

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

**A normalização do sujeito em filmes da Xuxa: mulher,
corpo e memória**

Ceres Alves Luz

Vitória da Conquista
fevereiro de 2015

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

A normalização do sujeito em filmes da Xuxa: mulher, corpo e memória

Ceres Alves Luz

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Mestre Em Memória: Linguagem e Sociedade.

Orientador: Nilton Milanez

Vitória da Conquista
fevereiro de 2015

Luz, Ceres.
11111 A normalização do sujeito em filmes da Xuxa: mulher, corpo e memória;
orientador Nilton Milanez, - - Vitória da Conquista, 2014.

117 f.

Dissertação (mestrado em Memória: Linguagem e Sociedade). - Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, 2014.

1. Norma. 2. Xuxa. 3. Mulher. 4. Corpo 5. Memória. I. Milanez,
Nilton orientador, nome. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.
III. A normalização do sujeito em filmes da Xuxa: mulher, corpo e
memória.

Título em inglês: The normalization of the subject in Xuxa movies: woman, body and memory

Palavras-chaves em inglês: Norm. Xuxa. Woman. Body. Memory

Área de concentração: Multidisciplinaridade da Memória

Titulação: Mestre em Memória: Linguagem e Sociedade.

Banca Examinadora: Prof. Dr. Nilton Milanez (orientador), Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva (membro titular), Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves (membro titular), Profa. Dra. Maria do Rosário de Fatima Valencise Gregolin (membro titular). Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (suplente). Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (suplente).

Data da Defesa: 03 de dezembro de 2014

Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade.

Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nilton Milanez (Uesb)
(Orientador(a))

Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva (Uesb)

Profa. Dra. Ivânia dos Santos Neves (UFPA)

Profa. Dra. Maria do Rosário de Fatima Valencise Gregolin (Unesp)

Suplentes

Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva (Uesb)

Profa. Dra. Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Local e Data da Defesa de Dissertação: Vitória da Conquista, 03 de dezembro de 2014.

Resultado: _____

Com amor, a minha mãe e
aos meus dois pais.

AGRADECIMENTOS

Finalmente cheguei ao fim dessa jornada e gostaria de agradecer a todos que participaram comigo. Primeiramente, agradeço à CAPES pelo financiamento dessa pesquisa, tornando possível que eu dedicasse todo o meu tempo a ela. Agradeço ao Prof. Dr. Nilton Milanez, por sua orientação não apenas em relação a este trabalho, mas por toda a sua paixão e ensinamentos que irei levar por toda a minha vida.

Agradeço à Profa. Dra. Edvania Gomes da Silva, pelos apontamentos e pela minuciosa revisão realizada durante minha qualificação, o que facilitou enormemente o meu trabalho. Agradeço, da mesma maneira, à Profa. Dra. Ivânia Neves e ao seu filho Mauricinho, por terem me acolhido tão bem em Belém e, também, pelas ponderações realizadas durante a banca de qualificação. Agradeço à Profa. Dra. Maria do Rosário Gregolin por ter aceitado participar da minha banca de defesa. Agradeço à Profa. Dra. Maria da Conceição Fonseca-Silva por aumentar a minha paixão por Foucault, a partir das suas aulas.

Agradeço a Ciro pelas discussões teóricas, pelas broncas, pelas cobranças e pela imensa paciência que teve comigo nesse momento da minha vida, esse percurso ficou muito mais fácil com ele ao meu lado. Agradeço a Talita pelas conversas, pelas idas no cinema e pelas cobranças na reta final desse trabalho. Agradeço a Bruna pela companhia durante as caminhadas e por ser meu ombro amigo nos momentos difíceis. Agradeço ao Victor, pelas resenhas e pelo apoio nos momentos mais desesperadores. Agradeço a Analyz que, de concorrente, se tornou uma grande companheira e amiga. Agradeço a Samene, pelo apoio e a disponibilidade. Vocês me fizeram sentir que eu nunca estava sozinha. Agradeço a Cecília, por ter sido uma fonte imensa de inspiração. Agradeço a Ane, a Alessandra e a Jamille, pelas tantas horas de conversas e por dividirem comigo esse momento.

Agradeço aos amigos do Labedisco, pelas tantas discussões que contribuíram imensamente com meu trabalho: Aliúd, Bianca, Grunge, Mirtes, Bruno, Tyrone, Alex, Renata e George. Agradeço aos funcionários do PPGMLS, especialmente a Gisele, por estarem sempre dispostos a ajudar e pela paciência em responder a tantas dúvidas. Por fim, agradeço aos amigos que não são da área, mas que, mesmo assim, se interessaram, questionaram e deram ideias para esse trabalho: Kemily, Neto, Mayra, Lydia, Laís, Natália, Paulo, Carol e Juan. Até mais, e obrigado pelos peixes.

*Não se nasce mulher: torna-se mulher.
(Simone de Beauvoir – O segundo sexo)*

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo verificar as relações entre corpo, memória e norma a partir de cinco filmes protagonizados pela Xuxa, tomando como base postulados de Michel Foucault e Friedrich Nietzsche. Observamos como o dispositivo cinematográfico contribui para a constituição de uma memória, da maneira que foi compreendida por Nietzsche, que reafirma determinadas práticas e normatiza corpos, em específico corpos de mulheres. Para tanto, analisamos os saberes e poderes que estão materializados nos filmes para sabermos quais são as normas que estão sendo reafirmadas nesses filmes. No primeiro capítulo, analisamos a posição de sujeito princesa com base nos tratados de espelho de princesa escritos por Christine de Pizan. No segundo capítulo, investigamos o lugar da mulher bela, demonstrando a relação entre as ações e os corpos de personagens submetidas à tecnologia da disciplina. No terceiro capítulo, analisamos a norma por meio de seu espelho invertido, o monstro, da maneira como este foi concebido por Foucault, relacionando-o às diferentes modalidades de transgressões em sua relação com a disciplina e o biopoder. A partir dessas análises, delineamos um quadro de quais práticas estão materializadas, nos filmes investigados, que constituem uma memória que normatiza os corpos.

PALAVRAS-CHAVE:

Norma; Xuxa; Mulher; Corpo; Memória

ABSTRACT

This study aims to verify how relationships between body, memory and norm from five movies that had Xuxa as protagonist, this work is based on the studies of Michel Foucault and Friedrich Nietzsche. We observe how the cinematographic device contributes to the formation of a memory, how it was conceived by Nietzsche, that reaffirms certain practices and normalize bodies, in specific women bodies. Therefore, we analyzed the knowledge and power that are materialized in the movies to know what are the norms that are being restated in these movies. In the first chapter, we analyze the princess subject position based on the princess mirror treatises written by Christine de Pizan. In the second chapter, we investigate the place of the beautiful woman, demonstrating the relationship between the actions and characters of bodies subject to the discipline technology. In the third chapter, we analyze the norm through its inverted mirror, the monster, in the way it was conceived by Foucault, relating it to the different types of offenses in relation to the discipline and biopower. Based on these analyzes, we outline a picture of practices that are materialized in the investigated films, that compose a memory that normalize the bodies.

KEYWORDS

Norm; Xuxa; Woman; Body, Memory

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| CAPÍTULO 1 | |
| A constituição das princesas no dispositivo cinematográfico: sujeito e memória | 13 |
| 1.1 Materialidade fílmica e dispositivo cinematográfico | 14 |
| 1.1.1 Recorte metodológico, seleção do corpus | 17 |
| 1.2 Constituição do sujeito | 19 |
| 1.2.1 Enunciado e posição de sujeito..... | 21 |
| 1.3 História, memória e corpo | 23 |
| 1.4 Formação de um saber: tratados de princesa | 26 |
| 1.4.1 Sujeito princesa: Sofia e Cinderela..... | 29 |
| 1.4.2 Modalidades das princesas | 30 |
| 1.4.3 Corpo das princesas | 36 |
| 1.4.4 O jogo dos posicionamentos..... | 41 |
| CAPÍTULO 2 | |
| Norma da beleza: disciplina para o corpo da mulher | 45 |
| 2.1 Considerações a respeito da norma | 47 |
| 2.2 Corpo e dispositivo cinematográfico | 48 |
| 2.3 Mulher e beleza | 50 |
| 2.3.1 Lua de cristal, cabelos loiros | 58 |
| 2.4 Disciplinarização da mulher | 66 |
| CAPÍTULO 3 | |
| O espelho invertido de Cristina: o monstro e a norma | 78 |
| 3.1 O monstro e modalidade de transgressão | 79 |
| 3.1.1 A virilidade como transgressão | 82 |
| 3.1.2 Superfície de transgressão: o corpo | 86 |
| 3.2 A biopolítica do monstro | 92 |
| 3.2.1 Tabagismo | 93 |
| 3.2.2 Transgressões da gorda..... | 97 |
| 3.2.2.1 Preguiça..... | 101 |
| 3.2.2.2 Imbecilidade..... | 103 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 105 |
| REFERÊNCIAS | 108 |
| ANEXOS | 113 |

INTRODUÇÃO

O percurso que realizei para chegar nesta dissertação advém, primeiramente, de uma graduação realizada em História, onde tive meu primeiro contato com a nova história, representada principalmente pela escola dos *Annales*, que me mostrou que é possível estudar a história a partir de diferentes tipos de documentos. Essa possibilidade de estudo, por diferentes documentos, levou-me à minha segunda paixão, o cinema. Para poder discutir de uma maneira mais profunda a história e o cinema, iniciei minha segunda graduação no curso de Cinema e audiovisual na *Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB*.

Durante minha segunda graduação, fui apresentada ao *Laboratório de estudos do discurso e do corpo – Labedisco/UESB*, onde me tornei bolsista de iniciação científica, sob a orientação do professor Doutor Nilton Milanez pela *UESB*. Nosso trabalho no laboratório se enquadrava no projeto de pesquisa *Materialidades do corpo e do horror* e no projeto de extensão *Análise do discurso: discurso fílmico, corpo e horror*, coordenados por Milanez. Como a pesquisa fazia parte desses projetos, estudamos o primeiro filme considerado *gore*: *Blood feast* (1963), dirigido por Herschell Gordon Lewis. Esse filme conta a história de um homem que mata mulheres bonitas para recolher partes de seus corpos com o objetivo de reviver uma antiga entidade egípcia. Nossas análises se voltaram para os corpos e para as ações das mulheres consideradas belas e que, por isso, eram mortas no filme. Além das diversas discussões e cursos que ocorreram no *Labedisco*, apresentamos este trabalho na *Universidade Federal da Bahia – UFBA* em 2012. No início de 2013, expusemos as conclusões dessa investigação na *Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ*. Nesses trabalhos, observamos a materialização de uma norma sobre a santificação da mulher. Para ser considerada bela, constatamos, a mulher precisa ser pura. A partir das cores das roupas que as vítimas do assassino usavam – todas possuíam alguma peça do vestuário em azul –, demonstramos uma ligação entre elas. O professor Milanez me apresentou a obra do historiador Frédéric Portal, que possui um amplo estudo sobre a questão das cores, o que possibilitou falar da santificação das mulheres e do que isso representa nos dias de hoje. Essa pesquisa fez com que nos aprofundássemos um pouco mais sobre a questão da mulher, despertando nosso desejo de ampliar as análises e nosso projeto de iniciação científica. Esse anseio me levou a deixar o curso de Cinema

e Audiovisual, no terceiro semestre, e a prestar a seleção do mestrado no *Programa de Pós Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade*. O projeto, com o qual entrei nesse programa, se propunha a discutir as posições de sujeito ocupadas pelas diferentes personagens mulheres em cinco filmes dirigidos pelo Herschell Gordon Lewis, dentre eles *Blood feast*, que analisamos durante minha iniciação.

No início do mestrado, após longas conversas com o professor Nilton Milanez, decidimos alterar radicalmente o *corpus* de pesquisa. Levamos em conta a importância de se trabalhar com filmes nacionais. Nas diversas discussões, altamente produtivas, que tivemos sobre quais seriam esses filmes nacionais, o professor destacou a relevância dos filmes da Xuxa para uma discussão sobre a mulher no Brasil. Tive certa resistência e não queria trabalhar com tais filmes. Inicialmente, eu não tinha a dimensão dessa relevância – puro preconceito. Aos poucos, fui me dobrando. Meu orientador, lembrou-me que fui criada assistindo aos filmes da Xuxa, e não apenas a minha geração, mas também a anterior à minha. Convenci-me, afinal, de que deveria, pelo menos, assistir alguns desses filmes com olhar de pesquisadora para poder chegar a uma conclusão. Logo de início, percebi que realizar análises acerca de tais filmes, realmente, seriam muito frutíferas. Enfim, chegamos a um consenso de cinco filmes, quais sejam: *Super Xuxa contra o Baixo Astral* (1988), *Lua de cristal* (1989), *Xuxa requebra* (1999), *Xuxa abracadabra* (2003) e *Xuxa em o mistério de Feiurinha* (2009) – todos protagonizados pela apresentadora e atriz Maria da Graça Xuxa Meneghel.

