

# O BOM, O ABJETO E O CÔMICO: CONSTRUÇÃO VISUAL DAS MASCULINIDADES NA ANIMAÇÃO ALADDIN (1992)<sup>1</sup>

João Paulo Baliscei<sup>2</sup>  
Geiva Carolina Calsa<sup>3</sup>

**Resumo:** O objetivo proposto neste estudo foi o de analisar como os sistemas de representação, especificamente os filmes de animação, têm investido na construção visual de identidades masculinas. Debruçou-se sobre os Estudos das Masculinidades para investigar a construção visual de nove personagens masculinos da animação *Aladdin* (1992), produzida pela Disney. Três eixos analíticos foram apresentados e revelam relações estabelecidas entre a) o vilão e outros personagens coadjuvantes; b) o herói e outros personagens coadjuvantes; e c) o herói e o vilão. As interpretações associaram o herói/bom à Masculinidade Hegemônica; o vilão/abjeto à Masculinidade Subordinada; e coadjuvantes/cômicos às Masculinidades Cúmplices e Marginalizadas.

**Palavras-chave:** Gênero; Visualidade; Disney.

**Abstract:** The objective of this study was to analyze how the systems of representation, specifically the animated movies, have invested in the visual construction of masculine identities. Was used the Masculinities Studies to analyze the visual construction of nine male characters of animated movie *Aladdin* (1992), produced by Disney. Three analytical axes have been presented that reveal the relations established between a) the villain and other supporting characters; b) the hero and other supporting characters; and c) the hero and the villain. Interpretations associated the hero/good with Hegemonic Masculinity; the villain/abject to Subordinate Masculinity; and the supporting characters/comedians to the Complicit and Marginalized Masculinities.

**Keywords:** Gender; Visuality; Disney.

## Introdução

Sob um viés construtivista, entendemos que os gêneros são construções elaboradas e reelaboradas, sobretudo, nas relações sócio-culturais que legitimam, denunciam e problematizam o que é tido como adequado ou não

1 O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.q.

2 Doutor em Educação pela Universidade Estadual de Maringá. Professor da Universidade Estadual de Maringá. E-mail: vjbaliste@gmail.com.

3 Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Professora Adjunta da Universidade Estadual de Maringá. E-mail: gccalsa@hotmail.com.

aos comportamentos dos indivíduos. Logo, “ser homem” ou “ser mulher” pode ser compreendido mais como uma identidade de projeto individual e coletivo, e menos como um dado natural, fixo e homogêneo - como pressupõem as teorias sociobiológicas e essencialistas das quais procuramos nos afastar. Concordamos com Louro (1997, p.21) que não são as características sexuais propriamente ditas “[...] mas é a forma como essas características são representadas ou valorizadas, aquilo que se diz ou se pensa sobre elas que vai constituir, efetivamente, o que é feminino ou masculino em uma dada sociedade e em um dado momento histórico”.

Para demonstrar a transitoriedade do gênero e as modificações que a cultura pode lhe proporcionar, Perry (2018), por exemplo, recorre à história da cor rosa, que antes do século XIX fora atribuída aos garotos, e que hoje é demasiadamente utilizada para identificar objetos, espaços, roupas e corpos femininos. O fato de em outras épocas os meninos usarem roupas e objetos rosa, explica o autor, pode ser associado aos uniformes vermelhos que os homens adultos usavam. Nesse caso, a cor rosa - um vermelho mais claro - caracterizava um menino que provavelmente se tornaria homem. A modificação no uso da referida cor, ainda segundo o autor, pode ser associada à expansão do consumismo, a estratégias publicitárias e a influência de ícones femininos que contribuíram para que o rosa, gradualmente, fosse vinculada às garotas.

Na década de 1950, por exemplo, Mamie Eisenhower (1896-1979) foi um dos ícones femininos que contribuiu para que os significados da cor rosa fossem modificados. A esposa do então presidente dos Estados Unidos aparecia constantemente com vestidos e acessórios rosas, vinculando à cor a elegância e sensibilidade feminina. O seu gosto pela cor apareceu também na cozinha e em outros cômodos da casa Branca que foram pintados e decorados de rosa. Além disso, quando viajava acompanhando o marido, Mamie solicitava que as habitações fossem pintadas e decoradas de rosa para que pudesse se sentir em casa (PERRY, 2018).

A história da cor rosa e de outros signos que colam significados a corpos masculinos e femininos são exemplos de que o gênero, como propõe o movimento feminista desde o século XIX, é uma identidade relacional, isto é, que se forma e se transforma nas interações com as diferenças. Contudo, numa análise especificamente sobre masculinidades, ao contrário do que se poderia supor, as diferenças não são integradas exclusivamente pelas identidades femininas, mas também pelos homens que expressam masculinidades desiguais entre si.

A masculinidade, como explica Connell (1997)<sup>4</sup>, pode ser definida como as práticas pelas quais homens e mulheres se comprometem com essa identidade de gênero, e como os efeitos que essas práticas ocasionam na experiência corporal, individual e coletiva. Sobre isso, concordamos com Connell (1997, p.39) que afirma que:

4 Ainda que na autoria dos artigos e livros referenciados a autoria de Connell seja indicada por seu nome civil masculino - Robert William Connell - , em respeito à sua identidade de gênero, utilizamos pronomes e substantivos femininos para nos referirmos à autora, agora uma mulher transexual, conhecida por Raewyn Connell.

Reconhecer mais de um tipo de masculinidade é apenas um primeiro passo. Temos que examinar as relações entre elas. Mais ainda, temos que separar o contexto da classe e da raça e examinar as relações de gênero que operam dentro delas. Há homens gays negros e trabalhadores de fábrica afeminados, assim como estupradores de classe média e travestis burgueses.

A autora que é pioneira nas pesquisas sobre masculinidades, argumenta que se levarmos em consideração apenas as diferenças de gênero entre homens e mulheres, os termos “masculino” e “feminino” provavelmente não serão mais necessários, uma vez que podemos recorrer a palavras específicas para nos referir aos sujeitos sobre os quais falamos, como macho e fêmea ou homem e mulher, por exemplo. Diante disso, levantamos os seguintes questionamentos: Como as diferenças identitárias marcam a construção e a transformação das masculinidades? Quais masculinidades são visualmente valorizadas e quais são desqualificadas? E ainda, no campo das representações, quais espaços ocupam as distintas identidades masculinas?

Para dialogar a partir dessas questões, propomos como objetivo analisar como os sistemas de representação, especificamente os filmes de animação, têm investido na construção visual de identidades masculinas. Essa tem sido uma preocupação manifestada na elaboração da tese de doutorado intitulada *Vilões, heróis e coadjuvantes: um estudo sobre masculinidades, Ensino de Arte e Pedagogias Disney*<sup>5</sup>, e no histórico de pesquisas do Grupo de Estudos e Pesquisas em Psicopedagogia, Aprendizagem e Cultura (GEPAC)<sup>6</sup>, em que problematizamos a construção visual dos gêneros. Capas de cadernos universitários (BALISCEI, SILVA e CALSA, 2018); brinquedos (VAGLIATI e CALSA, 2017; BALISCEI, MAIO e CALSA, 2016), publicidades (BALISCEI, HERRAIZ GARCÍA e CALSA, 2018; BALISCEI, ACCORSI e TERUYA, 2017) e animações da Disney (BALISCEI, STEIN e BACHETTI, 2018; BALISCEI, CALSA, STEIN e 2017; BALISCEI, CALSA e STEIN, 2016) são alguns dos artefatos culturais tomados por nós como objetos de análise para questionar as maneiras como homens e mulheres são visual e discursivamente apresentados/as.

