de construção da masculinidade de Simba, cercado de reviravoltas e encontros com instituições e forças culturais, o qual, inicialmente, propunha a perpetuação de papéis esperados para ele e ensinados especialmente por seu pai. Afastado de sua família, porém, Simba inicia um novo processo de construção de masculinidades ao se relacionar com Timão e Pumba, um projeto de masculinidade que buscava aproximar-se da ausência daquelas responsabilidades, mas, que devido a seus atributos físicos, que agora, assemelham-se ao de seu pai, e de sua postura enquanto defensor do grupo, não é concretizado e ele acaba por projetar em si o projeto hegemônico de masculinidade.

*“Aqui vem o leão que será rei, pai”
- ou haverá um final feliz?*

Buscamos, tendo como pano de fundo a animação “O Rei Leão”, discutir as representações de masculinidades, sobretudo traços referentes às masculinidades hegemônicas, cúmplices, subordinadas e marginalizadas presentes em alguns personagens, cenas, diálogos, narrativas e discursos que são colocados em ação durante o filme, bem como problematizar relações de poder e infâncias que se apresentam em artefatos culturais como a animação “O Rei Leão”. Partimos da compreensão de que a animação é um artefato cultural, ou seja, um produto que opera no sentido de produzir subjetividades e construir sentidos.

Inspirados na forma como as fábulas, através de seus personagens e de ‘sua moral da história’, ensinam, há vários séculos, comportamentos aos seres humanos, tomamos a animação “O Rei Leão” como um artefato cultural capaz de capturar adultos e crianças ao redor do mundo, ao contar as aventuras de um filhote de leão que se exila após a trágica morte de seu pai, o rei, e volta, anos depois, para retomar seu trono e a dignidade de seu povo.

Ao descrever algumas cenas, personagens e diálogos, buscamos uma aproximação com os estudos sobre as masculinidades de modo a aproximar alguns personagens de possíveis características físicas e psicológicas que os

relacionam com as masculinidades hegemônicas, subordinadas, cúmplices ou marginalizadas. Contudo, procuramos não enquadrar ou delimitar as personagens, uma vez que compreendemos que as masculinidades, assim como as demais relações de gênero, não são estanques ou definitivas, mas construções que se desenham e traçam reviravoltas e que ocorrem no campo das relações de poder.

Uma proposta de análise como a aqui executada não se encerra em si, uma vez que embasamos nossas análises na perspectiva pós-estruturalista, na qual não se busca uma verdade única, reconhecendo a provisoriedade das certezas. Assim, do mesmo modo que a história contada em “O Rei Leão” exalta o ciclo da vida, que recomeça, sempre, sem fim, deixamos, também, aberta esta análise, apostando na possibilidade de desconstruir masculinidades indesejadas para a construção de outras formas de ser e de estar no mundo como homens em suas diversas masculinidades.

REFERÊNCIAS

- BADIOU, Alain. **Imágenes y Palabras**: escritos sobre cine y teatro. Buenos Aires: Manancial, 2005.
- BALISCEI, João Paulo; CALSA, Geiva Carolina; GARCÍA, Fernando H.. Imagens da Disney (re)produzindo gênero: Revisão da produção acadêmica (2003 -2015). **Revista Digital do LAV**, v. 10, n. 3, p. 156-178, septiembre-diciembre, 2017.
- BALISCEI, João Paulo. **Vilões, heróis e coadjuvantes**: um estudo sobre masculinidades, ensino de arte e pedagogias Disney. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Estadual de Maringá, 2018.
- BEIRAS, Adriano; LODETTI, Alex; CABRAL, Arthur Grimm; TONELI, Maria Juracy Filgueiras; RAIMUNDO, Pablo. Gênero e super-heróis: o traçado do corpo masculino pela norma. **Revista Psicologia e Sociedade**, v. 19, n. 3. Porto Alegre, 2013.
- BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de gênero. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Org.). **Gênero, cultura visual e performance**. Antologia crítica. Minho: Universidade do Minho/Húmus, 2011.
- CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault**: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- CONNELL, Raewyn. Políticas da masculinidade. **Educação & Realidade**. Rio de Janeiro, 1995. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1224> Acesso em: 13 set. 2020
- CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 242 - 282, janeiro-abril/2013.
- ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema, uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Nunca fomos humanos** - nos rastros do sujeito. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

- FELIPE, Jane. Erotização dos corpos infantis. LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (organizadoras). **Corpo, gênero e sexualidade**. 4. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I: a vontade de saber**. São Paulo: Graal, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos IV: estratégia, poder-saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- LOURO, Guacira. Conhecer, pesquisar, escrever... **Educação, Sociedade & Culturas**, nº 25, p. 235-245, 2007.
- LOURO, Guacira. Destemidos, bravos, solitários – a masculinidade na versão western. **Revista Bagoas**, n. 10, p. 171-182, 2013.
- RAEL, Claudia Cordeiro. Gênero e sexualidade nos desenhos da Disney. LOURO, Guacira Lopes; FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre (organizadoras). **Corpo, gênero e sexualidade**. 4. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.
- VARGAS, Juliana. Culturas juvenis contemporâneas: produções sobre o tema. In RIBEIRO, Paula R. C.; CORPES, Joanalira. **Debates contemporâneos sobre Educação para a sexualidade**. Rio Grande: Ed. da FURG, 2017.
- VEIGA-NETO, Alfredo. **Foucault e a Educação**. 2. Ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- XAVIER FILHA, Constantina Kit de materiais educativos para a educação para sexualidade, para equidade de gênero e para a diversidade sexual: protagonismos, ousadias e peraltagens possíveis. In: **Educação para Sexualidade, para a Equidade de Gênero e para a Diversidade Sexual**. Campo Grande: Editora UFMS, 2009.
- XAVIER-FILHA, Constantina. Sexualidade(s) e Gênero(s) em arte-fatos culturais para a infância: práticas discursivas e construções

de identidades. In **Educação para Sexualidade, para a Equidade de Gênero e para a Diversidade Sexual**. Campo Grande: Editora UFMS, 2009.

XAVIER, Ismail. Um Cinema que “Educa” é um cinema que (nos) faz pensar. **Rev. Educação & Realidade**, Porto Alegre: Ed UFRGS, v. 33, n1, p. 13-20, 1995.