Esta dissertação se encontra, dessa maneira, dentro do quadro de pesquisas do *Labedisco* e, se enquadra na linha de pesquisa *Memória e corpo no audiovisual*, a qual, assim como os estudos realizados dentro do laboratório, tem como proposta discutir, a partir dos postulados de Michel Foucault, o corpo e a memória nos seus desdobramentos no audiovisual. Ressaltamos que este trabalho foi muito influenciado pelas discussões realizadas no *Labedisco*, assim como as dissertações e teses produzidas pelos membros do laboratório e orientadas pelo professor Nilton Milanez. Dentre esses estudos, destacamos a importância da dissertação *Suplícios e Jogos mortais: entrelaçamentos da memória, do corpo e da norma através do dispositivo cinematográfico*, produzida por Ciro Prates (2013). Em sua investigação, Prates (2013) estabelece o diálogo entre Nietzsche e Foucault para trazer a hipótese de que, se a história se inscreve no corpo, é pela memória que ela nele se fixa, funcionando como um procedimento interno de controle do corpo. Tomamos tais discussões como referência para o desenvolvimento deste trabalho.

Retomando tais investigações e procurando desenvolver nosso próprio percurso de pesquisa, propomos o seguinte questionamento: os filmes que foram elencados funcionam como uma extensão da norma? Portanto, nossa hipótese será a de observar se as imagens trazidas pelos filmes constituem uma memória, tendo como função a de conduzir condutas, ou seja, veremos se a materialidade indica como as mulheres devem ser e agir para fazerem parte de uma determinada norma. Nessa perspectiva, temos como objetivo observar os saberes e poderes que estão materializados no *corpus* para compreender quais são as normas que envolvem a mulher.

Para a realização desse objetivo, discutimos, no primeiro capítulo, as materialidades filmicas como parte de um dispositivo cinematográfico e como esse dispositivo, ao mostrar determinadas imagens, compõe uma memória que contribui para a constituição do sujeito e para a condução das condutas, especificamente a das mulheres. Compreendendo o sujeito da maneira como nos explica Foucault (2012a) em sua *A arqueologia do saber*. Investigamos os saberes que envolvem a mulher a partir da análise sobre a posição de sujeito princesa nos filmes, os quais Xuxa Meneghel interpreta uma princesa, *Xuxa abracadabra* e *Xuxa em o mistério de Feiurinha*.

Ainda com base no arcabouço teórico foucaultiano, no segundo capítulo, trazemos uma definição de norma e de corpo, retomando também os estudos realizados por Milanez. Dessa maneira, centramos nosso trabalho no corpo das personagens mulheres e em como o dispositivo cinematográfico contribui para a normalização por meio deles. Para tanto, apresentamos uma discussão sobre disciplina a partir dos postulados de Foucault.

Em seguida, no terceiro capítulo, centramos nossa análise no monstro. A partir dos conceitos de monstrosidade e de transgressão, postulados por Foucault, analisamos o corpo e o comportamento de determinadas personagens mulheres presentes em nosso *corpus*. Observamos a relação entre transgressões morais e monstrosidades corporais, mostrando que a exibição de certos desvios funciona como uma ferramenta do biopoder para normalizar os corpos. Fazemos essa discussão a respeito do biopoder, e de sua atuação em relação ao tabagismo e à obesidade das mulheres, com base nas definições de Foucault (2013).

CAPÍTULO 1

A constituição das princesas no dispositivo cinematográfico: sujeito e memória

Recomendo-te, então, que tires proveito de tais escritos que recriminam as mulheres, voltando-os ao teu favor, quaisquer que fossem a intenção deles.¹

Nesse primeiro capítulo, temos como objetivo compreender de que maneira a materialidade fílmica compõe uma memória que contribui para a constituição do sujeito e quais as normas a que as personagens mulheres, presentes nos filmes da Xuxa, estão submetidas. Nesse primeiro momento iremos analisar especificamente os filmes nos quais a Xuxa interpreta princesas: *Xuxa abraçadabra* e *Xuxa em o mistério de Feiurinha*. Essa materialidade fílmica foi escolhida para essa primeira análise, porque a atriz Xuxa Meneghel interpreta uma princesa neles. A fim de realizar esse objetivo, tomamos as pesquisas sobre os conceitos de dispositivo e sujeito realizadas por Michel Foucault (2012c, 2012a) como aporte teórico.

Primeiramente, então, mostramos o que abrange o dispositivo cinematográfico. Para isso, utilizamos do trabalho realizado por Prates (2013), que discute essa noção a partir do conceito de dispositivo foucaultiano (2012c) – como sendo estratégias de relações de força que se sustentam e são sustentadas por tipos de saber. Delimitado o que compreendemos por esta noção, apresentamos o nosso *corpus*, realizando um recorte, já que, como veremos, o dispositivo abrange diversas fases da produção cinematográfica, desde a produção do roteiro a distribuição dos filmes, sendo assim impossível analisá-lo em sua completude.

Em seguida, abordamos a questão do sujeito. Para abarcarmos este conceito, partimos dos estudos feitos por Foucault (2012a, 2013a), ressaltando a definição trazida por ele em seu texto *O sujeito e o poder*, porque nesse texto o autor nos explica que pesquisou as relações de poder para compreender a constituição do sujeito. Da mesma forma, também destacamos sua pesquisa realizada em *A arqueologia do saber*, na qual Foucault (2012a) trata da posição de sujeito como uma característica necessária para a existência do enunciado. Dessa maneira, torna-se necessário discutir o enunciado e suas características para podermos pensar o sujeito em nosso trabalho.

¹ Trecho de *A cidade das damas* de Christine de Pizan.

Após realizada a discussão desses dois conceitos – dispositivo e sujeito –, buscamos mostrar o funcionamento do dispositivo cinematográfico, a partir dos filmes da Xuxa, revelando como esse dispositivo age sobre o sujeito, conduzindo as condutas das mulheres. Para elaborar nossa análise, utilizamos o estudo realizado por Prates (2013), pois este fez um diálogo entre Nietzsche e Foucault para pensar a questão da memória dentro dos estudos foucaultianos. A partir desta associação, realizada pelo referido pesquisador, podemos pensar a memória como o meio pelo qual o dispositivo cinematográfico, especificamente a materialidade filmica dos filmes que iremos estudar, fixa a história no corpo, contribuindo para a condução de conduta das mulheres.

Nossa análise centra-se em observar quais poderes e saberes estão presentes nos filmes, por este motivo direcionamos nosso olhar para as posições de sujeito, tendo como foco o corpo das personagens mulheres e como esse corpo deve ser e agir. Neste capítulo, analisamos uma posição de sujeito observando as ações e o corpo de duas personagens – *Sofia e Cinderela* – interpretadas pela Xuxa, de modo a investigar o lugar discursivo que essas mulheres ocupam como princesas.

Para analisarmos a posição de sujeito princesa, pensamos o corpo e suas ações nos filmes *Xuxa abracadabra* e *Xuxa em o mistério de Feiurinha*. Antes da análise da materialidade, estabelecemos quais são as condições necessárias para que o indivíduo possa se constituir no lugar da princesa. Com esse intuito, tomamos o trabalho realizado pela historiadora Daniela Shorne de Souza (2013), que efetua um estudo sobre dois tratados, escritos no século XV por Christine de Pizan: *A cidade das damas* e *O espelho de Cristina*. O primeiro pretendeu mostrar um modelo feminino ao descrever diversos exemplos de mulheres – da bíblia e da política – tendo a finalidade de servir como um padrão a ser seguido pela nobreza. O segundo é dividido em três partes – a primeira para as princesas, a segunda para as mulheres da corte e a terceira para as mulheres burguesas. Este tratado é uma continuação do primeiro. Nele, Pizan ministra diversas aulas ensinando como as mulheres devem ser e agir para servirem como exemplo para as outras.

1.1 Materialidade filmica e dispositivo cinematográfico

O primeiro passo deste nosso trabalho é, como já dissemos, a compreensão do que vem a ser o dispositivo cinematográfico. Para tanto, precisamos retomar o que Foucault (2012c) compreende por dispositivo. Em relação a esse conceito, Edgardo Castro (2009), em seu livro *Vocabulário de Foucault*, nos explica que o dispositivo surge nas análises genealógicas de Foucault para descrever também o não discursivo, já que, nas análises arqueológicas, o autor abarca somente o discursivo ao se utilizar do conceito de episteme. Dito em outras palavras, ao realizar as análises genealógicas, nos explica Castro (2009), Foucault relaciona o discursivo e não discursivo. Em seus estudos, fala de diversos dispositivos, tais como o dispositivo prisional, o dispositivo do sangue ou de aliança, o da sexualidade etc. Esse conceito aparece, primeiramente, na obra do filósofo francês em seu texto intitulado, no Brasil, *Sobre a história da sexualidade*, presente no livro *Microfísica do poder* que reúne diversos artigos e ensaios do Foucault (2012c).

Nesse texto, Foucault (2012c) nos explica que, para analisar as relações de poder de maneira mais ampla, ele se utiliza da noção de dispositivo, tomando-o como “[...] estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles [...]” (FOUCAULT, 2012c, p. 367). O dispositivo englobaria, assim, um conjunto heterogêneo, relacionando fatores discursivos e não discursivos como “[...] discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas [...]” (FOUCAULT, 2012c, p. 364). Entre esses elementos, afirma ele, existe um jogo onde as posições e a maneira que esses elementos se relacionam podem se modificar, tendo por função uma estratégia dominante. Ao dizer que a função do dispositivo é estratégica, o autor ressalta que ele está “[...] inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam [...]” (FOUCAULT, 2012c, p. 367). Desse modo, as noções de poder e de saber englobam o conceito de dispositivo.

Ao falar sobre o poder, Foucault (2012b) afirma que ele só existe em ato, como relações de poder. Isso mostra, conforme o filósofo, que, em qualquer relação humana, o poder estaria presente, nas quais uns tentam agir sobre a conduta de outros. Sendo assim, ao estudarmos o dispositivo, estamos observando as relações de poder e, por sua vez, estamos estudando o sujeito. Ao falarmos sobre a constituição do sujeito, nos aprofundaremos nessa questão do poder.

Em relação ao saber, Foucault (2012a) nos explica que este conceito é formado por um domínio de diferentes objetos que possuem ou não um *status* científico; também é aquilo, ressalta, que um determinado sujeito pode falar dos objetos. Por exemplo, o sujeito médico é aquele que pode falar do que envolve o discurso médico. Além disso, o saber, continua o filósofo, é constituído por “[...] um campo de coordenação e de subordinação dos enunciados em que os conceitos aparecem, se definem, se aplicam e se transformam [...]” (FOUCAULT, 2012a, p. 220). O saber também, continua, se define por suas diferentes utilizações, tanto em âmbitos discursivos como não discursivos. Resumindo, para Foucault (2012a), o saber é tudo aquilo que é dito em uma determinada época sobre um determinado objeto.

Sobre a compreensão foucaultiana de dispositivo de poder, o analista de discurso Cleudemar Fernandes (2012), em seu livro *Discurso e sujeito em Michel Foucault*, explica que as práticas discursivas devem ser estudadas através dos dispositivos de poder e mostra de que maneira esses dispositivos incitam a materialização de discursos, de enunciados etc. Fernandes (2012) ainda ressalta que, em Foucault, o estudo do dispositivo significa o estudo do sujeito.

Ao pensar em como o filme trabalha a questão do sujeito, Milanez (2011c) fala sobre um dispositivo técnico, ou seja, como o cinema se utiliza de diversas técnicas de montagem e de produção, para evidenciar ou esconder:

[...] esse dispositivo de técnicas constrói o ambiente visual, indicando o caminho que nossos olhos devem seguir, controlando o nosso olhar e estabelecendo por meio do que está visto aquilo que está sendo dito, ou seja, uma semiologia para o audiovisual, orçamentada sobre o visível e o dizível (MILANEZ, 2011c, p.49).

Partindo da noção de dispositivo para Foucault (2012c) e sobre o estudo realizado por Milanez (2011c), Prates (2013), ao analisar a série de filmes *Jogos mortais*, estende essa noção para o cinema, delimitando o que se poderia chamar de dispositivo cinematográfico. Para ele, o dispositivo cinematográfico se constitui por uma complexa rede que articula “[...] discursos, estúdios de gravação, produtores, distribuidores, atores, diretores, técnicos, câmeras, mídia de gravação, cartazes, premiações, comentaristas, sistemas de classificação, salas de exibição, trailers, propagandas, filmes, espectadores etc. [...]” (PRATES, 2013, p. 15). Em outras palavras, de acordo com o pesquisador, o dispositivo cinematográfico vai além da materialidade filmica. Esse dispositivo age sobre o sujeito espectador não apenas dentro

do cinema, mas também fora dele. Levando em consideração que, para Foucault (2012c), o dispositivo tem uma função estratégica que atua por meio das relações de força, Prates (2013) explica que, no nível do filme, o dispositivo cinematográfico possui a função de hierarquizar, de selecionar “[...] dentre todas as formulações cinematográficas possíveis, aquelas que podem ou não serem mostradas [...]” (PRATES, 2013, p. 15). Destarte, o dispositivo exerce um controle sobre os poderes e saberes que podem ser materializados.