Para desempenhar o objetivo proposto neste artigo, elegemos como corpus de análise a animação *Aladdin* (1992). A escolha por essa animação justifica-se, primeiro, pelo sucesso de seu lançamento na década de 1990. Em 1992, a animação que alcançou a maior bilheteria do ano foi indicada a cinco prêmios Oscar e ganhou dois deles, o de Melhor Trilha Sonora e Melhor Canção Original. Como aponta Giroux (1995), a animação arrecadou cerca de US\$1 bilhão entre

---

5 Pesquisa desenvolvida por mim, Me. João Paulo Baliscei, e orientada pela profa. Dra. Geiva Carolina Calsa, junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual de Maringá entre 2016 e 2018.

6 PCriado em 2003, o GEPAC realiza pesquisas relativas à comunicação e produção do conhecimento sob perspectivas psicopedagógicas e multiculturais da aprendizagem.

bilheteria de cinema, fitas VHS e brinquedos. Além disso, o sucesso de *Aladdin* (1992) pode ser verificado pela popularidade de um *video game* que só em 1993 vendeu mais de três milhões de cópias, e na produção de outras duas animações que dão continuidade à história<sup>7</sup>. Segundo, porque interessamo-nos pelas polêmicas em torno dessa animação que, como sublinha Santos (2015, p.37) foi e ainda é um produto altamente criticado por criar e divulgar estereótipos raciais em relação aos povos e à cultura árabe, apresentando “[...] o mundo árabe-islâmico como unidimensional, exótico, ameaçador e, em última instância, algo a ser temido”, como pode ser examinado na letra da música *A noite da Arábia*<sup>8</sup> que apresenta os árabes como bárbaros violentos e sanguinários.

Apesar de esses dados remeterem a outros contextos temporais, ressaltamos que o sucesso e a repercussão de *Aladdin* (1992) não são restritos à década de 1990, como pode ser percebido, por exemplo, no consumo de produtos da marca Disney e na produção de uma versão *live-action* de *Aladdin*, com lançamento previsto para o primeiro semestre de 2019.

Como referencial teórico, adotamos os Estudos das Masculinidades (*Men's Studies*), um campo de investigação com destaque na década de 1970 em apoio aos movimentos feministas e *gays*. É preciso sublinhar que tanto as pesquisas pioneiras dos Estudos das Masculinidades (BADINTER, 1993; CONNELL, 1995; 1997; KIMMELL, 1998) como outras mais recentes (GUASCH, 2006; BARRETO JANUÁRIO, 2016; PERRY, 2018; NUNES E MARTINS, 2017) criticam o sistema patriarcal e concordam que esse referencial só consolidou-se a partir das iniciativas dos movimentos feministas e *gays* que, por meio de suas intervenções acadêmico-sociais, proporcionaram que o homem - cujo gênero até então fora naturalizado e tomado como referência para as críticas dirigidas às mulheres - passasse a ser problematizado como objeto de investigação, junto ao patriarcado.

*Aladdin* (1992) conta a história do herói plebeu que dá título à animação. Para sobreviver, *Aladdin* rouba alimentos e moedas dos vendedores de *Agrabah* - uma cidade fictícia do Oriente Médio. Apesar de ladrão, *Aladdin* é generoso e altruísta e compartilha com outros sujeitos os alimentos roubados. Insatisfeito com sua realidade, o herói sonha em ser príncipe e desfrutar do conforto que a vida no palácio poderia lhe render. Seus desejos são reforçados quando se apaixona por Jasmine, - uma princesa que, conforme a lei, precisa se casar com um príncipe. Quando descobre a lâmpada mágica e um Gênio que pode realizar três de seus desejos, *Aladdin* tem a oportunidade de se tornar príncipe e de transformar sua vida.

Durante a análise de *Aladdin* (1992), interessou-nos não precisamente a construção da masculinidade do herói, mas também, as formas como o abjeto

7 O Retorno de Jafar (1994) e *Aladdin e os 40 Ladrões* (1996).

8 A letra completa da música e seu clipe podem ser acessados em <<https://www.vagalume.com.br/disney/aladdin-a-noite-da-arabia.html>>. Acesso em 14 de set. de 2018.

e o cômico foram representados. Por isso, apresentamos os resultados de nossa interpretação a partir de três eixos analíticos que revelam as harmonias e hierarquias estabelecidas entre **a) o vilão e outros personagens coadjuvantes; b) o herói e outros personagens coadjuvantes; e c) o herói e o vilão.** Com isso, para além de Aladdin e Jafar - herói e vilão da animação *Aladdin* (1992), respectivamente, também debruçamo-nos sobre as falas, comportamentos e caracterizações de outros personagens homens - como o Sultão, o Gênio, o Príncipe Archmed e os guardas do palácio - e outros sujeitos que, mesmo não sendo humanos, foram antropomorfizados com identidades masculinas - como Abu, Iago e o Tapete Mágico. Como possivelmente será percebido nas páginas que se seguem, os conceitos de Masculinidade Hegemônica, Cúmplice, Marginalizada e Subordinada (CONNELL, 1995; 1997; 2003) e as Categorias Flexível e Opositiva de masculinidade (SANTOS E POSTINGUEL, 2016) foram fundamentais para que pudéssemos investigar as relações estabelecidas entre o herói, vilão e coadjuvantes de *Aladdin* (1992).

### **Eixo 1: Vilão e coadjuvantes masculinos**

Nos primeiros minutos da animação, a narrativa evidencia aquilo que permeia os movimentos e vínculos estabelecidos por Jafar: a preocupação por seus interesses pessoais. Quando o vilão dialoga ou interage com personagens masculinos coadjuvantes sua aproximação interesseira contribui para a construção de uma personalidade ambiciosa, traiçoeira e desonesta.

O Sultão de Agrabah, pai da princesa Jasmine e de quem Jafar é conselheiro, é um dos personagens coadjuvantes com o qual o vilão interage de maneira manipuladora. A baixa estatura, as roupas claras, as bochechas salientes e as mãos pequenas de Sultão são estratégias visuais que marcam suas diferenças em relação ao vilão - representado alto, com rosto magro, mãos longas e roupas escuras. A voz, a ingenuidade e as cenas em que Sultão é representado brincando com miniaturas de animais e maquetes cooperam para que esse personagem seja associado ao infantil e ao cômico. Jafar, por sua vez age de maneira teatral e elegante. Seu corpo magro e esguio que se movimenta com delicadeza e lentidão e suas roupas adornadas podem ser associadas ao feminino.

Pela infantilidade e teatralidade que manifestam em seus corpos e gestos, Sultão e Jafar podem ser aproximados do conceito de Masculinidade Subordinada que, segundo Connell (1995; 1997) caracteriza indivíduos marginalizados e desvalorizados pela lógica patriarcal. Ainda que esses dois personagens expressem identidades masculinas subordinadas, percebemos que apenas Jafar é associado ao antagonismo - enquanto que o Sultão é caracterizado de maneira afetiva e carismática.

