

**Quando o discurso constrói o “natural”:
família, gênero e sexualidade em**

A era do gelo 3

*When the discourse build “natural”:
family, gender and sexuality in Ice age:
dawn of dinosaurs*

Paloma Ferreira Coelho Silva

Doutoranda em Ciências Sociais pela PUC-Minas

Mestre em Ciências Sociais

palomafcs@gmail.com

5

Resumo

Este artigo consiste na análise dos discursos sobre família, gênero e sexualidade no filme *A era do gelo 3*, visando demonstrar que os discursos construídos nesse filme tendem a conceber a família como um dado “natural”, além de exaltar a família nuclear como o modelo ideal de organização familiar. Essa visão contribui para a legitimação da heterossexualidade e da noção essencialista, dual e complementar das relações de gênero e, ao mesmo tempo, para a marginalização de arranjos familiares e de performances de gênero divergentes. O tema da família, fortemente presente nos meios de comunicação de massa, sofreu várias transformações no cinema, especialmente a partir do final do século XX, no tocante à abordagem das identidades de gênero, dentro e fora dos arranjos familiares, o que não significa que as concepções de épocas anteriores tenham sido totalmente abandonadas, como será demonstrado na análise desse filme.

Palavras-chave: Gênero. Família. Sexualidade. Cinema.

Abstract

This article aims to analyse the speeches about family, gender and sexuality in the film *Ice age: dawn of dinossaur*s in order to demonstrate that the discourses built by this film tend to conceive of the family as a “natural”, in addition to exalt the nuclear family as the ideal model of family organization. This view contributes to the legitimacy of heterosexuality and the notion essentialist, dual and complementary gender relations and, at the same time, to the exclusion of family arrangements and performances of gender divergent. The theme of the family, which is strongly present in the mass media, was transformed in the following decades with regard to the approach of gender identities within and outside of family arrangements, but that does not mean that the concepts of previous seasons have been completely abandoned as will be demonstrated in the analysis of this film.

Keywords: Gender. Family. Sexuality. Cinema.

Introdução

O presente artigo consiste em uma análise dos discursos sobre família, gênero e sexualidade no filme *A era do gelo 3 (A ERA, 2009)*. Pretende-se demonstrar que os discursos construídos nesse filme tendem a conceber a família como um dado “natural”, além de exaltar a família nuclear como o modelo ideal de organização familiar. Essa visão contribui para a legitimação da heterossexualidade e da noção essencialista, dual e complementar das relações de gênero e, ao mesmo tempo, para a marginalização de arranjos familiares e de performances de gênero divergentes.

É importante considerar o fato de se tratar de uma produção que constitui um gênero cinematográfico inserido em uma tradição estética e narrativa construída ao longo do século XX nos Estados Unidos, estilo que se consolidou por meio dos avanços tecnológicos empenhados pela indústria hollywoodiana, ao mesmo tempo que contribuiu para a instituição de padrões, bem como para elaboração e reforço de discursos e valores próprios da sociedade da época. O cinema de animação, que no início não passava de objeto de estudos e de experiências científicas, gradativamente se tornou um importante instrumento ideológico para difundir valores norte-americanos, sendo a família – caracterizada por uma configuração hegemônica de papéis sexuais – um dos principais.

Trata-se, assim, de um gênero peculiar no mercado cinematográfico, tanto pela repercussão e sucesso de suas produções quanto pela qualidade técnica que ele tem adquirido ao longo dos anos, em função dos avanços da computação gráfica e da tecnologia digital. Seu desenvolvimento, que ocorreu paralelamente ao cinema de ação ao vivo (*live-action*), foi acompanhado por um intenso investimento em métodos que pudessem acentuar o poder de convencimento e de identificação com o espectador. A eficácia desses procedimentos pode ser comprovada pela heterogeneidade do público consumidor desses produtos no tocante à faixa etária, pela expressiva bilheteria por eles alcançada, pela frequente propagação desses filmes nas emissoras de televisão e pela vasta quantidade de bens de consumo que são criados com a marca dos personagens.

O fato de ser um produto cultural direcionado ao público infantil suscita a discussão sobre os valores e significados construídos e difundidos que, muitas vezes, passam a compor o conjunto de referências e modelos que integrarão o universo simbólico e cultural desses indivíduos ao longo da vida. Da mesma maneira, dada a heterogeneidade do público no que diz respeito à

faixa etária, questiona-se a influência desses discursos para os demais espectadores na reafirmação de sentidos, códigos e repertórios simbólicos que podem vir a compor a tábua de valores a partir da qual esses sujeitos pensam as suas realidades.

Há de se considerar, portanto, que esse filme não é resultado de um trabalho autoral construído por um discurso pessoal e singular, mas consiste em uma obra coletiva que é parte constituinte de toda uma tradição estética e narrativa que se consolidou em um mercado cinematográfico específico, com intencionalidades e valores comuns. Os produtos midiáticos operam como dispositivos discursivos que, por meio da oferta de imagens, disponibilizam uma gama de repertórios aos espectadores, possibilitando uma nova construção de sentidos e de versões sobre sua condição no mundo. Dessa forma, a mídia pode difundir e até mesmo reafirmar valores e modelos de conduta presentes no contexto social, que são assimilados pelo público em um processo de identificação, interferindo não só na sua subjetividade, como também na forma de conceber e de vivenciar as experiências da vida prática.