Por se tratar de uma rede altamente complexa, realizamos um recorte metodológico, observando, dentro desse dispositivo cinematográfico, um conjunto de cinco filmes protagonizados pela Maria da Graça Xuxa Meneghel, constituindo nosso *corpus* de pesquisa. Observamos, nesses filmes, as personagens mulheres, seus corpos e suas ações. Nossa análise está centrada na materialidade fílmica, observando a seleção dos atores, a narrativa, o que pode ou não ser mostrado, mas também utilizamos das sinopses que de algum modo estão relacionados a eles por meio do dispositivo cinematográfico.

1.1.1 Recorte metodológico, seleção do corpus

A escolha de nosso *corpus* se deu devido, primeiramente, à forte presença da Maria da Graça Xuxa Meneghel no Brasil, este fator pode ser observado devido ao grande número de trabalhos² que tomam a apresentadora como objeto de estudo. Temos, por exemplo, o da pesquisadora americana Amelia Simpson (1993), que tratou da apresentadora e atriz em seu livro *The mega marketing of gender, race and modernity*, no qual realiza uma análise sobre a vida da Xuxa Meneghel e o impacto que o programa *Xou da Xuxa*³ teve na cultura, não apenas brasileira, mas latino-americana. Sobre essa repercussão da Xuxa no Brasil, ela nos diz:

The blond sex symbol Maria da Graça Meneghel, universally known as Xuxa, emerged in the 1980 as a mass media figure of unprecedented dimension in Brazil. By the end of the decade, she had

² Temos, por exemplo, trabalhos como: *Querer, poder e conseguir, o processo da socialização para o consumo: o caso Xuxa*, de Vanessa Patrícia Monteiro Campos; *As concepções de leituras envolvidas nos programas infantis de televisão* escrito por Anna Queiroz; *Dispositivo da maternidade: mídia e produção agonística de experiência*, de Rosa Maria Bueno Fischer.

³ Programa infantil de auditório, realizado pela Xuxa de 1986 à 1992, foi exibido em 17 países da América Latina com o nome *El show de Xuxa*, tendo também uma versão espanhola e americana.

become the undisputed rainha (queen) of mass culture, ‘the national megastar’ [...] (SIMPSON, 1993, p. 17).

Como dissemos, nossa análise será feita a partir de cinco filmes protagonizados pela Xuxa. Essa escolha se deu, principalmente, pela grande circulação que estes filmes tiveram, especialmente no final da década de 1980 e no início da década de 1990. A referida apresentadora e atriz participou de vinte filmes, dos quais foi protagonista em onze. A maioria destes exibe seu nome já no título. O primeiro foi *Super Xuxa contra o Baixo Astral* (1988), filme dirigido por Anna Penido e que levou quase três milhões de espectadores ao cinema, consagrando-se como um dos filmes brasileiros mais vistos naquele ano, ficando atrás apenas de *O casamento dos Trapalhães*⁴. Já o segundo filme protagonizado pela apresentadora foi *Lua de cristal* (1990), dirigido por Tizuka Yamasaki e que levou cinco milhões de pessoas aos cinemas, tornando-se a produção cinematográfica mais assistida da apresentadora, permanecendo como o filme com maior número de espectadores durante toda a década de 1990. Desde então, todos os seus filmes levaram pelo menos dois milhões de espectadores ao cinema, exceto o seu último filme, lançado em 2009, *Xuxa em o mistério de Feiurinha* que, assim como *Lua de cristal*, também foi dirigido por Tizuka Yamasaki, mas levou cerca de um milhão e trezentos mil espectadores aos cinemas.

Tendo em vista o grande número de filmes realizados pela Xuxa, não seria viável analisar todos eles. Dessa forma, fizemos um primeiro recorte metodológico. Selecionamos, primeiramente, todos que foram realizados pela produtora da apresentadora: *Xuxa produções*. Desses filmes, escolhemos o primeiro que foi dirigido por Ana Penido, que leva o nome da apresentadora no título, *Super Xuxa contra o Baixo Astral* (1988). Optamos, também, por *Lua de cristal* (1990), por se tratar de seu filme de maior visibilidade. Inicialmente, esse filme se chamaria *Xuxa e a turma invencível*, mas seu nome foi modificado pelo produtor Diler Trindade, assumindo o mesmo nome da música tema do filme na véspera de seu lançamento. Apesar do sucesso de *Lua de cristal*, Xuxa passou dez anos sem protagonizar nenhum filme. Ela retornou às telas do cinema em parceria com a diretora Tizuka Yamasaki em *Xuxa requebra* (1999), filme também escolhido para o nosso *corpus* juntamente com a sua produção mais recente, igualmente fruto dessa parceria: *Xuxa em o mistério de Feiurinha* (2009), no qual a atriz

⁴ O casamento dos trapalhães foi um filme dirigido por José Alverenga e estrelado pela trupe dos Trapalhães. Essa trupe se consagrou nos cinemas durante toda a década de 1980, sendo líderes de audiência.

e apresentadora é protagonista ao lado de sua filha Sasha Meneghel. Além desses quatro filmes, selecionamos especificamente uma produção na qual ela representa uma princesa, *Xuxa abracadabara* (2003), dirigido por Moacyr Góes.

Nosso *corpus* é, dessa maneira, composto por esses cinco filmes: *Super Xuxa contra Baixo Astral*, *Lua de cristal*, *Xuxa requebra*, *Xuxa abracadabra* e *Xuxa em o mistério de Feiurinha*. Seguem, em anexo, informações a respeito de cada um, tais como sinopses, bilheterias, diretores etc.

O segundo recorte metodológico é em relação ao que iremos analisar dentro dessa materialidade. De acordo com a historiadora Michelle Perrot (2013), os historiadores começaram a escrever sobre as mulheres na década de 1960; portanto, como objeto de estudo, a investigação em volta das mulheres é contemporânea. Nossas análises serão, como dissemos, centrada nas personagens mulheres e nas normas que envolvem seus corpos e suas ações. Como nos mostra Perrot (2013), o estudo da história das mulheres é recente, esta pesquisa além de investigar as mulheres parte da análise de produções fílmicas recentes, sendo a última, *Xuxa em o mistério de Feiurinha* datando de 2009. Essa escolha torna, por isso mesmo, esta pesquisa relevante e atual, principalmente se levarmos em conta o fenômeno Xuxa.

1.2 Constituição do sujeito

A fim de podermos observar a norma presente nos filmes que iremos analisar, olhamos para a mulher e para as posições que a mesma ocupa. Antes, porém, faz-se necessário compreender o que tomamos por sujeito. Este conceito está presente em grande parte da obra de Michel Foucault. O próprio filósofo nos explica qual o papel que o sujeito teve em seu percurso teórico. Em *O sujeito e o poder*, ele nos fala que o objetivo de sua pesquisa “[...] foi criar uma história dos diferentes modos pelos quais, em nossa cultura, os seres humanos tornaram-se sujeitos [...]” (FOUCAULT, 2013a, p. 273). O sujeito está no centro de suas discussões. Por esse conceito, explica, podemos tomar dois significados, ambos ligados a um poder que torna os indivíduos sujeitos: primeiro, por controle e dependência; e, segundo, “[...] preso a sua própria identidade por uma consciência ou autoconhecimento” (FOUCAULT, 2013a, p. 278). Sendo assim, pode-se tornar sujeito a partir de suas próprias práticas ou por coerção, pelo controle. Ainda sobre a constituição do sujeito, Fernandes (2012) esquematiza o trabalho de Foucault em três modos de objetivação pelos quais os humanos podem se

tornar sujeitos: “1) o modo da investigação (estatuto de ciência); 2) práticas divisoras (o sujeito é dividido em seu interior em relação aos outros, por exemplo, o louco e o são); 3) o modo pelo qual o homem torna-se sujeito (subjativa-se)” (FERNANDES, 2012, p. 56). Ainda em relação ao estudo do sujeito para Foucault, a pesquisadora Maria da Conceição Fonseca-Silva (2007), explica que o projeto foucaultiano consiste em estudar o sujeito dividindo-o em três domínios: “[...] 1) o sujeito em sua relação com a verdade e conhecimento ou saber; 2) o sujeito em sua relação com a força e ação sobre outros, ou seja, com o poder; 3) o sujeito em sua relação com a ética” (FONSECA-SILVA, 2007, p. 32). A pesquisadora esclarece ainda que essa divisão se dá porque, para o filósofo, o sujeito é constituído historicamente. Por seu turno, Milanez (2009a, 2009b, 2011b) ressalta que o sujeito estudado por Foucault é aquele que é formado pelas relações de poder, que seria incompleto se não pensarmos a relação dele com outros sujeitos, em que os mesmos são clivados pelas relações de poder e de saber.

Sobre essa relação de poder, Foucault (2013a) nos traz que ela ocorre entre parceiros através

[...] da troca de signos; e também não são dissociáveis das atividades finalizadas, seja daquelas que permitem exercer este poder (como as técnicas de adestramento, os procedimentos de dominação, as maneiras de obter obediência), seja daquelas que recorrem, para se desdobrarem, a relações de poderes (assim na divisão do trabalho e na hierarquia das tarefas) (FOUCAULT, 2013a, p. 285).

A partir da afirmação que o poder somente existe enquanto uma prática, Foucault (2013a), por esse motivo, fala em relações de poder, sendo que uma relação de poder só se dá quando as duas partes podem trocar de posição e modificar essas relações. Como exemplo, o filósofo nos fala que, dessa maneira, não existe relação de poder entre senhor e escravo, pois o escravo não pode trocar de lugar com o senhor, o que temos nessa situação seria uma relação de violência. Com base nisso, Foucault (2013a) acrescenta que, para haver uma relação de poder, é preciso cumprir duas condições: “[...] que o outro (aquele sobre o qual [o poder] se exerce) seja inteiramente reconhecido e mantido até o fim como sujeito da ação; e que se abra diante da relação de poder, todo um campo de respostas, reações, efeitos, invenções possíveis” (FOUCAULT, 2013a, p. 287). Em outras palavras, é necessário que haja possibilidade de resistência para que possa existir uma relação de poder.

Foucault (2013a) resume, então, esse conceito como um

[...] conjunto de ações sobre ações possíveis; ele opera sobre o campo de possibilidade onde se inscreve o comportamento dos sujeitos ativos; ele incita, induz, desvia, facilita ou torna mais difícil, amplia ou limita, torna mais ou menos provável; no limite, ele coage ou impede absolutamente, mas é sempre uma maneira de agir sobre um ou vários sujeitos ativos, e o quanto eles agem ou são suscetíveis de agir. Uma ação sobre ações (FOUCAULT, 2013a, p. 288).

Essa relação de poder funciona, de acordo com o filósofo, por meio de diferentes formas de coerção. Por meio dessas coerções diversas se dá a condução dos outros e se impõe uma maneira de se comportar ou de se conduzir. Assim, “[...] o exercício de poder consiste em ‘conduzir condutas’ [...]” (FOUCAULT, 2013a, p. 288). Partindo desse estudo sobre as relações de poder, podemos pensar em como os filmes da Xuxa funcionam como uma dessas diferentes formas de coerção, possibilitando a condução de determinadas condutas, contribuindo, assim, para a constituição de sujeitos.

1.2.1 Enunciado e posição de sujeito

Fruto das relações de poder, o sujeito também é compreendido como uma posição. Em sua obra *A arqueologia do saber*, Foucault (2012a) define esse conceito como sendo uma característica inerente ao que ele chama de enunciado. Sendo assim, achamos necessário compreender, primeiramente, o que constitui o enunciado para entendermos o que o autor nos explica por posição de sujeito.

O enunciado, de acordo com Foucault (2012a), é pensado como uma função e possui quatro características. A primeira delas é que ele possui um referencial

[...] que não é constituído de ‘coisas’, de ‘fatos’, de ‘realidades’, ou de ‘seres’, mas de leis de possibilidade, de regras de existência para os objetos que aí se encontram nomeados, designados ou descritos, para as relações que aí se encontram afirmadas ou negadas. O referencial do enunciado forma o lugar, a condição, o campo de emergência, a instância de diferenciação dos indivíduos ou dos objetos, dos estados de coisas e das relações que são postas em jogo pelo próprio enunciado [...] (FOUCAULT, 2012a, p. 110-111).