Disso, inferimos que quando a masculinidade afeminada e subordinada é desempenhada por um personagem vilão - como no caso de Jafar- reafirma-se a

crítica de Junqueira (2013, p. 490) de que, numa sociedade em que buscam-se controlar as expressões de gênero, quem “[...] não se mostrar apto a ser normalizado torna-se digno de repulsa e abjeção, habilitando-se a ocupar um grau inferior ou nulo de humanidade”. Na animação em questão, há investimentos visuais e discursivos para fazer com que o público associe a masculinidade subordinada de Jafar ao desprezível e à desonestidade. Enquanto o Sultão deposita confiança em Jafar, consultando-lhe para tratar de assuntos políticos e familiares, o vilão o manipula com conselhos que mais favorecem seus interesses próprios do que ajudam o personagem coadjuvante. Em algumas ocasiões, inclusive, usa de suas habilidades de feitiçaria e de seu cajado mágico para que o Sultão atenda às suas exigências, como destacado na Figura 1, e em outras, quando está distante dele, insulta-lhe chamando-o de “gordinho idiota” e confessa-lhe sua intenção de se apoderar do título político do Sultão.

**Figura 1** - Jafar e o Sultão



Fonte: *Aladdin* (1992). Frames do 15'29", 65'18" da animação, respectivamente.

Enxergamos que a sequência de maldades e traições cometidas pelo personagem detentor de uma masculinidade afeminada e subordinada opera como marcador de abjeção - o que vai ao encontro da leitura de Nunes e Martins (2017, p. 54) de que “[...] aquilo que não se enquadra no parâmetro da normalidade, passa a ser repudiado”. Uma das alternativas que Jafar encontra para ascender socialmente e se aproximar do poder que o título de Sultão poderia lhe conferir é casar-se com a Princesa Jasmine. Sublinhamos que na animação o vilão não demonstra sentir interesse físico, afetivo e muito menos sexual por Jasmine - inclusive, em alguns momentos ele se refere a ela como “chata” e “idiota”. Ainda assim, Jafar enfeitiça Sultão para que esse aprove a união entre o casal. É importante perceber que mesmo enfeitiçado, o Sultão reage com desprezo e surpresa à proposta de Jafar, duvidando que ele possa assumir o papel de marido heterossexual. Neste ponto, não nos interessa precisamente localizar a sexualidade do vilão como homossexual ou não; mas sim chamar atenção para a estranheza e abjeção atribuídas à masculinidade feminina do vilão, da qual o Sultão “suspeita”, mesmo sob efeitos de um feitiço.

A estranheza manifestada pelo Sultão - que em outras cenas é repetida

por outros personagens, todos masculinos - pode ser interpretada a partir da explicação de Badinter (1993, p. 145, *tradução nossa*) de que um homem afeminado “[...] suscita uma angústia terrível em um grande número de homens, ao provocar neles a consciência de suas próprias características femininas, tais como a passividade ou a sensibilidade, que percebem como signos de debilidade”.

Quando Jafar finalmente tem a lâmpada mágica em suas mãos, passa a se relacionar com outro personagem coadjuvante masculino, o Gênio. Diferente do que acontece com o Sultão, nessa relação, Jafar não esconde suas ambições e nem mesmo trata acordos falsos - já que pelas condições que estabelece a lâmpada mágica, o Gênio precisa obedecer ao seu amo sem questionar suas decisões ou receber algo em troca. Por isso, a relação entre Jafar e Gênio é altamente hierárquica. Jafar enfatiza verbalmente que agora ele é o amo e que detém o poder. Além disso, agride o Gênio, como destacamos na Figura 2, puxando-lhe pela barba e referindo-se a ele como “palhação azul” e “escravo”.

**Figura 2** - Jafar e o Gênio



Fonte: *Aladdin* (1992). Frames do 70'50", 73'30" da animação, respectivamente.

Além do Sultão e do Gênio, Jafar se relaciona com Iago que, apesar de ser um pássaro, é representado com identidade de gênero masculina. Em todas as cenas em que o vilão aparece, ele é acompanhado por Iago - sugerindo uma possível amizade entre eles. Todavia, quando olhamos com mais atenção, percebemos que esse vínculo não é mútuo e que a dedicação de Iago não é correspondida por parte de Jafar. Enquanto o pássaro responde às expectativas do vilão, obedecendo-o e reverenciando-o, este por sua vez, não demonstra afetividade por seu cúmplice e nem retribui sua lealdade. Isso fica evidente em pelo menos quatro cenas quando Jafar censura Iago prendendo seu bico; esgana o pássaro; chama-o de “bicho idiota” e, sobretudo, quando, ao final, agarra-o pelas penas para que também seja aprisionado na lâmpada. Com esse conjunto de cenas podemos supor que também nesse caso, a masculinidade subordinada de Jafar é colada à perversidade e com isso, contribui para abjeção de masculinidades afeminadas.

## Eixo 2: Herói e coadjuvantes masculinos

Os coadjuvantes com os quais o herói Aladdin se relaciona provêm de dois núcleos: um de antagonistas, integrado pelos guardas do palácio e pelo Príncipe Archmed, e outro de personagens assistentes, integrados por Abu, Tapete Mágico e Gênio. Em comum, esses dois grupos de personagens masculinos contribuem para a construção da superioridade do herói, para a exibição de suas habilidades e para o fortalecimento daquilo que Connell (1995; 1997; 2003) se refere como **Masculinidade Hegemônica**. Essa expressão da masculinidade, conforme a autora, reúne as habilidades, características e aparências valorizadas por uma determinada cultura.

A cena que introduz Aladdin à história, por exemplo, valoriza a agilidade, força, flexibilidade e o controle que o protagonista detém sobre seu corpo. No alto de uma casa, Aladdin é perseguido por três guardas armados - maiores e com mais músculos que ele - sob a acusação de ter roubado um pão. Desarmado e na companhia de Abu, o macaco que sempre lhe acompanha, Aladdin realiza uma série de acrobacias e foge dos guardas que o ameaçam com espadas, facas e arremessam-lhe objetos. O herói salta dos terraços das casas; pratica tirolesa nos varais; corre por ruas estreitas; conversa com mulheres; sobe escadas; dança com odaliscas e se joga do alto de uma janela - tudo isso com apenas uma das mãos, já que na outra carrega o pão roubado.

Nessas cenas de perseguição que aproximam e distanciam o herói de outros homens é importante perceber que Aladdin não só demonstra que consegue fugir dos guardas com facilidade e bom humor, mas também que é capaz de persuadi-los e colocá-los em situações constrangedoras, como exibir suas roupas íntimas e enganá-los para que se ataquem, uns aos outros. Uma análise possível de ser feita é a de que a interação que Aladdin estabelece com os guardas evidencia seu exibicionismo e introduz a ideia da superioridade ocupada por sua masculinidade hegemônica, já que ele - mesmo sem armas e sem recorrer à violência direta - consegue fugir, enganar e, inclusive, humilhar homens maiores, mais fortes e em maior número que ele.