O tema da família, fortemente presente nos meios de comunicação de massa, sofreu várias transformações no cinema, especialmente a partir do final do século XX, foi se transformando a partir da década 1990, no que se refere à abordagem das identidades de gênero, dentro e fora dos arranjos familiares. Atualmente, essas mudanças nas relações de gênero e nas organizações familiares podem ser vistas nas produções, mas isso não significa que as concepções de épocas anteriores tenham sido totalmente abandonadas, como será demonstrado na análise desse filme.

A era do gelo 3 conta a história de um casal de mamutes, prestes a ter um filhote, que se prepara para formar uma família. Esse fato desestabiliza a turma de amigos, quando estes percebem que os mamutes entrarão em uma nova fase na qual eles não estão inseridos. O tigre Diego diz não almejar uma “vida doméstica”, enquanto que Sid, ávido para constituir uma família, rapta três ovos de dinossauro e os adota como seus. O esquilo Scrat conhece Scratita, uma fêmea de sua espécie por quem se apaixona, mas eles estabelecem uma relação de amor e ódio por causa da disputa pela noz.

O que se percebe é que nessa película os personagens se encontram em outro estágio e precisam se preparar para as mudanças que irão ocorrer. Nessa fase, como afirma Diego, “os tempos são outros”. A formação de uma família gera nos personagens a sensação de maiores responsabilidades, de preocupações e do ingresso a um estágio incompatível com uma vida de

aventuras. Isso ocorre porque o filme parece atribuir aos personagens atitudes vistas como (in)adequadas para quem vai constituir uma família. Em uma das cenas, Manny diz para Sid devolver os ovos, apontando não apenas para o roubo, mas também para o seu descuido e sua irresponsabilidade, pelo fato de tê-los colocado em risco. Posteriormente, Sid conversa com os ovos, questionando o motivo de devolvê-los, já que ele se acha responsável, amoroso e carinhoso. Ao perceber que a “missão” não será tão fácil, ele afirma: “Sei não. Ter filhos dá muito trabalho. Talvez eu não estivesse pronto”.

Parece haver na narrativa a ideia de responsabilidade e de preparo necessários para se ter filhos, além de atributos que qualifiquem os pais e as mães para prover o cuidado e garantir sua proteção. Além disso, o fato de precisar estar “pronto” para se ter filhos sugere um “momento” apropriado em que esses atributos já tenham sido adquiridos pelos indivíduos. Por isso, Manny diz: “Sid, sei pelo que está passando. Você também vai ter sua família um dia, vai encontrar uma boa garota”.

A aquisição desses atributos parece indicar a entrada em um novo estágio, no qual os indivíduos possuem maturidade e maior preparo para as novas demandas, estabelecendo uma ruptura com a fase anterior. Como afirma Wilding (2003), a partir da análise de filmes da década de 1990 que abordam casamentos, a constituição de relações heterossexuais reprodutivas de longo prazo nessas produções é vista como um rito de passagem para a vida adulta, uma indicação de um novo *status* que é nitidamente identificado nas histórias. Porém, essa mudança de *status* não é mais garantida pela norma do casamento, mas pela celebração do verdadeiro amor romântico, que é colocada como a base para a constituição de uma relação duradoura. Segundo a autora, apesar das alterações ocorridas nas uniões matrimoniais no Ocidente, esses valores ainda prevalecem, sendo que a passagem da vida de “solteiro” para a de “casado” é mostrada nesses filmes como uma ruptura necessária para o amadurecimento e para a consolidação de uma identidade adulta perante a sociedade.

Ao remeter a essas diferentes etapas como necessárias e inevitáveis, o ato de constituir uma família é tratado nesses filmes como parte de um ciclo “natural”, em que a organização familiar é abordada como uma unidade de reprodução biológica sujeita à ordem da natureza. Sarti (2004) afirma que a tendência à naturalização da família é recorrente porque ela corresponde ao espaço social no qual se desenvolvem os principais eventos relacionados ao corpo biológico, como o nascimento, a amamentação, o crescimento, o envelhecimento e a morte.

Família: lugar do cuidado?

A naturalização da família foi um dos aspectos mais questionados pelos estudos feministas, baseando-se na premissa de que as organizações familiares correspondem a um espaço de legitimação da diferença sexual por meio de uma suposta divisão “natural” de papéis em que a mulher se encontraria em uma condição subalterna e de opressão. Contestando as teorias funcionalistas das décadas de 1950 e 1960, difundidas principalmente por Talcott Parsons, esses estudos tentavam desconstruir a noção de que a família nuclear consistia em um padrão de normalidade. Eles apontavam não só para a diversidade de arranjos familiares, como também para o fato de que em cada família haveria uma maneira específica de organizar os papéis sexuais, já que muitos países se deparavam com significativas transformações na vida familiar, como a inserção das mulheres no mercado de trabalho, a elevação das taxas de divórcio e de recasamentos, alguns dos fatores que implicariam novas relações no âmbito doméstico (THORNE, 1992).