Dito de outra maneira, o que devemos investigar são as leis que formam o correlato do enunciado. O autor ainda ressalta que esse correlato mantém uma relação determinada com uma posição de sujeito.

A posição de sujeito é a segunda característica da qual nos fala o filósofo, e que olhamos em nossa análise. Este sujeito do qual Foucault (2012a) nos diz não é o mesmo da gramática, pois, segundo a pesquisadora Maria do Rosário Gregolin (2004), “o sujeito do enunciado não pode ser reduzido aos elementos gramaticais [...]” (GREGOLIN, 2004, p. 27). Como Foucault (2012a) ressalta, o sujeito do enunciado é uma posição neutra, sendo “[...] indiferente ao tempo, ao espaço, às circunstâncias, idêntica em qualquer sistema linguístico, em qualquer código de escrita ou de simbolização, e que pode ser ocupada por qualquer indivíduo, para afirmar tal proposição [...]” (FOUCAULT, 2012a, p. 114). Esse sujeito, de acordo com ele, não deve, então, ser definido como um indivíduo, mas sim ser compreendido enquanto uma função

[...] determinada, mas não forçosamente a mesma de um enunciado a outro; na medida em que é uma função vazia, podendo ser exercida por indivíduos até certo ponto, indiferentes, quando chegam a formular o enunciado; e na medida em que um único e mesmo indivíduo pode ocupar, alternadamente, em uma série de enunciados, diferentes posições e assumir o papel de diferentes sujeitos [...] (FOUCAULT, 2012a, p. 113).

Fonseca-Silva (2007) reitera que Foucault compreende essa posição como sendo uma função vazia e que pode ser ocupada por diferentes indivíduos sob certas condições. Em outras palavras, a posição de sujeito se configura como um lugar discursivo. Tal lugar, de acordo com Foucault (2012a),

[...] em vez de ser definido de uma vez por todas e de se manter uniforme ao longo de um texto, de um livro ou de uma obra, varia – ou melhor, é variável o bastante para poder continuar, idêntico a si mesmo, através de várias frases, bem como para se modificar a cada uma. Esse lugar é uma dimensão que caracteriza toda formulação enquanto enunciado, constituindo um dos traços que pertencem exclusivamente à função enunciativa e permitem descrevê-la [...] (FOUCAULT, 2012a, p. 115 - 116).

Isso significa que o indivíduo se torna sujeito quando ocupa um lugar – discursivo – constituído por práticas específicas. Foucault (2012a) nos traz, dentre muitos exemplos de lugar discursivo, a posição do médico, que tem características, práticas etc. próprias. Desse modo, para um indivíduo se constituir como um sujeito médico, ele necessita possuir essas mesmas características a fim de ser reconhecido pelos outros como tal. Isto posto, levando em consideração práticas constituídas

historicamente, o que iremos observar na materialidade fílmica são as práticas dos personagens para investigarmos quais são as posições de sujeito que elas estão ajudando a constituir.

A terceira característica trabalhada por Foucault (2012a) é a de domínio associado, pois um enunciado sempre se relaciona com outros, “[...] não há enunciado que não suponha outros; não há nenhum que não tenha, em torno de si, um campo de coexistência, efeitos de série e de sucessão, uma distribuição de funções e de papéis [...]” (FOUCAULT, 2012a, p. 121). Este campo associado, o autor explica, é formado por outros enunciados e por outras formulações pertencentes a um mesmo domínio de objeto.

Por fim, Foucault (2012a) diz que o enunciado deve ter uma existência material que o constitui. Segundo ele, “[...] o enunciado precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data [...]” (FOUCAULT, 2012a, p. 123). Essa é a sua quarta característica. O autor ainda nos fala que um mesmo enunciado pode aparecer de diversas maneiras, em diferentes formulações, pois “[...] o enunciado tem a particularidade de ser repetido: mas sempre em condições estritas” (FOUCAULT, 2012a, p. 128). Essa capacidade Foucault (2012a) chama de materialidade repetível.

Desse modo, analisamos o sujeito, da maneira como foi estabelecido por Foucault (2013a), a partir das relações de poder e levando em consideração essas características. Para esse fim, investigaremos as práticas materializadas em nosso *corpus*, centrando nosso olhar nas posições de sujeito que emergem nos filmes da Xuxa.

1.3 História, memória e corpo

Nesse capítulo, necessitamos ainda compreender como o dispositivo cinematográfico, através das imagens, age sobre o sujeito, constituindo uma memória que, de acordo com Prates (2013), fixa a história no corpo. Para pensar como a memória atua sobre o sujeito a partir do dispositivo cinematográfico, tomamos assim o estudo de Prates (2013), que realiza um diálogo entre as discussões acerca da memória feitas por Nietzsche e a concepção de corpo como superfície de inscrição da história apresentada por Foucault (2013a). Levando em consideração que, para Foucault (2013a), o sujeito é constituído historicamente, achamos necessário compreender qual é essa história que, de acordo com o filósofo, é inscrita no corpo.

A história pensada por Foucault (2012a) não é aquela que é trazida como

contínua, mas sim a descontínua, a que pode ser posta em séries, que pode ser relacionada de diversas maneiras; é aquela ainda, ressalta ele, que não busca mais o início, a regressão infinita a uma origem, mas a identificação de um novo tipo de racionalidade e dos seus efeitos múltiplos. É a história que pensa os longos períodos, continua Foucault (2012a), que irá permitir, do mesmo modo, o estudo das micro-histórias. Destarte, é essa a história, vista como descontínua e não como originária, que se inscreve no corpo. Essa história, investigada por Foucault (2012a), nos permite observar o que foi dito em uma determinada época sobre a mulher e que pode ser visto materializado em nosso *corpus*.

Levando em consideração, então, que o sujeito se constitui a partir da inscrição da história no corpo, Prates (2013), com base em um diálogo entre Nietzsche e Foucault, acrescenta que a história se fixa no corpo por meio da memória. Dessa maneira, o pesquisador compreende a memória como um mecanismo de controle interno do corpo. Para chegar a essa conclusão, Prates (2013) retoma, primeiramente, o estudo realizado por Foucault sobre a constituição do sujeito moral.

Ao falar sobre o sujeito moral, Foucault (2011b) nos explica que uma das maneiras pelas quais ele pensa o conceito de moral é com base no comportamento real dos indivíduos e em sua relação com os valores propostos, “[...] designa-se, assim, a maneira pela qual eles se submetem mais ou menos completamente a um princípio de conduta [...]” (FOUCAULT, 2011b, p. 33). Dito de outra forma, seria a maneira pela qual os sujeitos se submetem a um princípio de conduta e pela qual obedecem ou resistem a uma interdição e o quão estão ligados a um conjunto de valores. Esse estudo – chamado pelo Foucault (2011b) de moralidade dos comportamentos – deve determinar de que modo os indivíduos se conduzem a partir de um determinado sistema prescritivo, estando eles conscientes ou não disso. Como trata Foucault (2011b):

[...] o estudo desse aspecto da moral deve determinar de que maneira, e com que margens de variação ou de transgressão, os indivíduos ou os grupos se conduzem em referência a um sistema prescritivo que é explícita ou implicitamente dado em sua cultura, e do qual eles têm uma consciência mais ou menos clara [...] (FOUCAULT, 2011b, p. 34).

Para se constituir como um sujeito moral, o indivíduo tem que ter em vista um sistema prescritivo, ou um código de conduta. O que observamos em nosso trabalho é que o dispositivo cinematográfico, especificamente a materialidade fílmica que

estudamos, funciona como um meio de expor um determinado manual de condutas. As imagens que são mostradas reafirmam uma memória que age sobre os indivíduos, constituindo sujeitos. A memória tem, assim, uma relevância para a constituição do sujeito, já que, como mostra Foucault (2011b), ela é necessária na medida em que os indivíduos precisam realizar um trabalho de memorização dos códigos morais. Prates (2013), tendo em vista essa relevante função da memória para a constituição dos sujeitos, retoma Nietzsche para propor alguns desdobramentos em sua investigação.

Em seu livro *Genealogia da moral: uma polêmica*, o filósofo alemão Nietzsche (2009) explica que o esquecimento é uma força positiva que impede que o que vivenciamos fique em nossa consciência; pois, sem o esquecimento não “[...] poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, presente, sem o esquecimento [...]” (NIETZSCHE, 2009, p. 43). Em contra partida, o ser humano desenvolveu a memória, que impede o esquecimento em determinados casos. Essa memória, de acordo com o filósofo, é necessária para que os indivíduos possam manter suas promessas. A memória, ressalta Nietzsche (2009), é necessária ao convívio social, já que “[...] quanto pior ‘de memória’ a humanidade, tanto mais terrível o aspecto de seus costumes [...]” (NIETZSCHE, 2009, p. 47). Apesar dessa característica positiva da memória, Nietzsche (2009) afirma que ela advém principalmente da dor. Essa aparente contradição é explicada pelo filósofo ao trazer como exemplo a história do povo alemão:

[...] Nós, alemães, sem dúvida não nos consideramos um povo particularmente cruel e de coração duro, menos ainda um povo particularmente leviano e limitado ao instante; mas basta lançar os olhos as nossas antigas legislações penais para compreender o quanto custa nesse mundo criar um ‘povo de pensadores’ [...] Esses alemães souberam adquirir uma memória com os meios mais terríveis, para sujeitar seus instintos básicos plebeus e a brutal grosseria destes: pense-se nos velhos castigos alemães, como o apedrejamento [...] a roda, [...] o empalamento, o dilaceramento ou pisoteamento por cavalos (o ‘esquartejamento’), a fervura do criminoso em óleo ou vinho [...] Com ajuda de tais imagens e procedimentos, termina-se por reter na memória cinco ou seis ‘não quero’, com relação aos quais se fez uma promessa, a fim de viver os benefícios da sociedade – e realmente! Com a ajuda dessa espécie de memória chegou-se finalmente ‘à razão’! – Ah, a razão, a seriedade, o domínio sobre os afetos, toda essa coisa sombria que se chama reflexão, todos esses privilégios e adereços do homem: como foi alto o seu preço! Quanto sangue e quanto horror há no fundo de todas as ‘coisas boas’! (NIETZSCHE, 2009, p. 47).

Esses procedimentos realizados através da dor, de acordo com Nietzsche (2009), foram necessários para que o homem fosse capaz de cumprir promessas e manter os pactos sociais. A partir da afirmação de Foucault (2008) de que a história se inscreve no corpo e, levando em consideração que a memória, para Nietzsche (2009), é necessária para manter o controle de si, Prates (2013) conclui que a história se inscreve no corpo, mas que é por meio da memória que ela nele se fixa. A memória é, então, um suporte para a constituição do sujeito, conforme explica Prates (2013), funcionando como um procedimento interno de controle do corpo.

A análise realizada por Prates (2013) se deu a partir da série de filmes *Jogos mortais*, centrando-se nas cenas de violência praticadas pelo *Jigsaw*⁵. Ele se fundamentou nas palavras de Nietzsche (2009), na medida em que este afirma que é por meio de imagens de violência que a memória se inscreve no corpo. Com base nisso, Prates (2013) demonstra que a exibição das cenas sangrentas características dos filmes analisados por ele reafirma uma memória fixando a história no corpo. Essa exibição, diz, funciona como uma coerção que se inscreve na memória e que, por sua vez, atua na condução das condutas. Admitindo que a exibição dessas imagens de *Jogos mortais*, como parte de um dispositivo cinematográfico, funciona como procedimento interno de controle do corpo, nosso papel é mostrar que os filmes selecionados em nossa análise também entram nesse jogo de constituição de uma memória que fixa normas no corpo. E, para observar essa constituição de sujeito, vamos, nesse capítulo, analisar a posição da princesa nos filmes *Xuxa abracadabra* e *Xuxa em o mistério de Feiurinha*.

Levando em consideração nossa hipótese de que as imagens materializadas, em nosso *corpus*, formam uma memória que fixa a história no corpo, observamos os corpos e as ações das personagens *Sofia* e *Cinderela* para analisarmos o lugar da princesa, visto que, por meio deles, é possível demonstrar quais são as práticas necessárias para que um indivíduo possa ocupar o lugar da princesa.

1.4 Formação de um saber: tratados de princesa

Antes de iniciarmos a análise, mostramos quais são as práticas históricas que constituem esse lugar discursivo para definir o que chamamos de sujeito princesa.

⁵ *Jogos mortais* é uma série americana composta por sete filmes. Neles a figura do *Jigsaw*, interpretado por vários personagens durante a trama, realiza jogos que colocam em risco a vida de vários indivíduos. Isso ocorre para que, segundo o *Jigsaw*, aqueles que sofrem os jogos possam dar mais valor à vida que possuem.