Quando consegue despistar os guardas do palácio, Aladdin se envolve, ainda que rapidamente, com outro homem coadjuvante que pertence ao núcleo de antagonistas: o Príncipe Archmed. Quando Archmed é arrogante com duas crianças pobres e tenta golpeá-las com um chicote, seus movimentos são interrompidos por Aladdin que recebe a chicotada em seu braço, sem demonstrar qualquer expressão de dor. Depois disso, semelhante a uma arena de batalhas, Aladdin e Archmed trocam uma série de insultos e agressões, ao que outros homens assistem e riem. Para nós, esse duelo expressa aquilo que Bento (1998, p. 162) identifica como uma das premissas do machismo: que, publicamente, “[...] o homem não pode parar de tentar provar seu valor”.

Ao mesmo tempo que essa cena indica que o altruísmo é característico da



Masculinidade Hegemônica (CONNELL, 1995; 1997; 2003) do herói, também enfatiza outros componentes que essa expressão de gênero costuma reclamar, tais como a competitividade, o orgulho e sobretudo o exibicionismo diante de outros homens. Especificamente na cena que descrevemos anteriormente, a presença e as gargalhadas dos outros homens que se divertem contemplando Aladdin e o Príncipe Archmed agem como motivadores para que o herói exiba sua coragem e insista em ofender seu adversário. Esse duelo pela Masculinidade Hegemônica vai ao encontro do pensamento de Kimmel (1997, p.54, *tradução nossa*) de que a masculinidade é uma aprovação homosocial, já que “[...] eles [os homens] nos olham, nos classificam, nos concedem a aceitação em seu reino da virilidade. Se demonstra masculinidade para a aprovação de outros homens. São eles que avaliam o desempenho”.

Sobre as interações que Aladdin estabelece com esses personagens coadjuvantes masculinos é preciso destacar dois pontos. O primeiro deles é o tratamento pejorativo dado à caracterização dos coadjuvantes em relação à masculinidade de Aladdin. Ainda que todos os personagens sejam árabes, seus desenhos sugerem “qualidades” culturais e étnicas distintas, como podemos observar em análise da Figura 3, em que Aladdin interage com alguns guardas do palácio.

**Figura 3** - Aladdin e os guardas do palácio



Fonte: *Aladdin* (1992). Frames do 8'56", 7'44" da animação, respectivamente.

Diferente dos demais homens árabes que são representados segurando espadas, com bigode, barba, sobrepeso e com dentes faltando na boca, a aparência de Aladdin é de um protagonista jovem, asseado e saudável, cujo corpo detém agilidade, força e flexibilidade suficientes para saltar, escalar e correr pelas ruas fugindo dos guardas do palácio. Aladdin possui sobrancelhas e cabelos negros volumosos que emolduram seus olhos castanhos e seu sorriso branco. Seu colete deixa transparecer um corpo leve, claro e liso, sem cicatrizes e pelos, e braços e tórax demarcados por músculos.

Os traços do herói são suavizados e adaptados ao padrão de beleza dos filmes *hollywoodianos*, ao passo que a caracterização conferida aos demais é caricata como evidenciado por Santos (2015, p.37), quando tece análise sobre essa mesma animação:

Enquanto Aladdin e Jasmine se comunicam por meio de um inglês norte-americano padrão e apresentam feições claramente ocidentalizadas (Aladdin, por exemplo, foi desenhado com base no ator Tom Cruise), os personagens maus, em especial o vilão Jafar, apresentam forte sotaque estrangeiro em suas falas e contrastam claramente dos traços ocidentalizados dos protagonistas, replicando estereótipos orientalistas de conformação física.

Logo, as representações exageradas de culturas e sujeitos historicamente estigmatizados, como os árabes, exemplificam o conceito de **Masculinidade Marginalizada** que, conforme explica Connell (1995; 1997; 2003) reúne homens que, por sua raça, cor, etnia, idade ou classe social encontram dificuldades para ascender à posição hegemônica nas políticas de masculinidade.

O segundo ponto para o qual chamamos atenção é que, à primeira vista Aladdin parece se afasta da agressividade característica das representações hegemônicas de masculinidade. Em seus embates, o herói não recorre à força e à agressão física e nem faz uso de armas - o que poderia ser lido como uma demonstração de que o diálogo, a agilidade e a inteligência são outras alternativas que homens podem adotar para resolver seus conflitos. Todavia, se considerarmos que “[...] uma das principais características da masculinidade hegemônica não é tanto a violência direta, mas sim o êxito de sua reivindicação por autoridade”, como propõe Connell (2003, p. 117), perceberemos que Aladdin recorre a outras instâncias para reclamar uma posição hegemônica na hierarquia de masculinidades. Na presença de uma platéia masculina que pode lhe render aprovação e aplausos - como acontece nas cenas descritas -, o herói não hesita em enfrentar e humilhar seus oponentes publicamente, sugerindo que, neste caso, a identidade masculina hegemônica do herói é construída pela ridicularização de outros homens e pela aprovação de uma plateia masculina.

A satisfação de Aladdin diante à aprovação da multidão masculina pode ser associada às considerações de Bento (1998, p. 160) de que “[...] o fato de os homens provarem sua masculinidade perante outros homens é tanto consequência do machismo quanto um de seus principais sustentáculos”. Frente à multidão de homens que se diverte assistindo às cenas de enfrentamentos masculinos, podemos valer-se ainda da observação de Barreto Januário (2016, p. 124) de que, quantitativamente, são poucos os homens que praticam o padrão hegemônico de masculinidade “[...] mas a quantidade de homens que usufruem dessa hegemonia é bastante significativa”.

Por outro lado, quando os coadjuvantes com os quais Aladdin se relaciona pertencem ao núcleo de assistentes do herói, os vínculos estabelecidos são outros e caracterizam aquilo que Connell (1995; 1997; 2003) se refere como

**Masculinidade Cúmplice.** O conceito caracteriza 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. Localizamos essa expressão de gênero em Abu, Tapete e Gênio, personagens que junto com Aladdin, integram um grupo masculino marcado pela amizade e pela cumplicidade em relação ao projeto patriarcal.

Nesse tipo de relação aparentemente recíproca, porém, os riscos e perigos enfrentados pelo grupo são obstáculos para que os interesses e desejos heterossexuais de Aladdin sejam alcançados e pouco sabemos da história, das vontades e dos sentimentos dos sujeitos coadjuvantes que lhe prestam cumplicidade. Ao longo da animação, em busca da realização dos desejos de Aladdin, Abu, por exemplo é transformado em um elefante contra a sua vontade, e o Tapete Mágico é esmagado e desfiado. Apesar disso, em muitas cenas, como destacamos na Figura 4, a Masculinidade Hegemônica de Aladdin é imitada e defendida por esses personagens coadjuvantes numa amizade construída em torno dos interesses pessoais do herói e que, por isso, confere-lhe benefícios.

**Figura 4** - Aladdin, o Tapete Mágico e Abu



Fonte: *Aladdin* (1992). Frames do 35'11", 37'42" da animação, respectivamente.

Ainda em análise da Figura 4, observamos que, ao contrário de Aladdin que é representado valente e incapaz de vacilar no seu projeto de assumir uma Masculinidade Hegemônica, Abu e o Tapete Mágico frequentemente assumem expressões de medo, covardia, espanto, frio e fome. Quando Aladdin, preso na caverna, esfrega a lâmpada mágica e acorda o Gênio, por exemplo, Abu e o Tapete se escondem com medo, e o herói permanece firme e confiante segurando o objeto mágico em suas mãos. Essa diferença entre Aladdin e seus cúmplices pode ser aproximada do pensamento de Nunes e Martins (2017, p. 100) de que, quando homens querem ocupar a hegemonia “[...] são pressionados a mostrar masculinidade e a esconder e ocultar fragilidades e vulnerabilidades”.