A partir da década de 1980, os efeitos das mudanças ocorridas nos anos anteriores tornam-se mais significativos e a multiplicidade de arranjos familiares, propiciada pelo aumento de famílias chefiadas por mulheres, de recomposições familiares e de uniões homoafetivas, levou as teorias feministas ao questionamento da existência de uma crise ou do esfacelamento da “família moderna” (STACEY, 1990; THORNE, 1992). Stacey (1990) argumenta que a “família moderna”, concebida pelo modelo do pai provedor, da mãe dona de casa em tempo integral e dos filhos dependentes, corresponde a uma noção de vida familiar extremamente equivocada e inapropriada para uma organização social tão efêmera, singular e internamente contraditória. Esse tipo de estrutura familiar não pode ser tomado como padrão de normalidade, nem mesmo como uma forma natural, porque ele é tão datado e socialmente localizado como outros arranjos predominantes em outros períodos e contextos.

Para Stacey (1990), a diversificação de arranjos familiares torna o modelo nuclear, concebido como “família moderna”, insuficiente para abarcar a pluralidade de configurações familiares e de relações de gênero existentes. As famílias, assim, estariam em um constante processo de “fazer” e “refazer” que as classificaria como “família pós-moderna” ou “família contemporânea”, como é denominada em estudos mais recentes. A “família pós-moderna”, entretanto, não corresponderia a um novo estágio da família, mas sim caracterizaria uma época em que a crença em uma lógica evolucionista das configurações familiares é rompida.

Nessa perspectiva, a “família contemporânea” é percebida como fluida, além de diversificada e não resolvida, não mais se enquadrando em um único padrão culturalmente dominante, embora a autora reconheça que esse modelo ainda é amplamente almejado pelos norte-americanos. A “família contemporânea” se encontraria, então, em uma fase de dúvidas e de incertezas, o que provocaria sensação de nostalgia e consequente busca por um modelo que possa suprir a insegurança de não haver uma referência em que se apoiar (STACEY, 1990).

A tentativa de desnaturalização da família pelos estudos feministas contemporâneos consiste em romper com a visão das configurações familiares como aspectos biológicos, imutáveis e atemporais, para compreendê-las como construções sociais e históricas que envolvem uma lógica complexa de organização da sexualidade, da intimidade, da reprodução, da maternidade, da paternidade, da infância, das relações de gênero e da divisão sexual do trabalho (THORNE, 1992). Collier, Rosaldo e Yanagisako (1992) contestam a visão de que a família seria uma instituição humana universal designada a cumprir necessidades básicas universais referentes ao “cuidado”, destacando o modo como essa perspectiva influenciou as teorias funcionalistas que passaram a compreendê-la em termos de necessidades biológicas.

Stacey (1990) demonstra que o modelo nuclear foi bastante idealizado e mitificado nos Estados Unidos com o auxílio dos meios de comunicação de massa, especialmente no período entre 1940 e 1960. A autora argumenta que, nesse período, a mídia norte-americana investiu na difusão de valores sociais conservadores e na criação da imagem de “família próspera”, por meio de seriados televisivos e pelo sucesso que as produções da Walt Disney alcançaram com seu universo de fantasias. Concepção similar é a de Byars (1991), ao discutir o esforço ideológico dos filmes hollywoodianos para associar a formação das identidades de gênero à estrutura familiar formada pelo casal heterossexual. Nesses filmes, as relações entre homens e mulheres eram colocadas como opostas e complementares, apresentando um forte apelo para jogos de moralidade que atribuíam ao modelo nuclear um *status* de legitimidade e de normalidade.

Em *A era do gelo 3*, o afeto é colocado como o elemento central da unidade familiar, destinado essencialmente ao cuidado dos filhos. Essa visão valida a noção de família como o “lugar do cuidado”, por meio da qual ele passa a ser concebido como sua função “natural”. Singly (2007) ressalta que a noção do cuidado corresponde a uma noção central da família “moderna”. Collier, Rosaldo e Yanagisako *et al.* (1992) complementam que as teorias

funcionalistas, por terem concebido o cuidado como uma função das famílias, as transformaram também em uma necessidade, na medida em que todas as pessoas precisariam ser cuidadas.

A valorização da família e do afeto nesse filme pode ser demonstrada na atitude de Sid. Decepcionada pelo fato de não possuir uma família, a preguiça rapta três ovos e passa a tratá-los como seus filhos. Desajeitado, Sid enfrenta dificuldades para cuidar dos ovos e pensa em devolvê-los. Em uma cena bastante emocionante, ele coloca os ovos embaixo de uma caverna e, quando diz que ter filhos é algo trabalhoso e que talvez não estivesse pronto para viver esse momento, um plano geral mostra a luz do sol incidindo sobre os ovos; assim, com a iluminação mais intensa, vê-se em primeiro plano a sombra dos embriões em seu interior. A imagem que aparece nos ovos se assemelha a uma ultrassonografia, e Sid, como um ser humano, se emociona ao ver os “filhos” e desiste de devolvê-los. O caráter emotivo da cena é acentuado pela iluminação mais intensa e pela música instrumental, que é tocada quando a preguiça avista os embriões.

A cena do nascimento dos dinossauros também é bastante significativa. Ao mostrar Sid acordando, um plano de detalhe capta os “pés” dos dinossauros seguindo-o. Quando aparecem por inteiro, vê-se que eles imitam os gestos da preguiça, o que é repetido em vários momentos da trama. A ênfase no cuidado é notável, já que a identificação dos filhotes de dinossauro com Sid é tão grande que o filme parece ressaltar a importância do afeto na esfera familiar em detrimento dos laços biológicos, ou “de sangue”.