Iremos buscar na história o como se deve ser e o como se deve agir para que se possa ocupar tal posicionamento. Propomo-nos a observar o saber que envolve a mulher nobre a partir do estudo realizado pela historiadora Daniele Shorne de Souza (2013), que realiza um levantamento de dois tratados escritos por Christine de Pizan sobre a educação das mulheres, especialmente das princesas no século XV. Dentre as inúmeras fontes históricas que dizem respeito às princesas, fazemos um recorte, centrando-nos nos dois tratados acima referidos, tal escolha se deu devido à importância que os trabalhos de Pizan tiveram nas cortes europeias no século XV.

De acordo com Souza (2013), Christine de Pizan era filha do médico do rei Carlos V, da França; e, por ordem do próprio rei, foi educada juntamente com suas demais filhas. A criação familiar às princesas possibilitou que Pizan escrevesse os tratados *A cidade das damas* e *O espelho de Cristina*⁶. Esses tratados, explica Souza (2013), estão no formato literário *exemplum*, ou seja, são livros que reúnem várias histórias, fictícias ou não, com o objetivo de servirem de exemplo de conduta. Por este motivo, acreditamos ser pertinente o estudo desses tratados, já que eles eram destinados a ensinar como as princesas deveriam ser e agir.

O primeiro livro de Pizan, *Cidade das damas*, conta com mais de cem exemplos de mulheres que podem ser seguidos, ressalta Souza (2013). Encontramos mulheres da política, da bíblia, modelos de mulheres que eram fiéis aos esposos, aos pais etc. Um desses exemplos que Pizan (2006) apresenta refere-se à condessa de Clermont, retratada em seu texto como prudente, bela, sábia, bondosa, isto é, uma mulher virtuosa, na qual as princesas poderiam se espelhar, como podemos observar no seguinte trecho do tratado:

E a condessa de Clermont, filha do duque de Berry e da sua primeira mulher, casada com o conde Jean de Clermont, filho herdeiro do duque de Bourbon, ela não é um modelo para todas as princesas do seu status? De grande amor para com seu senhor, prudente em tudo, bela, sábia e bondosa, e de comportamento exemplar a dignidade de seus modos transparece a virtude (PIZAN, 2006, p. 315)⁷.

O livro é repleto dessas descrições de diversas mulheres virtuosas, o que fez com que fosse um sucesso na corte. De acordo com Souza (2013), como o tratado fora

⁶ Esses são os títulos da tradução portuguesa, os títulos originais são respectivamente: *Le livre de la cité des dames* e *Le livre des trois vertus*.

⁷ Esse trecho foi retirado do terceiro capítulo da tese *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine Pizan*, onde a autora Luciana Eleonora de Freitas Calado realiza a tradução na íntegra do livro *A cidade das damas* de Pizan.

bem recebido, foi pedido em 1406, pela futura rainha da França Marguerite de Nevers, para que Pizan escrevesse um segundo livro: *O espelho de Cristina*. Este novo tratado, explica a historiadora, é dividido em três partes: a primeira parte é dedicada às princesas; a segunda, às mulheres da corte; e a última parte foi feita para as mulheres burguesas. Todas essas mulheres tinham o dever, para Pizan, de

[...] gerir a casa, a cozinha, os filhos, escolher seus tutores, selecionar artistas e poetas para a corte, entre outras atribuições. Deveriam agir sempre com justiça, preservar a segurança e a paz em seus domínios e saber movimentar-se de forma honrada no ambiente de sociabilidade onde imperavam também as regras do amor cortês [...] (PIZAN apud SOUZA, 2013, p. 86).

No capítulo direcionado às princesas, continua Souza (2013), o ensinamento de Pizan se inicia com o mandamento de amar à Deus sobre todas as coisas, já que é dele que provém toda a sabedoria feminina. Isso demonstra a importância que a religião deveria ter para as mulheres da Idade Média. As principais virtudes necessárias às princesas elencadas por Pizan, de acordo com Souza (2013), são: a humildade, a paciência e a caridade. Essas três virtudes são exemplificadas por Pizan no cotidiano das princesas. Elas precisam ter humildade para perdoar os serviçais, serem pacientes para aceitar as adversidades e serem caridosas, amando o próximo, auxiliando os necessitados, bem como todos os que vivem em suas terras e necessitam de sua ajuda. Souza (2013) ressalta ainda que, para Pizan, é dever da princesa zelar pela paz em suas terras; e, para isso, elas devem aconselhar seus maridos para que sejam sempre moderados na hora de governar.

Com base nas experiências que teve na corte, Pizan, sempre conforme Souza (2013), ressalta alguns atributos que todas as princesas deveriam ter para servirem de exemplo para todas as outras mulheres: elas precisam ter moderação na hora de comer, de falar e de se vestir; devem apenas sorrir, sem mostrar os dentes; possuir uma expressão agradável aos olhos o tempo todo; tem de ser constantemente doces, tendo sempre algo gentil para falar a todos; devem visitar os doentes regularmente; não podem contrair dívidas; precisam tomar conhecimento de todos os débitos da casa e de todas as contas; tem de ficar longe de todos tipos de vícios; devem se mostrar caridosas e sem cobiça, mas precisam vestir roupas ricas para sempre ostentar seu estado de princesas, mas sem serem arrogantes; devem ser pacientes, e não podem se mostrar más com aqueles que as servem; e, por fim, “[...] toda princesa e toda mulher deveria desejar

honra e bom nome mais do que qualquer outro tesouro” (PIZAN apud SOUZA, 2013, p. 99). Essa última característica é ressaltada pela historiadora visto que as mulheres não podiam ter seus nomes difamados, pois que isso recairia sobre sua família. Dessa maneira, é essa norma sobre as mulheres, em específico sobre as princesas que observamos no século XV, a partir dos tratados de Pizan, que utilizamos como base para analisar o lugar da princesa nos filmes estudados.

Estes são, pois, os pré-requisitos que iremos observar, procurando mostrar seu funcionamento ou não dispersos na materialidade fílmica selecionada: beleza, doçura, sabedoria, caridade, humildade, gentileza, paciência etc. Vamos analisar, nos filmes *Xuxa abracadabra* e *Xuxa em o mistério de Feiurinha*, quais dessas condições estão materializadas nos mesmos e de que maneira elas servem ou não para a constituição das personagens *Sofia* e *Cinderela* enquanto sujeito princesa.

1.4.1 Sujeito princesa: Sofia e Cinderela

O filme *Xuxa abracadabra* narra a história de *Sofia* (Xuxa Meneghel)⁸, que entra em um mundo de fantasia com mais duas crianças das quais ela estava tomando conta. Já o filme *Xuxa em o mistério de Feiurinha* é sobre a história de cinco princesas dos contos de fadas – *Cinderela* (Xuxa Meneghel), *Branca de Neve* (Daniela Valente), *Rapunzel* (Angélica), *Bela* (Lavínia Vlasaka), *Bela Adormecida* (Simone Soares) – que se unem à *Chapeuzinho Vermelho* (Samanta Schmutz) para encontrar a princesa *Feiurinha*. Na narrativa, elas percebem que ninguém no reino conhece a história desta princesa, o que teria ocasionado seu desaparecimento. Para encontrar esse conto, elas se dirigem para o nosso mundo, que é chamado de “mundo real”, em busca de um escritor que saiba dessa história.

Nesta análise, devemos ter em conta que, em ambos os filmes, há uma série de observações que podem ser feitas levando em consideração a forma como essas princesas foram representadas na materialidade fílmica. Há um conjunto de aspectos inerentes à posição de sujeito princesa que pode ser compreendido enquanto normas para as mulheres que devem ocupar tal posicionamento. Podemos constatar isso em uma cena do filme *Xuxa abracadabra* em que o *Sapo* (Leandro Hassum) se encontra com *Sofia* para pedir um beijo à personagem. Nessa sequência, o *Sapo* diz para *Sofia* que, se

⁸ Grifamos nomes de personagens em itálico e apresentamos os nomes de seus respectivos atores entre parênteses. Nos casos em que uma personagem tem o nome de Xuxa, marcamos a diferença entre a personagem e a atriz com itálico.

ela realizar o seu pedido, ele se tornará um príncipe. Em resposta ao desejo dele, ela o corrige dizendo que, para isso acontecer, ela teria que ser uma princesa de verdade. O *Sapo* rapidamente retruca: “você está vestida como uma princesa de verdade e você fala como uma princesa de verdade”. *Sofia*, ainda não muito convencida, então, beija-o; e, como consequência, ele se transforma em um príncipe (Cláudio Heinrich). Assim que o sapo se transforma, ele fala: “Isso quer dizer que você é uma princesa”. *Sofia* concorda ao responder: “Eh, acho que, nesse lugar, as coisas podem acontecer”. Observamos que, nesse momento, *Sofia* age e se veste como uma princesa e, como tal, produz os mesmos efeitos.

Esse reconhecimento da personagem como princesa também pode ser visto em *Xuxa em o mistério de Feiurinha*, na cena em que a personagem *Cinderela* (Xuxa Meneghel) conhece o escritor *Pedro Bandeira* (Antônio Pedro Borges). Nesse momento, assim que *Cinderela* é apresentada ao escritor, ele se mostra receoso, não acreditando que estava realmente na presença de uma princesa de verdade. Essa desconfiança é percebida pela sua secretária *Jerusa* (Zezé Mota), que o indaga, dizendo: “você, um escritor, não reconhece uma princesa de verdade?”, ao que *Pedro Bandeira* responde: “essa mulher pode ser uma impostora, Jerusa”. Após escutar essas palavras, a secretária olha para *Cinderela* e depois se volta para *Pedro Bandeira* discordando de sua fala: “deixa comigo, que de contos de fadas eu entendo”. Logo depois, em outra cena, *Jerusa* se dirige a *Pedro Bandeira* dizendo: “ao contrário de certas pessoas, eu sei como cuidar de uma princesa”. O que podemos compreender dessa cena é que a personagem *Jerusa* se mostra capaz de reconhecer se uma princesa é de verdade ou não pela sua maneira de agir e de se vestir.

Nesses dois filmes – *Xuxa abracadabra* e *Xuxa em o mistério de Feiurinha* –, os personagens reconhecem as práticas de *Cinderela* e de *Sofia* como próprias das princesas. A partir dessa afirmação, analisamos, então, quais são as ações realizadas por essas personagens que as constituem nesse lugar de princesa, levando em consideração os tratados escritos por Christine Pizan, que foram analisados por Souza (2013).

1.4.2 Modalidades das princesas

Uma das características que vemos presente nas materialidades estudadas é que, como já dissemos, de acordo com Pizan, as princesas precisam ser doces, tendo sempre

algo gentil para falar. Essa condição pode ser observada em *Xuxa abracadabra* em uma cena na qual *Sofia* consola *Lucas* (Brunno Abrahão) como podemos ver na Figura 1.



Figura 1: Sofia consola Mateus. Fonte: (Xuxa abracadabra, 2003).

Nessa cena, *Lucas* conta para *Sofia* que está triste por não ter podido ajudar a sua irmã que estava sendo atacada pelo *Lobo Mau* (Lúcio Mauro Filho), pois teve medo dele. Xuxa acaricia, gentilmente, a mão de *Lucas* – como podemos ver na Figura 1 – e o consola ao dizer: “é normal você sentir medo [...] todo mundo sente medo”.

Essa característica da princesa – doce e gentil – também se materializa no filme *Xuxa em o mistério de Feiurinha*, quando *Cinderela* é levada para dentro de um navio para se encontrar com *Pedro Bandeira*. Nessa cena, a princesa cumprimenta todas as pessoas com as quais se encontra, realizando uma reverência, como podemos observar nas figuras 2, 3 e 4.



Figura 2: Cinderela faz uma reverência a passageiros. Fonte: (Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).



Figura 3: Cinderela faz uma reverência a mulher. Fonte: (Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).



Figura 4: Cinderela faz reverência a passageiros.

Fonte:

(Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).

A reverência se configura como um gesto gentil e altamente respeitoso de cumprimentar alguém. Em outro momento da narrativa, vemos um segundo gesto de gentileza quando uma mulher pede para tirar uma foto com a *Cinderela*, e esta aceita gentilmente (Figura 5). A princesa se mostra novamente gentil em outra sequência, ao elogiar o bebê de uma moça que está passando pelo corredor, como podemos observar na Figura 6.



Figura 5. Cinderela tira foto com uma mulher.

Fonte:

(Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).



Figura 6. Cinderela elogia bebê.

Fonte:

(Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).

A gentileza também aparece como sendo uma característica recorrente a diversas princesas retratadas pela *Disney*⁹. Princesas como *Branca de Neve*, *Jasmine* e

⁹ *The Walt Disney Company*, mais conhecida como *Disney*, é uma empresa multinacional de entretenimento estadunidense. Ela é conhecida pelas produções do estúdio *Walt Disney* que produz diversas animações infantis baseada em contos de fadas

Cinderela são descritas, mesmo no site oficial da *Disney*¹⁰, como sendo gentis. Essa gentileza, pode ser observada no contato dessas princesas com os animais, principalmente com os pássaros. Em alguns filmes das *Disney*, encontramos cenas recorrentes nas quais as personagens principais interagem com pássaros, como podemos ver nas figuras 7, 8 e 9. Uma sequência parecida ocorre com *Sofia* em *Xuxa abracadabra* (Figura 10).