Para nós, a relação de poder que permeia os vínculos entre esses personagens masculinos e a liderança que Aladdin desempenha são evidentes, sobretudo, quando o herói esfrega a lâmpada mágica e é premiado com a realização de três desejos. Em nenhum momento Aladdin cogita dividir seus três desejos em

partes iguais com Abu e o Tapete, ignorando a opinião e os sentimentos desses personagens que lhe foram fiéis e que lhe salvaram a vida.

A hegemonia que a masculinidade de Aladdin representa em relação aos outros sujeitos masculinos coadjuvantes é perceptível também nas falas e ações do Gênio. Para explicar-lhe as condições dos três desejos, o Gênio canta, dança e rebola para Aladdin, reverenciando-o como seu novo amo. Na canção *Nunca teve um amigo assim*<sup>9</sup>, o Gênio se refere ao protagonista como senhor, lutador, amo, rei e xá<sup>10</sup> - termos que reafirmam a relação hierárquica entre eles. O Gênio também se multiplica em vários para massagear seu amo, para lixar suas unhas, corta-lhe os cabelos, dar-lhe braços musculosos, oferecer-lhe serviço de restaurante, arranjar-lhe odaliscas sensuais e providenciar um letreiro luminoso com o seu nome. Além do Gênio, Abu e o Tapete Mágico participam desse ritual de engrandecimento de Aladdin e o cortejam, abanando-o e reforçando a posição de líder que ocupa nesse grupo de sujeitos masculinos, como evidenciamos na Figura 5.

**Figura 5** - Aladdin, o Gênio, o Tapete Mágico e Abu



Fonte: *Aladdin* (1992). Frames do 38'09", 38'15" da animação, respectivamente.

Porém, há um diferencial. Identificamos que - diferente do que acontece nas relações que estabelece com Abu e com Tapete Mágico - com o Gênio, Aladdin demonstra certa reciprocidade, sobretudo, quando promete que usará seu terceiro e último desejo para torná-lo livre das obrigações que a lâmpada lhe impõe, ao que o Gênio acata animado. Porém, quando Aladdin percebe que com a liberdade do Gênio não poderá mais se beneficiar de sua mágica, o herói descumpra sua promessa e acaba sendo agressivo e egoísta com o personagem que lhe prestou cumplicidade. Nessa cena, além de não cumprir com o que foi estabelecido, o herói golpeia o Gênio, culpa-o por suas próprias ações e bate a lâmpada mágica contra almofadas. Quando percebe a presença de Abu e do Tapete Mágico - sujeitos masculinos que assistiram à discussão em que o herói se mostrou vulnerável e sensível - mais uma vez, Aladdin reforça sua masculinidade hegemônica por meio da provocação verbal, agredindo seus amigos.

9 A letra completa da música assim como o vídeo podem ser encontrados no link <<https://www.letras.com/aladdin/883995/>>. Acesso em 04 de mar. de 2018.

10 Título de nobreza atribuído aos monarcas do Afeganistão e da Pérsia.

Além da hierarquia, outro ponto interessante que marca os vínculos entre o Gênio e Aladdin é a diferença de suas *performances* masculinas. Enquanto Aladdin se sente desconfortável ao expressar carinho por outros homens, exhibe sua valentia publicamente e é o único do grupo que deixa claro que se interessa sexual e afetivamente por uma mulher, o Gênio, por sua vez, não parece se preocupar em “comprovar” sua masculinidade por essas vias. Ao contrário disso, ele chora, dança, rebola, atribui tons finos a sua voz, distribui beijos e abraços a outros homens e desempenha papéis tradicionalmente evitados e censurados por sujeitos masculinos. Além disso, com seus poderes mágicos, ao longo da animação, o Gênio assume pelo menos cinco identidades femininas diferentes, despreocupado com as repercussões que elas poderiam acarretar a sua masculinidade. Na Figura 6, reunimos imagens em que o Gênio beija Aladdin, usa um avental rosa, exhibe e rebola seu traseiro e chora, como exemplo da performatividade de sua masculinidade.

**Figura 6** - As performances do Gênio



Fonte: *Aladdin* (1992). Frames do 40'11", 63'43", 39'15" e 82'30" da animação, respectivamente.

Esses enfrentamentos à masculinidade hegemônica remetem-nos à observação de Bento (1999, p.44) de que,

Em uma sociedade profundamente homofóbica como a nossa, o homem admitir que tem vontade de chorar, que sofre, tem inseguranças emotivas, profissionais, sexuais é o mesmo que dizer: olha o meu lado feminino aflorando. O fato dos homens precisarem da aprovação de outros homens faz com que tenham medo de que esses outros homens percebam as sensações de insuficiência que sentem.

Nesse ponto, a personalidade do Gênio pareceu-nos transgredir as premissas apontadas pela autora e, por isso, encontramos dificuldades ao relacionar a masculinidade desse personagem às categorias de Masculinidade Hegemônica, Cúmplice, Marginalizada e Subordinada, cunhadas Connell (1995; 1997; 2003) - o que demonstra a complexidade e transitoriedade das identidades de gênero. Ainda que as ações do Gênio contribuam para que Aladdin ascenda à hegemonia, consideramos que esse personagem não corresponde simplesmente à Masculinidade Cúmplice. Por outro lado, sua personalidade descomedida que atravessa as fronteiras de gênero também não condiz com as Masculinidade Hegemônica ou Marginalizada. Por último, avaliamos que suas performances femininas tampouco lhe conferem subordinação a outros homens - ao contrário disso, o Gênio é querido, respeitado e inclusive temido pelos outros personagens homens.

Tendo em vista a transgressão que a masculinidade do Gênio representa para o projeto do patriarcado e até mesmo para os conceitos cunhados por Connell (1995; 1997; 2003), inicialmente aproximamos esse personagem de uma **Categoria Opositiva** (SANTOS E POSTINGUEL, 2016), que expressa outras maneiras de vivenciar a masculinidade e que coloca em xeque a centralidade heteronormativa. Para os autores:

*A categoria opositiva é aquela que vem de encontro ao padrão hegemônico, portanto, busca repensar as bases constituidoras da masculinidade heteronormativa. São representações que colocam em questionamento especialmente a sexualidade heterossexual e os seus aspectos cristalizados na definição daquilo que entendemos como reconhecidamente naturais e aceitos socialmente ao comportamento masculino no contexto social. São exemplos características como sensível, emotivo e dócil. (SANTOS E POSTINGUEL, 2016, p. 38, grifos dos autores).*

Ainda que o Gênio pareça assumir aquilo que os autores caracterizam como Masculinidade Opositiva, isto é, uma masculinidade capaz de desestabilizar a ordem heteronormativa quando se traveste de mulher, elogia a boa aparência de Aladdin e concede abraços e beijos a outros homens, por exemplo, revela, em uma cena específica, suas preocupações em não ser identificado como homossexual. Após ter salvado Aladdin de se afogar, os dois personagens trocam um abraço e olham-se nos olhos pouco mais de um segundo, num gesto afetivo que, talvez, pudesse transparecer a configuração de um casal homossexual. O clima romântico e confuso porém é interrompido pelo próprio Gênio que, em tom de humor, explica para o público o cunho e os limites da relação entre os dois, dizendo, “Ora Al, eu gosto de você, garoto. Mas não pense que eu vou querer cozinhar pra você”. Esse esclarecimento denota a necessidade que sujeitos masculinos - mesmo aqueles mais performáticos como o Gênio - têm em explicitar os limites da amizade e de esclarecer que são estritamente heterossexuais.