Relações de gênero e sexualidade na *Era do gelo*

O que chama a atenção na relação de Sid com os filhotes é que, a partir do momento em que ele rapta os ovos, passa a referir-se a si mesmo como mãe e não como pai, como seria esperado para um animal macho. Falas como “a mamãe já volta” ou “onde está a mamãe? Estou aqui!” remetem a uma demarcação de gênero, na medida em que o cuidado dos filhos é colocado prioritariamente como uma atribuição da mulher. Por outro lado, pode-se pensar em uma subversão, pelo fato de se tratar de um animal macho se chamando de mãe. De qualquer forma, a associação entre o cuidado e a figura da mulher parece ser reforçada na cena em que Sid abraça os ovos de dinossauro, ao se emocionar com a sombra dos embriões iluminada pelo sol; por meio de um *zoom-out*, vê-se a sombra dele no alto da pedra. O desenho de sua sombra forma os contornos de uma preguiça grávida, simbolizando a maternidade.

A tendência de tratar a maternidade como uma vocação “natural” das mulheres foi bastante discutida por algumas autoras feministas, como Adrienne Rich e Dorothy Dinnerstein, conforme afirma Thorne (1992). Para elas, os laços entre mãe e filho são, muitas vezes, exaltados como relação de cuidado e de abnegação, sendo definidos como a “essência” materna e, portanto, do feminino. Concepções do senso comum como “instinto materno” demonstram essa visão naturalizada da mulher. Desconstruindo essa noção, essas autoras apontam para o caráter ideológico e mítico que envolve o conceito de maternidade, correspondendo a uma visão essencialista que favorece a opressão das mulheres.

A concepção romantizada da maternidade, além de reforçar a imagem da família como “um refúgio num mundo sem coração”, nos termos de Lasch (1991), legitima a diferença sexual e naturaliza a divisão sexual do trabalho no interior das organizações familiares. Desse modo, o cuidado com os filhos é, muitas vezes, visto como uma tarefa “natural” das mulheres e, quando há a participação dos homens, ela é considerada como um auxílio, e não como uma obrigação. Embora esse quadro tenha sofrido mudanças nos últimos anos, muitos estudos ainda apontam para a diferença no tempo destinado ao cuidado dos filhos entre homens e mulheres, cabendo às últimas a maior responsabilidade pelo serviço doméstico (TORRES, 2000; PINELLI, 2004). Essa visão naturalizada da divisão sexual do trabalho contribui para que ela seja vinculada às relações heterossexuais, percebidas a partir de uma lógica de complementaridade, e legitima a família nuclear heterossexual como norma. Como consequência, os arranjos familiares que se diferenciam desse padrão de “normalidade” são vistos como desviantes.

Thorne (1992), entretanto, ressalta que as organizações familiares norte-americanas sempre variaram em sua composição, mesmo nas décadas de 1950 e 1960, quando a ideologia da família alcançou o seu ápice nos Estados Unidos. A questão é que, na contemporaneidade, essa diversidade é mais significativa devido a transformações econômicas, alterações nas leis referentes ao casamento, ao divórcio e à adoção, novas tecnologias reprodutivas e lutas dos homossexuais para a conquista de direitos concernentes à família e à reprodução. Essas últimas têm servido para alterar e desconstruir as noções essencialistas de maternidade e de paternidade, por meio das quais o cuidado de crianças e a procriação estariam intrinsecamente ligados à heterossexualidade.

A paternidade e a maternidade são concebidas como naturais porque geralmente são vistas como elementos da masculinidade e da feminilidade,

respectivamente. Essas categorias, entretanto, não são inexoráveis. Pelo fato de serem permeadas pelas noções de gênero, tanto a paternidade quanto a maternidade se constroem por meio das relações entre homens e mulheres, homens e homens e mulheres e mulheres, assim como ocorre com a masculinidade e a feminilidade. Nota-se, contudo, que, em nossa sociedade, da mesma maneira que a maternidade serve para garantir à mulher o *status* de feminilidade, para os homens, a paternidade é valorizada como demonstração de masculinidade e de virilidade (RODRIGUES; NANES, 2010).

No que diz respeito à masculinidade, em *A era do gelo 3*, ela é construída não só por meio da paternidade, como também pela necessidade de se sustentar a ideia de coragem, de virilidade e de domínio da razão. A emoção e a sensibilidade são tratadas como características das mulheres. Isso não significa que no filme os homens sejam mostrados como desprovidos de sentimentos e de emoções, mas que eles devem evitar manifestá-los em determinadas circunstâncias.

Desse modo, Manny tenta negar sua sensibilidade para Ellie, afirmando não corresponder a uma atitude de homens. Ao notar que algo de errado está acontecendo com o tigre Diego, Ellie pede a Manny que converse com ele, mas o mamute responde:

Manny: - Os homens não falam com outros homens sobre seus problemas. Nós apenas batemos nos ombros uns dos outros.

Ellie: - Que coisa idiota!

Manny: - Para uma garota. Para um homem, é como seis meses de terapia.

Quando Manny, por insistência de Ellie, resolve conversar com o tigre, ele se aproxima e bate em seu ombro, mas Diego não entende o sentido da ação. O mamute, então, inicia a conversa e logo tenta encerrá-la, dizendo ter certeza de que está tudo bem e que a conversa, portanto, seria desnecessária. O tigre, porém, aproveita a oportunidade e desabafa com Manny.