Figura 7. Branca de Neve e pássaro. Fonte: (Branca de Neve e os sete anões, 1937).

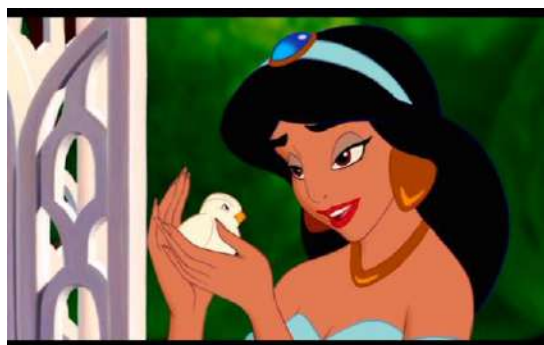


Figura 8. Jasmine e pássaro. Fonte: (Aladdin, 1992).



Figura 9. Cinderela e pássaro. Fonte: (Cinderela, 1950).



Figura 10. Sofia e pássaros. Fonte: (Xuxa abracadabra, 2003).

Como podemos observar nas imagens dos filmes, *Branca de Neve e os sete anões*, *Aladdin*, *Cinderella* e *Xuxa abracadabra*, as personagens interagem – cantando, acariciando, conversando – com os pássaros de maneira doce e gentil. Nessas cenas, as princesas se comportam da maneira como Pizan (2006) nos diz que elas devem se conduzir, ou seja, mostrando uma face agradável aos olhos.

Ainda com relação a essa gentileza, de acordo com Souza (2013), Pizan ressalta, em o *Espelho de Cristina*, que as princesas devem ser pacientes e nunca serem más com

¹⁰ Informação retirada do site <http://princess.disney.com>;

aqueles que as servem. Essa gentileza com os servos pode ser observada na Sequência 1 – do filme *Xuxa em o mistério de Feiurinha* – na qual *Jerusa* serve *Cinderela*.



Sequência 1: Cinderela é servida por Jerusa. Fonte (*Xuxa em o mistério de Feiurinha*, 2009, tempo: 00:34:16 - 00:34:26).

Nessa sequência, *Jerusa* busca uma tina de água quente para *Cinderela* colocar seus pés. Assim que é servida com a água quente, a princesa fala: “Oh, senhora, muito obrigada. Meus pés estão precisando tanto disso!” – Ainda sorrindo e tocando em *Jerusa*, *Cinderela* repete o agradecimento: “Oh, muito obrigada, senhora”. Essa cena, como podemos observar, demonstra a gentileza da princesa com aqueles que a servem.

Retomamos que os tratados de espelho de princesas nos trazem ainda que essas mulheres nobres devem assegurar a paz e a segurança de todos que fazem parte de seu domínio. Esse aspecto se materializa durante toda a narrativa do filme *Xuxa abracadabra*, nas ocasiões em que *Sofia* ajuda diferentes personagens das histórias infantis a terem seu “final feliz”. Na narrativa, ela preserva a paz e a segurança, primeiramente, ao salvar a *Chapeuzinho Vermelho* (Debby Lagranha) do *Lobo Mau* (Lúcio Mauro Filho). Essa cena se passa no interior da casa da avó da *Chapeuzinho*, onde ela e *Júlia*, (Maria Marina Azevedo) – uma das crianças que entraram no conto de fadas junto com *Sofia* – estão presas. *Sofia* entra na casa pela chaminé, espantando o

Lobo Mau, que estava prestes a atacar as duas crianças. Dessa forma, *Sofia* garante o final feliz da história da *Chapeuzinho Vermelho*.

Outro momento em que *Sofia* garante a paz é quando ela, como já foi dito, ajuda o *Sapo* a se tornar príncipe. Em seguida a esse episódio, os dois se unem para salvar *Branca de Neve*, que está sendo atacada por um caçador (Marcelo Torreão), o qual está atrás de seu coração para entregar à rainha (Cláudia Raia), sua madrasta. *Sofia* e o príncipe impedem o caçador e salvam *Branca de Neve*, que vai embora com esse mesmo príncipe. Do mesmo modo, *Sofia* assegura o final feliz da história de *Branca de Neve*.

Esse aspecto – assegurar a paz e a segurança – faz parte de um saber que está relacionado com a posição de sujeito princesa e também está materializado no enredo do filme *Xuxa em o mistério de Feiurinha*. Essa história começa com o desaparecimento de uma princesa cujo nome é *Feiurinha* (Sasha Meneghel). As pessoas do reino mágico, onde as princesas vivem, se esqueceram dela, ninguém mais se lembra de sua história. Ao saber desse fato, *Cinderela* compreende que, se uma princesa pode ser esquecida e desaparecer, o mesmo pode ocorrer com todas. Por este motivo, ela deixa o mundo dos contos de fadas e vai para o “mundo real” com objetivo de assegurar a paz e a segurança do seu reino ameaçado pelo desaparecimento da personagem *Feiurinha*. Essa preocupação com o reino, também se materializa em diversos momentos do filme, como, por exemplo, no início do filme quando *Cinderela* conhece *Pedro Bandeira* e ela pergunta se ele conhece a história de *Feiurinha*. Ao escutar a negativa do escritor ela se desespera e diz que ele precisa, então, encontrar a história, porque se não o que seria do reino mágico. Essa fala demonstra o cuidado que uma princesa tem que ter com todos do seu reino, pois ela deve zelar pela paz e pela segurança de todos. Justamente por isso, *Cinderela* permanece no “mundo real” até encontrar a história perdida de *Feiurinha*, evitando o desaparecimento do reino encantado.

Em *A cidade das damas*, Pizan (2006) nos traz que as princesas precisam amar o seu senhor. Isso pode ser constatado quando a tratadista descreve as mulheres que poderiam morar na Cidade das Damas. Nesse lugar idealizado por Pizan, a condessa de Clermont seria um exemplo de moradora, pois esta é descrita como tendo um grande amor por seu marido e, por sua vez, seria um modelo a ser seguido.

No filme *Xuxa em o mistério de Feiurinha*, *Cinderela* é casada com um dos príncipes encantados (Luciano Szafir). Na narrativa, ela demonstra o grande amor que tem pelo seu marido ao retornar para o mundo dos contos de fadas. Assim que deixa o

“mundo real”, descobre que ele se encontra na forma de sapo. Para quebrar o encanto, o príncipe necessita de um beijo de uma pessoa que o ame profundamente. Então, *Cinderela* beija o sapo e ele se transforma novamente em príncipe. O fato de a magia ter sido quebrada por seu beijo demonstra o amor verdadeiro que esta sente por seu marido.

Os tratados de espelho de princesa estudados por Souza (2013) – *A cidade das damas* e o *Espelho de Cristina* – nos trazem também normas para os corpos das princesas. Ao falar da condessa de Clermont, tomando-a mais uma vez como exemplo, Pizan a descreve como sendo bela. Partindo desse modelo, analisamos como essas normas se materializam nos corpos das personagens *Sofia* e *Cinderela*.

1.4.3 Corpo das princesas

A beleza do corpo feminino na Idade Média, de acordo com o historiador Georges Vigarello (2012), é compreendida a partir de um misto entre delicadeza e fragilidade dos membros. Ainda de acordo com esse autor, as mulheres belas eram descritas em diversos textos como sendo altas e magras, porém, possuindo curvas: “[...] o corpo feminino é descrito como mais vulnerável, mais esbelto, ao mesmo tempo em que se sugere carnudo [...]” (VIGARELLO, 2012, p. 51). Essa descrição da beleza, explica o autor, é muitas vezes mostrada a partir do contraste entre cintura fina, ancas largas e seios firmes.

As princesas que analisamos – *Sofia* e *Cinderela* (figuras 11 e 12) – são interpretadas pela Maria da Graça Xuxa Meneghel, isto é, as duas são representadas pelo mesmo corpo, o corpo da atriz. De acordo com uma entrevista dada pela apresentadora para o site *O Globo*¹¹, ela mede um metro e setenta e oito centímetros. O *Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas*¹² (IBGE), por seu turno, nos mostra que a estatura média da mulher brasileira é em torno de um metro e sessenta centímetros. Desse modo, Xuxa ultrapassa em dezoito centímetros a altura média, logo, é considerada alta para os padrões brasileiros. Nessa mesma entrevista, a protagonista dos filmes analisados nos fala que, exceto quando esteve grávida, sempre manteve o peso de cinquenta e oito quilos. Levando em consideração o peso dito pela atriz e analisando o

¹¹ Entrevista realizada por Elizabete Antunes, e publicada em dois de setembro no ano de 2007, e pode ser encontrada pelo link: <http://oglobo.globo.com/cultura/xuxa-conta-como-emagreceu-10-quilos-da-dicas-de-beleza-4158337>;

¹² Essa pesquisa foi realizada, pelo IBGE, entre os anos de 2008 – 2009, e se encontra no link: http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/pof/2008_2009_encaa/tabelas_pdf/ta_b1_1.pdf

seu índice de massa corporal¹³ (IMC), vemos que ela está abaixo do peso ideal, o que a configura como magra para a sua altura. Nessa mesma entrevista para o site *O Globo*, Xuxa ainda conta que colocou prótese de silicone nos seios em 2000, o que lhes proporciona maior volume e firmeza. Com base nos dados de sua altura, de seu peso e das próteses de silicone, podemos concluir que *Sofia* e *Cinderela* se encaixam na construção de beleza referente às princesas, porque o próprio corpo da atriz corresponde a esse modelo.

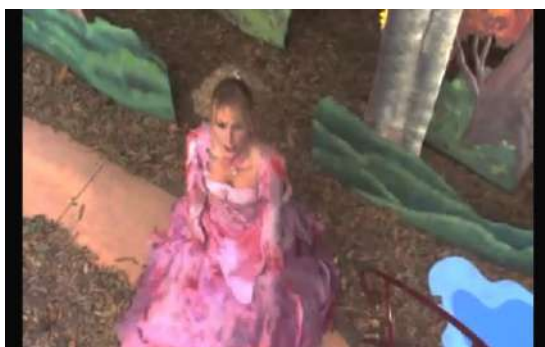


Figura 11. Princesa Sofia. Fonte: (Xuxa abracadabra, 2003).



Figura 12. Cinderela. Fonte: (Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).

Podemos igualmente analisar o corpo das princesas a partir das roupas usadas pelas personagens *Sofia* e *Cinderela*. De acordo com Milanez (2012), é possível observar as roupas como sendo uma segunda pele, como uma parte do corpo, pois as

[...] roupas que nos vestem sempre tiveram papel crucial na construção de nossa imagem enquanto sujeito, deixando transparecer o lugar ao qual nos vinculamos por meio de estilos, cores, texturas, acessórios e a posição que assumimos ao nos apresentarmos com esta ou aquela roupa em ocasiões específicas [...] (MILANEZ, 2012, p. 584-585).

Desse modo, observamos que as características – cintura fina, ancas largas e seios firmes – necessárias aos corpos belos da Idade Média, dos quais Vigarello (2012) nos fala, são ressaltadas pelos vestidos tradicionais da época. Esses vestidos são apertados na parte superior, trazendo a impressão de uma cintura mais fina e, também, a de seios mais firmes. Na parte de baixo, no entanto, eles são largos, como podemos

¹³ O IMC permite medir se a pessoa está acima ou abaixo dos parâmetros ideais de peso para a sua altura.

observar nos vestidos que aparecem na xilografia do catálogo de Barthel Bruyn¹⁴. Esse pintor, de acordo com a historiadora Daniela Calanca (2008), fez uma importante classificação dos diversos vestidos que eram utilizados no final do século XV. Ao seu lado, temos, na Figura 14, uma imagem da princesa da Espanha, Isabel Clara Eugênia, do final do século XVI. Modelo de vestido perdurou por muitos anos durante a Idade Média. Esse contraste, criado por essas duas partes do vestido, dá a impressão de corpos com cintura fina e com ancas largas, que, como nos explicou Vigarello (2012), era o padrão de beleza da Idade Média para as mulheres da corte.



Figura 13. Xilografia de Bruyn. Fonte: (Calanca, 2008).



Figura 14. A infante Isabel Clara Eugênia. Fonte: (Boucher, 2012).