Com isso, interpretamos que a masculinidade assumida pelo Gênio se harmoniza mais com a Categoria Flexível (SANTOS E POSTINGUEL, 2016) e menos com a categoria opositiva - como havíamos considerado anteriormente. Os autores explicam que:

A categoria *flexível* é uma variação do modelo hegemônico tradicional com flexibilidade em alguns pontos de identificação da imagem masculina. Baseada na heteronormatividade, apresenta resquícios dos princípios patriarcais e machistas, ainda que demonstre certa abertura quanto ao comportamento masculino, sobretudo, no que diz respeito a aspectos que, historicamente, foram associados ao universo feminino. São exemplos situações como cuidado e atenção com os filhos, a preocupação com a estética e a beleza e a expressão de sentimentos. (SANTOS E POSTINGUEL, 2016, p. 38, *grifos dos autores*).

Em outra cena, quando o primeiro desejo de Aladdin é realizado e ele é transformado em *Príncipe*, também é possível analisar os limites e condições de afetos que a masculinidade flexível do Gênio pode demonstrar pelo protagonista. Na música *Príncipe Ali*<sup>11</sup>, o Gênio exalta publicamente as qualidades de Aladdin, apresentado-o como Príncipe Ali aos/as moradores/a da cidade de Agrabah. Para enaltecer que Aladdin é forte, valente, e que derrotou mais de cem bandidos, o Gênio, com seus poderes mágicos, adquire quatro personalidades distintas - todas masculinas - e interage com cerca de vinte homens que assistem ao desfile nas ruas. Todavia, quando canta que o “Príncipe Ali, o mais belo aqui [...] Tem um corpo que eu queria ter para mim”, o Gênio assume personalidade feminina e dança com outras três mulheres em um espaço doméstico. Na Figura 7 é possível examinar performances do Gênio em um corpo masculino e outro feminino.

**Figura 7** - Duas performances do Gênio



**Fonte:** *Aladdin* (1992). Frames do 49'38" e 50'17" da animação, respectivamente.

11 A letra completa da música assim como o vídeo podem ser encontrados no link <<https://www.letras.mus.br/aladdin/824352/>>. Acesso em 04 de mar. de 2018.

Na primeira cena o Gênio assume um corpo masculino e troca olhares com outros três homens enquanto elogia as habilidades de lutas de Aladdin. Na cena ao lado, quando se traveste de mulher, o Gênio interagem com mulheres e, juntas, elas confidenciam que consideram Aladdin atraente, elegante, apaixonante e um grande amante. Nessa cena - seja pelas identidades assumidas pelo Gênio ou seja pelos personagens com quem troca comentários - novamente é sugerido que um homem não pode sentir e menos ainda demonstrar desejos sexuais por outro homem, e que os elogios, se houver, precisam ser estritamente voltados para suas habilidades físicas.

### Eixo 3: Herói e vilão

São quatro as cenas em que Jafar e Aladdin interagem. Essas cenas ratificam a subordinação e hegemonia (CONNELL, 1995; 1997; 2003) das masculinidades de Jafar e Aladdin, respectivamente. De um lado a Masculinidade Subordinada de Jafar é novamente associada à crueldade e à falta de empatia pelo outro - já que não estabelece vínculos afetivos, mas sim acordos que conferem-lhe vantagens e cujas cláusulas ele não costuma cumprir, como quando está disfarçado de idoso e abandona Aladdin na Caverna dos Tesouros. Do outro lado Aladdin permanece desempenhando uma Masculinidade Hegemônica que exhibe suas habilidades físicas e que é ajudada por personagens coadjuvantes aos quais se esquece de agradecer.

Jafar é representado como um vilão calmo e delicado. Seu corpo alto e suas mãos, dedos e braços delgados são dramáticos e - conforme se movem com destreza - são acompanhados pelos tecidos que integram suas roupas. Ainda que possua marcadores masculinos - como barba e bigode - Jafar é caracterizado com elementos tradicionalmente femininos. Suas roupas - um vestido negro com ombreiras hiperbólicas, uma capa longa, um chapéu adornado com pedra preciosa, pena e um véu vermelho que emoldura seu rosto magro - convergem para a construção de um sujeito elegante, vaidoso e excêntrico. Além disso, os olhos do vilão são delineados por cílios negros e por pálpebras coloridas, como se usasse maquiagem. Diferente do sorriso de Aladdin, que é uniformemente branco, os dentes de Jafar são demarcados, individualmente, atribuindo à sua risada um aspecto maléfico e diabólico. A caracterização do herói e do vilão e o contraste que suas aparências apresentam podem ser analisados na Figura 8.

Nessas cenas, o contraste entre as cores, as diferenças físicas e os gestos do herói e do vilão podem ser lidos como o que é apropriado e inapropriado aos sujeitos masculinos. Enquanto o corpo do herói é rápido e seu rosto apresenta expressões contidas, Jafar assume um corpo irreverente e descomedido em suas risadas e olhares. Com isso, entre eles, apenas Aladdin consegue responder à premissa masculina criticada por Guasch (2006, p. 34, *tradução nossa*) que estabelece que a “[...] gesticulação de braços e mãos (quando há) deve ser sóbria e executar-se em movimentos curtos que desenhem mais ângulos que curvas”.



**Figura 8** - Aladdin e Jafar

Fonte: *Aladdin* (1992). Frames do 52'34", 53'36" da animação, respectivamente.

As maneiras como meninos e homens movimentam suas mãos e braços, como exemplifica Kimmel (1997, 58, *tradução nossa*), são tomadas como medidores de suas masculinidades, inclusive em desafios feitos explicitamente:

Um dos truques favoritos que tínhamos quando eu era adolescente, era pedir a um garoto que olhasse suas unhas. Se ele aproximava a palma de sua mão até o seu rosto e dobrava seus dedos para ver sua unhas, passava na prova. Olhava suas unhas “como um homem”. Mas, se colocava a palma de sua mão pra baixo e longe do seu rosto, e logo olhava as unhas das mãos com o braço esticado, era ridicularizado imediatamente como afeminado.