No final do filme, Manny tenta romper com a imagem que ele procurava construir de que os homens devem ser racionais e evitar demonstrações de afeto por outros homens, esforçando-se para dizer ao amigo Diego o quanto ele sentiria sua falta, caso o tigre fosse embora. Diego, entretanto, o interrompe e Manny completa: “Eu ia fazer um discurso agora. Já tinha ensaiado. Como vou mostrar que sou forte e sensível? Nobre, mas carinhoso?”. E antes que o mamute concluísse, Diego repete o gesto de Manny e bate em seu ombro. Aliviado, Manny o agradece.

O tigre Diego também se esforça para sustentar uma imagem de virilidade e de coragem, tentando mascarar sua sensibilidade, mas na ocasião em que o filhote de Manny e Ellie nasce ele se emociona e uma lágrima cai de seu rosto. A tentativa de disfarçar sua emoção é comprovada quando Ellie lhe diz “eu vi isso, durão!”, e Diego responde: “Não, não. Aquele último dinossauro atingiu meu olho com a unha e... Tudo bem, não sou feito de pedra”.

Nos filmes hollywoodianos contemporâneos, já é possível notar mudanças na forma de abordar a masculinidade, principalmente por meio da ruptura com a noção de que os homens não podem demonstrar afeto. A valorização do amor romântico nesses filmes contribui para que os personagens masculinos possam ser mostrados como sensíveis, românticos e emotivos. O mesmo ocorre com as personagens femininas, que podem ser vistas como protagonistas de filmes de ação, correspondentes a um gênero considerado masculino. Nesses filmes, em situações anteriormente resguardadas aos homens, como confrontos violentos e lutas corporais, já se percebe a participação de mulheres.

A diferença sexual, apesar disso, continua sendo ressaltada como polarizada, por meio da demarcação de “coisas de mulheres” e “coisas de homens”. Quando os papéis convencionais são transgredidos, as atitudes de homens e de mulheres são vistas como incomuns ou cômicas, o que pode ser observado em produções nas quais os homens desejam se casar e as mulheres optam por uma vida mais descomprometida ou quando mulheres demonstram maior habilidade física do que os homens, além das clássicas comédias em que homens são mostrados como “babás” de crianças. Em *A era do gelo 3*, na hora do alarme falso do nascimento do filhote de Manny e Ellie, o gambá Crash grita: “Código azul!”; e seu irmão Eddie completa: “Ou rosa, se for uma menina”.

Essa noção de diferença sexual, que é muitas vezes naturalizada, legítima e justifica a atribuição de papéis sexuais como um dado biológico, como se o fato de “ser homem” e de “ser mulher” já implicasse naturalmente funções e comportamentos predeterminados. Moore (1997) ressalta que na definição de sexo e de gênero há ainda a noção de “Sexo”, que seria uma formulação discursiva para classificar as diferenças físicas, as substâncias e os processos fisiológicos entre homens e mulheres, que constituiria a realidade material dos corpos. Em outras palavras, o “Sexo” seria um discurso socialmente construído para atribuir sentido ao “sexo”. A questão que a autora coloca é se haveria sentido estabelecer uma diferenciação entre “sexo” e “gênero”, quando na verdade o que está em pauta é a noção de “Sexo”. Da mesma forma, ela questiona se seria conveniente distinguir “Sexo” e “gênero”, considerando que a

compreensão de gênero a partir de categorias fixas e polarizadas é gerada pelo discurso do “Sexo”. Moore (1997) afirma, ainda, que a experiência de corporificação, ou seja, a atribuição de significados aos corpos e às práticas em um dado grupo ou sociedade, constitui-se em uma tendência universal, embora os sentidos imputados variem conforme o contexto histórico e cultural.

Concepção semelhante é a de Louro (1997, p. 21), que assevera que não são os atributos sexuais que constituem o que é feminino ou masculino, mas sim a maneira como essas características são representadas, valorizadas ou interpretadas, pois “para que se compreenda o lugar e as relações de homens e mulheres numa sociedade importa observar não exatamente seus sexos, mas sim tudo o que socialmente se construiu sobre os sexos”. A autora ressalta que os indivíduos são formados e produzidos como sujeitos generificados, por meio da instituição de posturas, gestos, condutas, modos de ser, de falar e de agir que as sociedades julgam como apropriados para homens e mulheres.

Baseando-se nas discussões de Foucault sobre o poder disciplinar, Louro (1997) afirma que os gêneros se produzem nas e pelas relações de poder. Por isso, desde cedo, meninos e meninas passam por um processo de “normalização” da conduta, em que é estabelecido o controle sobre a sexualidade e os corpos, por meio de estratégias que garantem o “governo” e o “autogoverno” dos sujeitos. Nessa concepção, a produção do gênero é percebida como parte de um processo de “fabricação” dos sujeitos, que, para Foucault (2007), consiste na disciplina, em técnicas específicas que exercem um constante e sutil controle sobre os corpos. Almeida (1996) vai de encontro a essa visão e, em vez de compreender o corpo como um receptáculo passivo do poder, o concebe como ativo e performático, que se encontra em constante processo de aprendizagem. O corpo, assim, atuaria na construção das identidades e, por isso, ele não seria um objeto moldado pela cultura, mas corresponderia a um elemento ativo, por meio do qual os indivíduos se mostram e se comunicam. Ainda na perspectiva de Louro (1997), a vigilância da sexualidade e dos corpos objetiva a garantia da “normalidade” representada pelo comportamento heterossexual, que institui representações hegemônicas de cada gênero, às quais os indivíduos devem se ajustar. Divergências no comportamento masculino ou feminino considerado como apropriado são tratadas como transgressão.