O vestuário feminino da época medieval se tornou referência para as roupas das princesas, como podemos ver, nas figuras 11 e 12. Os vestidos que as princesas *Sofia* e *Cinderela* usam se assemelham às roupas desenhadas, mostradas na Figura 13, por Bruyn. Esse mesmo modelo de vestido é utilizado por todas as princesas que participam do filme *Xuxa em o mistério de Feiurinha* (Figura 15). As princesas da *Disney*, como a *Cinderela*, a *Branca de Neve*, a *Bela* etc. também usam o mesmo tipo de vestido, como podemos ver na Figura 16. Apenas as princesas que não são originárias da Europa, *Pocahontas*, *Mulan* e *Jasmin*, usam um figurino diferenciado.

¹⁴ Barthel Bruyn foi um pintor alemão que viveu no século XVI, ele fez uma catálogo com os vestidos que as mulheres nobres usavam, para servir de modelo para outras mulheres.



Figura 15. Princesas reunidas. Fonte: (Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).



Figura 16. Princesas Disney. Fonte: (site oficial da Disney, 2014).

O que as princesas da *Disney* e as princesas que analisamos possuem em comum é que elas se referem aos contos de fadas: *Sofia* se torna princesa ao entrar em um livro de contos de fadas, e *Cinderela* faz referência ao conto de fadas do mesmo nome. Por seu turno, muitos dos filmes de princesas *Disney* são adaptações de diversos contos. Na Figura 16, podemos observar que, nos filmes que são baseados nos contos, as personagens principais usam o mesmo modelo de vestido.

Em relação aos contos de fadas, a historiadora Eliana Calado (2005) nos explica que essa é uma expressão francesa do final do século XVII e se refere às histórias reunidas por Charles Perrault no início do século. No século XIX, continua a historiadora, os irmãos Grimm compilaram mais histórias e difundiram esse formato de conto. Apesar dos contos tomarem maior proporção no século XIX, em sua maioria, retratam a época medieval, a mesma época em que aparecem os espelhos de princesa escritos por Pizan. Sendo assim, é compreensível que as princesas dos contos de fadas sejam retratadas com vestidos característicos da corte do século XV e XVI, como mostra a xilografia de Bruyn (Figura 13) e a pintura da princesa Isabel no século XVI. E é igualmente certo deduzir que devem obedecer às mesmas exigências.

Devemos ressaltar, no entanto, que as princesas atuais não se vestem, em seu cotidiano, como as da Idade Média. Podemos observar essa diferença, por exemplo, no vestuário da Duquesa de Cambridge, Catherine Elizabeth, mais conhecida como princesa Kate (Figura 17). Observamos, entretanto, que modelos semelhantes ao do vestido medieval reaparecem em diversos momentos importantes – bailes, festas de debutante, eventos formais etc. Este modelo reaparece, dentre outras ocasiões, na

cerimônia de casamento do príncipe William¹⁵, o duque de Cambridge, e de Kate. Como podemos observar, na Figura 18, no modelo do vestido da noiva. (Figura 18).



Figura 17. Roupas da Princesa Kate. Fonte: (Google imagens, 2014)



Figura 18. Vestido de noiva da Princesa Kate. Fonte: (Google imagens, 2014).

Os cabelos loiros de *Sofia* e de *Cinderela* podem ser compreendidos como outro aspecto da beleza recorrente nas princesas. O historiador Girolamo de Michele (2010), no livro *História da Beleza*, nos fala que uma das preocupações da mulher renascentista é a cosmética, principalmente o cuidado com os cabelos, os quais eram tingidos de loiro. O cabelo loiro era um padrão de beleza na época medieval, estando diversas vezes presente nos contos de fada, como nos explica a historiadora Marina Warner (1999) em seu livro *Da fera à loira*.

Com relação à cor dos cabelos das princesas nos contos de fada, Warner (1999) nos diz que “os cabelos loiros derramam-se pelas histórias em quantidades impossíveis [...]” (WARNER, 1999, p. 404). Diversas personagens e princesas dos contos de fada, de acordo com a historiadora (1999), são descritas como tendo cabelos loiros, como é o caso da *Cinderela*, da *Bela*, da *Cachinhos Dourados*, da *Bela dos Cabelos Dourados* etc. A historiadora nos explica que essa cor dos cabelos está fortemente associada “[...] com a beleza, com o amor e a nubilidade, com a atração sexual, com o valor e a fertilidade [...]” (WARNER, 1999, p. 406). Essas diversas associações estão em conformidade com as características trazidas por Pizan em seus tratados, como a beleza, o amor e o valor.

Como muitas crianças nascem loiras, ressalta Warner (1999), o loiro foi também associado com a pureza, com a juventude e com a inocência característica a uma

¹⁵ Príncipe William Arthur Philip Louis é o filho mais velho do príncipe Charles e da princesa Diana, sendo o segundo na linhagem do trono da Inglaterra. Ele se casou com Kate no dia vinte e nove de abril de dois mil e onze.

virgem. Além dessa relação, a autora ressalta que, essa cor de cabelo implica uma pele clara “[...] que por sua vez acarreta ausência de exposição [...] em dois níveis – aos raios de sol no trabalho externo ou ao olhar dos outros [...]” (WARNER, 1999, p. 407). Dito com outras palavras, possuir os cabelos loiros significa ser branca (ter a pele clara) o que, por conseguinte, significa que a mulher não necessita trabalhar fora, que preserva seu nome ao não sair com frequência à rua. Como afirma a historiadora Calanca (2008): “[...] uma pele branca era sinal senhoril e de conforto material, enquanto a pele escura indicava a origem inferior, proletária [...]” (CALADO, 2008, p. 179). Com base nisso, podemos, então, compreender que possuir os cabelos loiros e a pele branca – como a princesa *Sofia* e *Cinderela* possuem nos filmes analisados – não está apenas associado com a beleza, mas também a outro aspecto necessário às princesas que, de acordo com Pizan, seria honrar e preservar o seu nome.

Verificamos, assim, que as normas às quais as princesas devem se adequar, no que diz respeito aos seus corpos, também estão intercaladas com suas ações. Melhor explicando, ter o cabelo loiro e a uma pele mais branca, por exemplo, implicaria em ser recatada. Os cabelos loiros estão também associados ao amor e à gentileza necessários a essas princesas. Dessa maneira, ao falar do corpo, estamos falando igualmente de suas ações e, ao falar das ações, estamos falando do corpo que pode realizá-las.

Observamos, nessa análise, que o dispositivo cinematográfico, ao inferir sobre a escolha das atrizes, a composição das cenas, a escolha do figurino, a escrita do roteiro etc., contribui para a constituição dessas imagens que remontam às práticas das princesas descritas por Pizan em seus tratados.

1.4.4 O jogo dos posicionamentos

Ao olharmos os corpos e as ações das personagens *Cinderela* e *Sofia*, realizamos uma análise da posição de sujeito princesa, isto é, analisamos se essas personagens ocupam o lugar discursivo de princesa com base em seus corpos e em suas ações. Retomando que a posição de sujeito é uma função vazia, funcionando como um jogo no qual os indivíduos podem entrar ou sair, ressaltamos então que, quando as personagens analisadas não cumprem certas condições mostradas, elas deixam de ocupar a posição de princesa, como podemos observar em algumas cenas. Mais uma vez, tomamos como fundamento dessa análise a materialização de um saber sobre as princesas presente nos tratados escritos por Pizan.

No filme *Xuxa abracadabra*, nos é mostrado que, para ser uma princesa, é necessário agir como uma. Isso nos é exposto na já citada cena na qual *Sofia* se encontra com o *Sapo*, e este lhe pede um beijo. Lembramos que esse beijo, dado por uma princesa, teria o poder de lhe devolver a forma de príncipe. Como vimos em nossa análise, *Sofia* não acredita que seja uma princesa. Retomemos o argumento do *Sapo*. De acordo com ele, ela seria uma princesa porque se veste e fala como uma. Em relação à essa situação, *Sofia* se mostra nervosa ao perceber que realiza gestos mais delicados, como podemos constatar na Figura 19, e que fala com voz mais fina do que está acostumada.



Figura 19. Sofia percebe que fala de maneira diferente.

Fonte: (Xuxa abracadabra, 2003)

Após perceber a mudança em seu comportamento, a personagem *Sofia* parece agitada e começa a se debater, realizando movimentos bruscos, como podemos observar na Sequência 2.





Sequência 2: Sofia tenta voltar a falar da maneira com a qual está acostumada. Fonte (Xuxa abracadabra, 2003, tempo: 00:39:09 - 00:39:12)

Enquanto se debate, conforme as imagens da sequência, ela diz: “Sai. Sai. Sai, que esse corpo não te pertence”. E sua voz começa a se modificar, ficando mais grossa. Ao realizar esses movimentos e ao mudar a voz, *Sofia* deixa de se comportar como uma princesa. Esse reconhecimento se materializa na fala da personagem que se dirige ao *Sapo*: “olha só, funcionou! Agora não posso mais te ajudar”. *Sofia* está se referindo à alegação do sapo de que seria uma princesa, porque falava como tal. Como teria modificado sua maneira de falar, não seria mais princesa e, por isso, não estaria mais apta a ajudá-lo. Desse modo, durante essa sequência ocorre esse momento no qual Sofia ocupa e desocupa a posição de sujeito princesa por meio de suas práticas.

Levando em consideração que, como dissemos, de acordo com Pizan (2006), a princesa precisa ser gentil, doce e paciente com seus servos e com os habitantes do seu reino, devemos compreender que, ao perder a paciência ou ao não agir com gentileza, um indivíduo deixa de ocupar esse lugar. Durante o filme *Xuxa abracadabra*, analisamos uma sequência em que *Sofia* perde a paciência, ainda no início da narrativa, com um dos personagens. Nessa cena, ela e a mãe da *Chapeuzinho Vermelho* (Cristina Pereira) veem a própria *Chapeuzinho Vermelho* entrando na casa de sua avó (Eva Todor). A mãe da *Chapeuzinho Vermelho* se mostra tranquila, porque, ao que parece, a filha está em segurança. Ao observar essa reação, *Sofia* perde a paciência: “como que alívio?! Que alívio?! Sabe quem está lá dentro?! É o *Lobo Mau* vestido de vovozinha!” Nesse momento, compreendemos que *Sofia*, por não demonstrar paciência com uma moradora de seu reino, deixa de ocupar o lugar de princesa nos moldes de um saber representado pelos tratados de Pizan.

A falta de paciência e de gentileza com os servos também pode ser constatada nas atitudes de *Cinderela*, em *Xuxa em o mistério de Feiurinha*, em diversas oportunidades, como na cena em que o servo *Caio Lacaio* (Paulo Gustavo) está parado

atrás da *Cinderela*, em silêncio, esperando para lhe avisar da chegada da *Chapeuzinho Vermelho* (Figura 20).



Figura 20. Caio Lacaio avisa Cinderela da chegada de Chapeuzinho Vermelho. Fonte: (Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).

Quando a princesa percebe que ele está tentando falar algo, ela se vira e diz: “*Caio Lacaio*, quer dizer que um príncipe e uma princesa não podem discutir a relação em paz? Heim?” – Ele responde falando que apenas desejava avisar que eles tinham uma visita. Esse diálogo mostra que *Cinderela* reprime seu servo, porque estava nervosa com seu marido. Nesse momento, ela deixa também afasta-se do comportamento adequado a uma princesa, na medida em que se irritada e perde a paciência com um servo que apenas cumpria seu dever. Nessa mesma cena, observamos que *Cinderela* deixa esse lugar ao não demonstrar amor pelo seu marido como deveria, de acordo com os tratados de princesa, visto que discute sua relação com ele.

No filme *Xuxa abracadabra*, de outra maneira, percebemos que a personagem *Sofia* também deixa de ocupar o lugar de princesa ao não se vestir como tal, como podemos constatar na Figura 21. Nesse caso especificamente, é por meio de seu corpo que ela se afasta das normas descritas por Pizan.



Figura 21. Sofia se arruma. Fonte:

(Xuxa abracadabra, 2003)

A Figura 21, mostra, assim, uma *Sofia* despenteada, com roupas que não definem seu corpo. Essas análises, nos mostram, desse modo, que o lugar discursivo não é fixo, e que só se pode ocupá-lo a partir das práticas, nesse caso as práticas, como definimos, relativas a posição de sujeito princesa.

Neste capítulo, vemos um saber sobre a mulher constituído historicamente, particularmente referente às princesas, estar presente no século XV – representados pelos tratados de espelho de princesas escritos por Pizan – e reaparecer materializado ainda na primeira década do século XXI nos filmes *Xuxa abracadabra* de 2003, e *Xuxa em o mistério de Feiurinha* de 2009. Na materialidade analisada, enquanto parte de um dispositivo cinematográfico, observamos que tais sequências contribuem para a constituição de uma memória sobre as princesas que implica na fixação de um saber histórico nos corpos de hoje, auxiliando, assim, na condução de suas condutas. Desse modo, ao assistirmos a esses dois filmes protagonizados pela Xuxa, somos instruídos a ser e agir de uma determinada forma. No segundo capítulo, aprofundando um pouco essa discussão, observamos como os filmes selecionados materializam a tecnologia de poder disciplinar, da forma como Foucault (2013b) a compreende, colaborando para a constituição do sujeito.