Quando o herói e o vilão voltam a se encontrar, dessa vez no palácio de Agrabah, Aladdin está disfarçado de Príncipe Ali e apresenta-se ao Sultão, pedindo a mão da Princesa Jasmine em casamento. Enquanto o Sultão mostra-se impressionado com a excentricidade da entrada de Aladdin, Jafar permanece desconfiado das histórias inventadas pelo rapaz. Aladdin mente sobre sua origem e, inclusive, sobre seu próprio nome. Nesse ponto, identificamos que o herói se aproxima do vilão, de certa maneira, já que também é capaz de disfarçar sua aparência e de mentir para que seus desejos pessoais sejam realizados. Apesar dessa semelhança que reconhecemos nas atitudes dos personagens, as posições de hegemonia e subordinação que eles ocupam não são alteradas e o roteiro, caracterização e trilha sonora da animação permanecem em prol da perpetuação da abjeção que a masculinidade de Jafar representa. Lopes (2011, p. 9) considera que a Masculinidade Hegemônica é um modelo que, pela sua aceitação, é “[...] transformado em dado natural. Logo, qualquer tentativa de desconstruí-lo, criticá-lo, ou mesmo testá-lo, torna-se antinatural, anormal, erro, desvio, transformado em riso, caricatura, escárnio” - como observamos na intensificação dos aspectos perversos de Jafar e na falta de punição de Aladdin.

Por fim, na última cena em que Aladdin e Jafar interagem, o herói derrota o vilão então metamorfoseado em cobra e o prende em uma lâmpada mágica

preta. Com isso, consideramos que a trajetória de Jafar e o final destinado à sua masculinidade afeminada, subordinada e supostamente homossexual como analisam Sabat (2003) e Santos (2015), contribuem para a estigmatização de sujeitos masculinos que não (cor)respondem ao ideal hegemônico e que subvertem a lógica heteronormativa. A imagem negativa colada a sujeitos e personagens homossexuais reforça “[...] o aspecto positivo e invejável da heterossexualidade”, como considera Badinter (1993, p. 131, tradução nossa). Avaliamos que socialmente, o termo “homossexual” e as imagens que caracterizam a homossexualidade têm sido historicamente carregados de associações negativas. Somados a esse imaginário, a aparência caricata de Jafar, seus defeitos morais e o desfecho conferido à sua Masculinidade Subordinada dificultam a formulação de significados positivos para a homossexualidade.

Nessa caracterização binária de Aladdin e Jafar, reforça-se a dicotômica entre bem e mal vinculada a sujeitos heteronormativos e não-heteronormativos, respectivamente. Por não subverter a lógica patriarcal que prescreve que homens não devem ser afeminados, excêntricos e dramáticos, Jafar representa homens afeminados - gays ou não - que, como explica Louro (2016, p. 16), são “[...] alvos preferenciais das pedagogias corretivas e das ações de recuperação ou punição. Para eles [...] a sociedade reservará penalidades, sanções, reformas e exclusões”.

### Considerações Finais

Quais são os seus três desejos? Na animação Aladdin (1992), tanto o herói quanto o vilão, quando têm a lâmpada mágica em mãos, optam por desejos que transformam suas identidades e que moldam suas masculinidades àquilo que é socialmente valorizado. Impedido de desejar que Jasmine se apaixone por ele (conforme delimita o Gênio), Aladdin deseja ser rico. Sob o disfarce de Príncipe Ali, o herói então se aproxima dos muros do palácio acompanhado por criados, odaliscas, peças de ouro e animais exóticos. O Gênio assessora sua chegada e recorre à magia para que ele assuma uma aparência forte e poderosa e assim seja reverenciado pelos/as habitantes de Agrabah. Jafar, por sua vez, utiliza dos desejos, primeiro para ser feiticeiro, depois para ocupar o título de sultão, e por último, para se tornar um gênio. Interessante observar que nessa transição de papéis, Jafar também adquire uma aparência forte e poderosa.

Em análise dos desejos solicitados por Aladdin e Jafar e da aparência assumida por eles, podemos interpretar que apesar do protagonismo e antagonismo que os diferenciam, na oportunidade da realização de seus desejos, ambos escolhem ser fortes, musculosos e poderosos. Nesse caso, porém, Aladdin veste-se com roupas claras e refinadas e Jafar adquire um corpo nu e vermelho, análogo ao diabólico e ao profano, como destacamos na Figura 9. Além disso, ambos recorrem a desejos que supostamente fariam com que Jasmine se apaixonasse por eles - Aladdin,

por meio da riqueza e Jafar, por meio do feitiço. Disso podemos interpretar que ser ou mostrar-se heterossexual seja uma preocupação/necessidade que ocupa o imaginário dos homens, sejam eles heróis ou vilões.

**Figura 9** - Desejos de Aladdin e Jafar



Fonte: *Aladdin* (1992). Frames do 49'38" e 50'17" da animação, respectivamente.

Diante disso, retomamos uma das questões anteriormente lançadas: Como as diferenças identitárias marcam a construção e a transformação das masculinidades? Concluímos que, os termos “bom”, “abjeto” e “cômico” - presentes no título deste artigo - remetem aos papéis sociais que o herói, o vilão e os coadjuvantes da animação *Aladdin* (1992) ocupam, respectivamente, e auxiliam-nos a ensaiar respostas (ainda que provisórias) para essa pergunta. Consideramos que o herói/bom, o vilão/abjeto e os coadjuvantes/cômicos sublinham características pouco inusitadas no que tange à construção visual das masculinidades. Nessa configuração, Aladdin - sujeito detentor de uma Masculinidade Hegemônica, cujo corpo, rosto, sexualidade e identidade de gênero correspondem às normas estabelecidas para aquela sociedade - foi associado por nós ao “bom”. Apesar dos erros que comete e das mentiras que conta para que seus desejos pessoais sejam realizados, esse personagem herói é visual e discursivamente associado à bondade, à liderança e ao protagonismo.

A construção do personagem Jafar, por sua vez investe em uma Masculinidade Subordinada, marcada com roupas, timbre, aparência e gestos femininos. Sua identidade de gênero e sua sexualidade não são nitidamente definidas - o que pode ser associado à homossexualidade ou à uma identidade masculina cujos excessos e faltas reclamam por “ajustes”. Por isso, interpretamos que esse personagem fora estritamente associado ao “abjeto”, em função dos recursos visuais e discursivos - tais como a caracterização e a personalidade maldosa - que assessoram para que o público demonstre repúdio, desafeto e repugnância para com o vilão.

Por último, consideramos que os personagens coadjuvantes - tais como o Sultão, o Gênio, o Príncipe Archmed, os guardas do palácio, Abu, Iago e o Tapete Mágico - representam o “cômico” e, de maneiras assimétricas, desempenham Masculinidades Cúmplices e Marginalizadas. Em defesa do humor, são eles

que choram, que demonstram medo, que caem, que erram, que se travestem de mulher e que expressam afeto - de maneiras evidentemente cômicas - por outros homens. É importante sublinhar que, pelas condições que caracterizam as Masculinidades Hegemônica e Subordinada, seria transgressor - ou pelo menos inusitado - que o herói e o vilão fossem também associados ao cômico e ao humor, uma vez que, em representações tradicionais, o primeiro deles não pode errar ou demonstrar desconfortos, e o segundo não pode provocar empatia ou pena no público.

Tendo chegado a esses resultados, explicitamos que outras análises possivelmente apresentariam interpretações distintas e até mesmos contrárias às nossas. Discutir sobre a construção visual das masculinidades e sobre os modos como personagens, discursos e imagens valorizam e desvalorizam determinadas identidades de gênero, mais do que um exercício de percepção analítica é também uma possibilidade de repensar as maneiras como somos subjetivados pelas referências que nos constituem e que contribuem para sermos como somos.

## Referências

ALADDIN. Direção: Ron Clements, John Musker. Produção: Walt Disney Pictures. 1992. 1 DVD (90 min.), son., color. Dublado. Port.