Em uma das cenas de *A era do gelo 3*, Buck guia a turma de amigos pela floresta, quando eles se deparam com uma criatura aparentemente medonha, com enormes asas coloridas. Os gambás Crash e Eddie apontam amedrontados para o animal e quando Buck o avista, grita com um tom de autoridade: “Ei! Saia

do meu gramado! Vamos! Xô!”. Quando o animal se retira, nota-se que se trata de uma mariposa colorida e inofensiva. Buck então diz: “Eu conheci aquele cara quando ele era uma lagarta. Você sabe, antes dele ter se assumido”.

É interessante notar que a metamorfose da lagarta é comparada no filme à homossexualidade. O ato de “se assumir”, no sentido a que o personagem se refere, corresponde à ação de revelar ou de tornar pública a orientação sexual, mas não apenas isso. Ao comparar essa atitude à metamorfose, o filme constrói a imagem da homossexualidade como uma transformação. Semelhante ao processo em que a lagarta passa por uma mutação na fase adulta, que consiste em alterações físicas na estrutura do corpo para alcançar uma forma definitiva, a homossexualidade é concebida no filme como uma transformação brusca. Nessa transformação, o sujeito nasceria com uma identidade pronta e, em um determinado estágio da vida, ele, de repente, “viraria” algo completamente diferente da sua forma “natural”.

Ao contrário dessa visão, os estudos de gênero têm argumentado que as identidades não são dadas ou acabadas em um determinado momento, mas estão sempre em construção, não sendo possível estabelecer uma fase da vida em que a identidade sexual e/ou a identidade de gênero seja estabelecida. Desse modo, nenhuma identidade sexual é automática e fixa, mas constantemente negociada e construída. Não há, portanto, uma identidade heterossexual pronta, acabada, esperando para ser assumida e, de outro lado, uma identidade homossexual que deve se virar por si só. Tanto a identidade sexual quanto a identidade de gênero não podem ser compreendidas como “essência”, mas como uma categoria instável, mutável e inacabada (LOURO, 1997).

De acordo com Hall (2005), o sujeito pós-moderno não é dotado de uma identidade fixa, essencial ou permanente. Ao invés disso, ele seria confrontado por várias identidades móveis e muitas vezes contraditórias, com as quais pode se identificar mesmo que temporariamente. Essas identidades não estariam organizadas em torno de um “eu” coerente, mas empurrariam os sujeitos em diversas direções, sendo constantemente deslocadas. Nesse sentido, a identidade não corresponderia a um aspecto inato, mas seria sempre incompleto, um processo contínuo que é formado ao longo do tempo, que a caracterizaria melhor como identificação.

Retomando a cena da mariposa, pode-se afirmar que esse processo de “transformação” atribuído à homossexualidade é visto como um processo de diferenciação, ou de transgressão, do comportamento normativo. De certa forma, a instituição da diferença envolve relações de poder, já que ela é

determinada por um referencial. Homens que se afastam da representação hegemônica de masculinidade são tratados como diferentes e são relegados a uma posição hierárquica inferior e a uma condição subalterna em relação a outros homens. Como ressalta Almeida (1996), o gênero diz respeito às disputas políticas por capital simbólico, uma forma de atribuir a homens e mulheres um poder que não lhes é próprio e que produz a diferenciação por meio de processos metafóricos para o poder, como no caso da masculinidade hegemônica. Para o autor, a masculinidade hegemônica, na verdade, é uma concepção idealizada, a partir da qual se define a inferioridade do feminino e das masculinidades subordinadas, mas que não é alcançável na prática. Trata-se de um modelo ideal sustentado por um discurso de dominação e ascendência social, que exerce um controle sobre homens e mulheres.

No que diz respeito às relações de poder no filme, é interessante ressaltar os personagens dos esquilos Scrat e Scratita. Scrat, que nas primeiras duas versões se encontra sozinho, conhece Scratita na terceira película e logo se apaixona por ela. Desde a primeira cena, ela é mostrada como delicada, mas, ao mesmo tempo, sedutora. Ao som de “You never find another love like mine”, de Lou Rawls, ela dança, balança a cauda e seduz Scrat.

Quando ele percebe que ela está com a noz, rouba-lhe o fruto e Scratita chora, fazendo uma expressão muito triste. Ele se comove, volta, pensa e oferece a noz. Scratita a segura, ele não a solta e os dois rodopiam. Ela cai no penhasco. Ele se atira para salvá-la e os dois seguram a noz. A música volta e eles se encaram apaixonados. Scratita toma a noz de Scrat, pisca para ele, estica a pele do corpo e sobe, como um balão. Ele tenta fazer o mesmo, não consegue e cai em um poço, formando o desenho de um coração. A partir daí, os dois desencadeiam uma disputa acirrada pela noz, mas Scratita, com seu poder de sedução, ilude o esquilo constantemente. Diferentemente das outras fêmeas do filme, Scratita aparece maquiada, bastante esbelta e com cílios grandes. O encantamento de Scrat é enfatizado pela trilha sonora e pelo enquadramento em *close-up*, que destaca sua feição de apaixonado.

Scratita, porém, se aproveita do sentimento do esquilo e utiliza um jogo de sedução para obter a noz. Em outra cena, Scrat fica preso em uma árvore por causa de uma secreção que gruda em seu corpo e, ao tentar recuperar a noz, que também está com a mesma secreção, ela gruda em seu tórax. Quando ele avista Scratita, tenta despregar seu corpo da árvore, mas não consegue. Ela sobe no tronco da árvore e passa a ponta dos dedos alternadamente em cima da noz, em um gesto sensual. Nesse momento, uma música instrumental é tocada, reforçando o erotismo da cena. Scrat, envolvido,

agora permanece estático. A mão dela se aproxima da ponta da noz e ele faz uma expressão de medo. Ela o encara e puxa a noz, retirando o pelo de Scrat, que grita desesperado.

Transpondo para os modelos de feminilidade construídos pelo cinema¹, Scratita corresponderia à *femme fatale* do filme. Para alcançar seu principal objetivo, a noz, ela utiliza seu poder de sedução para iludir Scrat e vencer a disputa. A inversão dos papéis convencionais de gênero é realizada nesses momentos, mas, como é bastante recorrente na maioria dos filmes hollywoodianos, a mulher consegue exercer o domínio sobre o homem por meio da sensualidade. Em uma dessas disputas, a música de Lou Rawls é tocada em uma versão de tango. Essa dança, que é fortemente marcada por um intenso jogo de poder, em que ora vê-se o domínio masculino sobre a mulher, ora se constata a inversão dessa lógica, predominando o controle feminino, é utilizada no filme para simbolizar o jogo de sedução entre os esquilos.

Scrat e Scratita disputam a noz. Ele puxa a cauda dela e a música começa. Os dois fazem passos de tango sempre tentando roubar o fruto. Scratita seduz Scrat e depois o golpeia várias vezes para recuperar a noz. Ele, em alguns momentos, mostra-se furioso e, em outros, seduzido pelos encantos dela. Scrat se arrasta a seus pés e ela o suspende com sua cauda, deixando-o hipnotizado, para depois soltá-lo ao chão.

Sabe-se que o tango envolve drama, paixão, sexualidade, mas também agressividade. Por isso, a todo o momento eles se golpeiam para recuperar a noz. Porém, nesse caso, quem se sobressai e exerce o domínio na dança é Scratita. Em uma cena posterior, Scrat tenta subir até a rocha e balança Scratita, que está agarrada em seus pés, como uma corda. Suas presas se prendem na rocha e ele a usa para subir. Quando ele consegue, ela é lançada ao alto e cai em seu colo. Scratita olha para baixo e avista o precipício. Com medo de cair, ela se vira para Scrat e finge estar apaixonada, seduzindo-o novamente. Ele corresponde, hipnotizado. A música começa e Scrat chuta a noz. Eles se beijam, ocorre uma explosão atrás dos dois e o volume da música aumenta. A explosão nas rochas provoca uma cratera em formato de coração.

A partir daí, Scratita passa a corresponder ao amor de Scrat. Os dois se olham como os personagens de filmes de romance. A explosão atrás se assemelha aos fogos de artifício muito comuns nessas produções no momento do beijo. A cena de amor dos dois lembra bastante as dos filmes de romance

¹ Sobre a discussão dos modelos de feminilidade do cinema hollywoodiano, ver Morin (1989), Bernava (2010) e Silva (2012).

hollywoodianos. A valorização do amor romântico, que é apresentado nesses filmes como mágico e transcendental, assume esse caráter nas cenas de romance dos dois esquilos.

A paixão entre os dois, porém, logo é normatizada. O estágio de vertigem e de encantamento é sucedido pelo da conjugalidade, construído como consequência óbvia e, portanto, “natural” de casais que se amam. Os dois, então, se “casam” e vão morar no interior do tronco de uma árvore. Scrat passa a se sujeitar às ordens dela na organização do lar. Ele se esforça para agradá-la, mudando uma pedra de lugar, que parece remeter a um móvel da casa, mas ela nunca está satisfeita.

Considerações finais

Brito (2005) analisa as mudanças na abordagem de homens e mulheres em animações das últimas décadas e constata que, na medida em que a concepção de família da década de 1950, que valorizava o modelo hierárquico no qual a mulher se encontrava em uma relação de submissão perante o homem, foi substituída pela noção de “família simétrica” nos anos de 1980, as mulheres passaram a ser vistas como a referência familiar. Destacando exemplos como o desenho *A família dinossauro* e o seriado *Os Simpsons*, a autora demonstra que nessas animações as mães são retratadas como equilibradas, inteligentes e sensatas, ao passo que Homer Simpson e Dino da Silva são mostrados como o “sexo frágil” ou como “homem objeto”.

A questão é que, na maioria dessas produções, as mulheres são vistas como poderosas, sedutoras, sensuais e bonitas quando estão solteiras. Esse período, entretanto, não pode se estender por muito tempo, devendo ser encerrado no momento em que ela encontra o “verdadeiro” amor e esse estágio é, “naturalmente”, sucedido pelo casamento. Com a conjugalidade, o *status* de mulher poderosa e sensual é substituído pelo de esposa e de mãe. A imagem da sexualidade cede lugar à da maternidade. Já a mudança para os homens ocorre em um sentido inverso, na medida em que a paternidade é exaltada como prova de masculinidade e de virilidade.