BALISCEI, J. P.; ACCORSI, F. A.; TERUYA, T. K.. Problematizando “Toda forma de amor”: a visibilidade de grupos minoritários na publicidade de O Boticário. **Revista Educação Unisinos**, São Leopoldo, v.21, n.1, p. 111-121, jan./abr. 2017. Disponível em <<http://revistas.unisinos.br/index.php/educacao/article/view/edu.2017.211.12/5859>>. Acesso em 13 de set. de 2018.

BALISCEI, J. P.; CALSA, G. C.; STEIN, V.. “(In)felizes para sempre”? Imagens da Disney e a manutenção da heteronormatividade. **Revista Bagoas: estudos gays, gênero e sexualidades**, Natal, v.10, n.14, p. 163-180, jan./jun. de 2016. Disponível em <<https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/11451>>. Acesso em 03 de set. de 2018.

\_\_\_\_\_. Tiana, a primeira princesa negra da Disney: olhares analíticos construídos junto à cultura visual. **Revista Visualidades**, Goiânia, v. 15, n. 2, p. 137-162, jul./dez. 2017. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/44123/24779>>. Acesso em 21 de ago. de 2018.

BALISCEI, J. P.; HERRAIZ GARCÍA, F.; CALSA, G. C.. Imágenes y pedagogías de género: (des)construyendo masculinidades. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v.19, n.52, p. 187-205, jan./mar. de 2018. Disponível em <<http://www.e-publicacoes>.

uerj.br/index.php/revistateias/article/view/32123/23735>. Acesso em 02 de set. de 2018.

BALISCEI, J. P.; MAIO, E. R.; CALSA, G. C.. Um ovo azul e outro rosa: Pedagogia Kinder e a construção visual dos gêneros e das infâncias. **Revista Visualidades**, Goiânia, v.14, n. 1, p.284-315, jan./jun., 2016. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/36655/21584>>. Acesso em 01 de set. de 2018.

BALISCEI, J. P.; SILVA, C. V.; CALSA, G. C.. Feminismos, Imagens e Educação: análise visual das representações femininas nas capas dos cadernos universitários da marca Tilibra. **Revista Textura**, Canoas, v.20, n.42, p. 244-278, jan./abr.2018. Disponível em <<http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/3219/2779>>. Acesso em 19 de ago. de 2018.

BALISCEI, J. P.; STEIN, V.; BACHETTI, B.. Dicotomias nas narrativas Disney:(Des)estabilizações presentes no filme Divertida Mente (2015). Contemporâneos - **Revista de Artes e Humanidades**, v.17, p. 01-26, nov./abri. 2018. Disponível em <<http://www.revistacontemporaneos.com.br/dicotomias-nas-narrativas-disney-desestabilizacoes-presentes-no-filme-divertidamente-2015/>>. Acesso em 12 de ago. de 2018.

BADINTER, E.. **XY, la identidad masculina**. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

BARRETO JANUÁRIO, S. **Masculinidades em (re)construção**: gênero, corpo e publicidade. Covilhã: Editora LabCom, 2016.

BENTO, B. A. M.. **O acusado**: quem é?. In: OLIVEIRA, D. D.; GERALDES, E. C.; LIMA, R. B. (orgs.). Primavera já partiu: Retrato dos homicídios femininos no Brasil. Brasília: MNDH, 1998, p.155-171.

..... A (re)construção da identidade masculina. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, n. 26, p.33-50, out. 1999. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/23834>>. Acesso em 06 de jun. de 2016.

CONNELL, R. W.. Políticas da masculinidade. **Revista Educação & Realidade**, Porto Alegre, v.20, n.2, p.185-206, 1995.

..... **La organización social de la masculinidad**. In: VALDÉS, T.; OLAVARRÍA, J. (orgs.). Masculinidad/es. Santiago: FLACSO/ISIS Internacional, Ediciones de las Mujeres, 1997, p. 31-48.

..... **Masculinidades**. Ciudad Universitaria: UNAM-PUEG, 2003.

GIROUX, H.. A disneyzação da cultura infantil. In: SILVA, T. T.; MOREIRA, A. F. (Org.). **Territórios contestados: o currículo e os novos mapas políticos e culturais**. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 49-81.

GUASCH, O.. **Héroes, científicos, heterosexuales y gays: los varones en perspectiva de género**. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2006.

JUNQUEIRA, R. D.. **Pedagogia do armário: a normatividade em ação**. Retratos da Escola, Brasília, v. 7, p. 481-498, 2013. Disponível em <<http://www.esforce.org.br/index.php/semestral/article/view/320>>. Acesso em 10 de jan. de 2016.

KIMMEL, M.. Homofobia, temor, vergenza y silencio en la identidad masculina. In: VALDÉS, T.; OLAVARRÍA, J. (orgs.). **Masculinidad/es**. Santiago: FLACSO/ISIS Internacional, Ediciones de las Mujeres, 1997, p. 49-62.

LOPES, F. H.. Masculinidade(s): reflexões em torno de seus aspectos históricos, sociais e culturais. Contemporâneos: **Revista de Artes e Humanidades**, v. 8, p. 1-13, 2011. Disponível em <<http://www.revistacontemporaneos.com.br/n8/dossie/masculinidadesreflexoes.PDF>>. Acesso em 26 de mai. de 2016.

LOURO, G. L.. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

NUNES, L. B.; MARTINS, R.. **Cultura Visual tramando gênero e sexualidades nas escolas**. Recife: Editora UFPE, 2017. Disponível em <[https://issuu.com/lucianaborre/docs/cultura\\_visual\\_tramando\\_genero\\_e\\_se](https://issuu.com/lucianaborre/docs/cultura_visual_tramando_genero_e_se)>. Acesso em 12 de dez. de 2017.

PERRY, G.. **La caída del hombre**. Barcelona: Malpaso Ediciones, 2018.

SANTOS, F. B.; POSTINGUEL, D.. Processos de atualização da imagem masculina na comunicação publicitária. **Versos e Reversos**, São Leopoldo, v.30, n.73, p. 34-49, jun./abr., 2016. Disponível em <<http://revistas.unisinos.br/index.php/versoereverso/article/view/ver.2016.30.73.04>>. Acesso em 06 de jul. de 2016.

SABAT, R.. **Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade**. Tese (Doutorado). Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, 2003.

SANTOS, C. C.. **O vilão desviante: Ideologia e Heteronormatividade em filmes de animação longa-metragem dos estúdios Disney**. Dissertação (Mestrado) Pós-graduação em Estudos Culturais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

VAGLIATI, A. C.; CALSA, G. C.. Lugar de menina também é na Ciência, se ela quiser: Representações em jogos infantis de Ciências. In: **Seminário Brasileiro de Estudos Culturais e Educação**, 7, 2017, Canoas. Anais...Canoas: ULBRA - Universidade Luterana do Brasil, 2017, p.1-14. Disponível em <[http://www.sbece.com.br/resources/anais/7/1495650142\\_ARQUIVO\\_ArtigoSBECE.pdf](http://www.sbece.com.br/resources/anais/7/1495650142_ARQUIVO_ArtigoSBECE.pdf)>. Acesso em 14 de set. de 2018.

Recebido em julho de 2018

Aprovado em outubro de 2018