Como afirma Brito (2005), os meios de comunicação de massa exercem uma influência tão significativa na contemporaneidade que eles são capazes não só de criar demandas de consumo, mas também de naturalizar, reforçar e legitimar valores que devem orientar nossas vidas, como é o caso do afeto. Em *A era do gelo 3*, observa-se que não só as relações afetivas, como também a noção de cuidado, são fundamentais para a visão de família que é

construída na narrativa. Nesse sentido, a exaltação da instituição familiar ocorre por meio da ênfase no cuidado como sua função “natural”, no que o amor é superestimado e construído como um valor imperativo, que se impõe sobre a família como principal condicionante para sua formação e manutenção.

A análise de *A era do gelo 3* demonstrou mudanças na maneira de se abordar as organizações familiares, as relações de gênero, a maternidade e a paternidade no cinema contemporâneo. Mesmo assim, os discursos construídos nessa produção sugerem não apenas a concepção da família como uma etapa “natural” da vida, mas também sustenta o modelo nuclear como o ideal de constituição familiar, estando ancorado na tradicional divisão sexual do trabalho, em que categorias de gênero são vistas como “naturais”, fixas e complementares.

No caso de filmes de animação, o antropomorfismo contribui para que atributos humanos e aspectos socialmente construídos sejam incorporados aos personagens de uma maneira tão convincente que dificulta a dissociação entre o que é cultural e o que é natural. Desse modo, a família nessas produções passa a ser vista como pertencente à ordem da natureza, em uma dissociação entre biologia e cultura, como se o corpo biológico existisse por si só, quando na verdade é inscrito na e pela cultura (SARTI, 2004).

Referências

- A ERA do gelo 3. Direção Carlos Saldanha. Produção: John C. Donkin, Lori Forte.
Intérpretes: John Leguizamo, Ray Romano, Denis Leary e outros. Roteiro: Peter Ackerman,
Michael Berg, Yoni Brenner, Jason Carter Eaton, Mike Reiss. Estados Unidos: Fox Filmes,
2009. 1 vídeo-disco (94 min): NTSC: son. color.
- ALMEIDA, Miguel Vale de. Gênero, masculinidade e poder: revendo um caso do sul de Portugal. *Anuário Antropológico*, Rio de Janeiro, n. 95, p. 161-190, 1996.
- BERNAVA, Cristian Carla. *Violência e feminino no cinema contemporâneo*. 2010. 213f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo.
- BRITO, Leila Maria Torraca. *De “Papai sabe tudo” a “Como educar seus pais”*. Considerações sobre programas infantis de TV. 2005 [online]. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v17n1/a07v17n1.pdf>>. Acesso em: 09 jan. 2012.
- BYARS, Jackie. *All that Hollywood allows: re-reading gender in 1950s melodrama*. Londres: Routledge, 1991.
- COLLIER, Jane; ROSALDO, Michelle Z.; YANAGISAKO, Sylvia. Is there a family? New anthropological views. In: THORNE, Barrie; YALOM Marilyn (Org.). *Rethinking the family: some feminist questions*. Boston: Northeastern University Press, 1992. p. 31-48.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2007. 288p.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. 102p.
- LASCH, Christopher. *Refúgio num mundo sem coração: a família: santuário ou instituição sitiada?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 252p.
- LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: Vozes, 1997. 179p.
- MOORE, Henrietta. Compreendendo sexo e gênero. In: INGOLD, Tim (Org.). *Companion Encyclopedia of Anthropology*. Londres: Routledge, 1997. p. 813-830. p. 135-156. Tradução de Júlio Assis Simões para uso didático. Do original *Understanding sex and gender*.
- MORIN, Edgar. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. 162p.
- PINELLI, Antonella. Gênero e família nos países desenvolvidos. In: _____. *Gênero nos estudos de população*. Tradução de Renato Aguiar e Cristina Cavalcanti. Campinas: ABEP, 2004. p. 55-98. (Demographicas, v. 2).

RODRIGUES, Laís Oliveira; NANES, Giselle Maria. Relações afetivo-sexuais, paternidade e geração: reflexões sobre jovens pais e configurações familiares. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 27, 2010, Belém. *Anais...* Belém: Associação Brasileira de Antropologia, 2010.

SARTI, Cynthia. A família como ordem simbólica. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 11-28, 2004.

SILVA, Paloma Ferreira Coelho. “*Olhe bem de perto*”: a construção dos discursos sobre a família nos filmes hollywoodianos contemporâneos. 2012. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Belo Horizonte, 2012.

SINGLY, François de. *Sociologia da família contemporânea*. Rio de Janeiro: FGV, 2007. 206p.

STACEY, Judith. *Brave new families: stories of domestic upheaval in late twentieth-century America*. 1990. 328p.

THORNE, Barrie. Feminism and the family: two decades of thought. In: THORNE, Barrie; YALOM Marilyn (Org.). *Rethinking the family: some feminist questions*. Boston: Northeastern University Press, 1992. p. 3-30.

TORRES, Anália. A individualização no feminino, o casamento e o amor. In: PEIXOTO, Clarice Ehlers et al. (Org.). *Família e individualização*. Rio de Janeiro: FGV, 2000, p. 135-156.

WILDING, Raelene. Romantic love and “getting married”: narratives of the wedding in and out of cinema texts. *Journal of Sociology*, The Australian Sociological Association, v. 39, n. 4, p. 373-389, 2003.