CAPÍTULO 2

Norma da beleza: disciplina para o corpo da mulher

*Sabe quem é mais querida?
É a garota retraída
E só as bem quietinhas vão casar.*¹⁶

No capítulo anterior, observamos que o dispositivo cinematográfico age sobre o sujeito contribuindo para a sua constituição. Analisamos, especificamente na materialidade filmica, imagens que contribuem para o estabelecimento de uma memória que compõe o lugar discursivo das princesas. Essa memória, como dissemos, fixa a história no corpo. Em nossa análise, discutimos quais são os saberes que estão sendo afirmados e reafirmados em nosso *corpus* e que contribuía para a constituição da posição de sujeito princesa. Neste capítulo, continuamos nossa investigação acerca dos saberes inerentes a certas posições de sujeito materializados nos filmes, mas estendendo nossas observações levando em consideração a questão das tecnologias de poder, tomando o dispositivo cinematográfico, conforme Prates (2013), como um instrumento de normalização da sociedade. Investigamos, assim, os cinco filmes protagonizados pela Xuxa como parte desse mecanismo de extensão da norma. Para a realização desse objetivo, utilizamos os estudos de Foucault (2010 e 2011a) sobre norma e sobre sua relação com a tecnologia de poder disciplinar e com o corpo. Em relação às normas, fazemos uma discussão a respeito da beleza relação à beleza do corpo, como ele deve ser e como deve agir. Desse modo, também se faz necessário a delimitação do que compreendemos por corpo. Em seguida, analisamos a posição de sujeito da mulher bela a partir das investigações realizadas por Edmund Burke (2013) em seu livro *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, no qual o filósofo do século XVIII apresenta suas considerações sobre a beleza.

A discussão sobre a posição de sujeito mulher bela nos leva, mais uma vez, a tratar a respeito da loira. O cabelo loiro é trazido como ideal de beleza e como norma para a mulher seja considerada bela; porém, essa cor de cabelo traz outros saberes relacionados a ele. Um desses saberes diz respeito ao estereótipo da “loira burra”. Para compreender esses saberes ligados ao cabelo loiro, utilizamos as pesquisas presentes nos livros *Da fera à loira* e *On Blondes*, respectivamente escritos pelas historiadoras Marina Werner (1999) e Joanna Pitman (2003). Por fim, analisamos como o poder disciplinar se presentifica na materialidade filmica para observarmos como ocorre a normalização dos sujeitos.

¹⁶ Trecho da música cantada por Úrsula no filme *A pequena sereia* de 1989.

2.1 Considerações a respeito da norma

Para compreender a norma da qual Foucault (2010b) nos fala, tomamos seu estudo presente no livro *Os Anormais*, no qual o filósofo nos explica que compreende a norma não como sendo uma lei natural, não como um princípio, mas sim

[...] um elemento a partir do qual certo exercício do poder se acha fundado e legitimado [...] a norma traz consigo ao mesmo tempo um princípio de qualificação e um princípio de correção. A norma não tem por função excluir, rejeitar. Ao contrário, ela está sempre ligada a uma técnica positiva de intervenção e de transformação, a uma espécie de poder normativo (FOUCAULT, 2010b, p. 43).

Dessa maneira, para que haja normalização, os exercícios de poder são utilizados como ferramentas por toda a sociedade. Por esse motivo, Foucault (2011a) acredita que vivemos em uma sociedade de normalização. Para compreender como os exercícios de poder são empregados, retomamos que o sujeito é constituído nas relações de poder. Quando Foucault (2011a) nos fala sobre poder, ele não está se referindo a algo metafísico, mas sim, explica, a relações, pois o poder só existe enquanto ato. E esse poder, continua o filósofo, não está concentrado em apenas um lugar e nem se resume à relação entre dominantes e dominados. O poder, ressalta Foucault (2011a), apesar de se encontrar nas instituições, não se limita a elas. Está em toda parte da sociedade: “[...] não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares [...]” (FOUCAULT, 2011a, p. 103). Desse modo, quando o autor está falando de poder, ele está, na verdade, discutindo as relações de poder. Para que exista essas relações, de acordo com Foucault (2011a), é necessário que haja dois sujeitos ativos; pois, ao falarmos de estratégias de poder, continua Foucault (2013a), estamos falando em uma ação sobre ações possíveis, onde os sujeitos podem modificar ou inverter essa relação. Dessa maneira, explica Foucault (2013a), toda relação implica em uma estratégia de luta. Assim sendo, para se estar em uma relação de poder, é necessário haver estratégias de resistência.

Em nosso trabalho iremos focar em duas tecnologias de poder as quais Foucault (2011a) investiga, a disciplina e o biopoder. Essas duas formas de poder agem sobre a vida. Neste capítulo, em específico, falaremos da disciplina. Essa tecnologia atua sobre o corpo, explica Foucault (2011a), já que é nele que ela se exerce, já que: “[...] o homem ocidental aprende pouco a pouco o que é ser uma espécie viva num mundo vivo, ter um

corpo, condições de existência, probabilidade de vida, saúde individual e coletiva, forças que se podem modificar, e um espaço em que se pode reparti-las [...]” (FOUCAULT, 2011a, p. 155). O corpo possui, assim, um papel importante no funcionamento dessa tecnologia de poder. Desse modo, para observarmos quais são as normas presentes nos filmes selecionados, vamos analisar, nesse capítulo, os corpos de personagens mulheres e como eles agem – o corpo como ele deve ser e agir representado por mulheres nos filmes *Super Xuxa contra o Baixo Astral*, *Lua de cristal*, *Xuxa requebra* e *Xuxa em o mistério de Feiurinha*. Cabe-nos agora definir o que tomamos por corpo para compreender seu funcionamento em meio às tecnologias de poder.

2.2 Corpo e dispositivo cinematográfico

Em *Discurso e Imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*, Milanez (2011a) discute o corpo nas imagens cinematográficas e nos traz que ele “[...] é o centro fulcral das produções das imagens, que não podem existir por si só e necessitam do corpo como *medium* para o seu armazenamento, produção e transformação” (MILANEZ, 2011a, p. 37). Do mesmo modo, o historiador Antoine de Baecque (2009) nos traz: “[...] a própria matéria do filme é o registro de uma construção espacial e de expressões corporais. Registrar, com o auxílio de uma câmera, corpos que se relacionam em um espaço eis a definição dessa organização formal chamada cinema [...]” (BAECQUE, 2009, p. 481). Desse modo, o corpo faz parte do cinema, que conta as histórias de corpos monstruosos, assim como de corpos belos e ideais. A seleção dos corpos que são mostrados em cena também faz parte do dispositivo cinematográfico, pois que há um sistema de exclusão que estabelece o que pode e o que não pode ser mostrado, ou seja, quais corpos podem aparecer na tela. Destarte, compreendemos que, a partir de suas imagens, em específico as que iremos analisar, vai se constituindo uma memória que contribui para a condução de condutas, ou seja, para a normalização da sociedade.

O corpo, retomando as palavras de Prates (2013), é um lugar não apenas de inscrição da história, mas também de sua fixação por uma memória. E, para que possamos compreender o corpo enquanto superfície de inscrição da história, precisamos retomar as palavras de Foucault (2008). Em relação à pesquisa genealógica da história, o filósofo traz a seguinte definição de corpo:

[...] superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto a linguagem os marcam e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (ao qual ele tenta atribuir a ilusão de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está, portanto, na articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado pela história, e a história arruinando o corpo (FOUCAULT, 2008, p. 267).

De outra forma, para esse trabalho também é importante retomar as palavras de Nietzsche (2009) em relação ao corpo. Este o compreende como sendo um lugar de inscrição da memória, visto que é essa faculdade que torna possível que os seres humanos mantenham suas promessas. Acreditamos igualmente que a concepção do historiador Michel de Certeau (2013), apresentada em seu livro *A invenção do cotidiano*, nos é relevante na medida em que ele fala do corpo enquanto tábuas de leis, pois “[...] sempre é verdade que a lei se escreve sobre os corpos [...] todo poder, inclusive o do direito se traça primeiramente em cima das costas de seus sujeitos [...]” (CERTAU, 2013, p. 210). Sendo assim, esses três autores corroboram para a ideia de que existe uma relação intrínseca entre corpo, história e memória.

Investigamos o corpo em sua imersão na história. Tomamos, assim, esse objeto como foi analisado pela historiadora Michelle Perrot (2013) em seu livro *Minha história das mulheres*, que parte do pressuposto que o corpo possui uma história “[...] física, estética, política, ideal e material, da qual os historiadores foram tomando consciência progressivamente [...]” (PERROT, 2013, p. 42). Dessa maneira, é sobre esse corpo histórico que nos debruçamos.

A partir dessa afirmação que o corpo está imerso na história, Milanez (2011a) o compreende como sendo um objeto discursivo, não apenas como materialidade física, mas sim como parte do discurso, pois as imagens contribuem para o “[...] processo da escrita e da construção da nossa História” (MILANEZ, 2011a, p. 36). Essa inscrição da história no corpo, continua Milanez (2011a), é que constitui o sujeito. Dessa maneira, quando esse pesquisador nos fala sobre o corpo como discurso, trata do mesmo corpo imerso na história que analisamos.

O poder atua sobre esse corpo histórico a partir da disciplina com o objetivo de homogeneizá-lo e normatizá-lo. Ao falar sobre o poder e a norma, em uma entrevista intitulada *Poder-Corpo*, Foucault (2012b) nos traz que o poder sempre se exerceu sobre o corpo. O filósofo ainda ressalta que, apesar de vivermos em uma aparente época de

liberdade sexual, o poder continua se inserindo no corpo. Isso pode ser demonstrado, através das indústrias de imagens, pois, para que um corpo possa aparecer nu, por exemplo, ele deve ser “[...] magro, bonito, bronzado [...]” (FOUCAULT, 2012b, p. 236). A visão do historiador Baecque (2009) em relação ao cinema reforça essa ideia de normalização, na medida em que, para ele, o cinema passou por “[...] uma domesticação geral dos corpos [...]” (BAECQUE, 2009, p. 488). Essa normalização, afirma o historiador, é realizada nos estúdios, na escolha dos atores que possuem a beleza mais padronizada, também, nas técnicas cinematográficas que vão desde a escolha da iluminação, do cenário, ao figurino.

Em nossa análise, a referida normalização pode ser vista a partir dos corpos das personagens mulheres nos filmes que compreendem o nosso *corpus* de pesquisa. Direcionamos nosso olhar principalmente para as personagens interpretadas pela Xuxa e por sua filha Sasha Meneghel: *Nena*, *Sofia*, *Maria da Graça* e *Feiurinha*. Nosso objetivo é descrever quais normas referentes à disciplina esses filmes trazem em relação à mulher bela, ou seja, vamos demonstrar como seus corpos devem ser e agir enquanto modelos a serem seguidos.

No capítulo anterior, vimos que a beleza deve ser compreendida como um dos aspectos próprios das princesas. Para que fosse possível essa investigação, utilizamos da pesquisa do historiador Vigarello (2012) na qual ele nos explica que a mulher medieval deveria ter o corpo magro e “carnudo” – contraste criado pela cintura fina, anca larga e seios firmes. Neste segundo capítulo, tratamos da beleza como uma norma própria da posição de sujeito mulher.

No que diz respeito à beleza, há um grande número de normas que devem ser observadas. Essas normas se constituíram historicamente e é possível retomá-las a partir de muitos autores. Em nossa análise, fundamentamo-nos nas investigações sobre o belo realizadas pelo filósofo Edmund Burk (2013) no século XVIII. Nosso propósito é observar o funcionamento de determinadas normas acerca da beleza descritas por Burke (2013), levando em consideração suas especificidades, em cenas dos filmes que compõem nosso *corpus*.

2.3 Mulher e beleza

Em seu livro *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*, Burke (2013) nos explica que compreende a beleza como sendo um

conjunto de qualidades que incitam o amor ou algo semelhante. Nesse trabalho, o filósofo nos traz diversas características que compõem a beleza. Dentre esses aspectos, analisamos sete deles: a lisura, a delicadeza, a timidez, a compaixão, a generosidade, a tolerância e a graciosidade. É a partir dessa perspectiva, portanto, que investigamos algumas cenas das personagens *Nena*, *Sofia* e *Maria da Graça*, todas interpretadas pela Xuxa, e da personagem *Feiurinha* (Sasha Meneghel). O primeiro elemento do qual iremos falar é sobre o que o autor chama de lisura.

A lisura, de acordo com Burke (2013), é encontrada em todas as coisas que consideramos belas: nas plantas, nas flores, nas paisagens, animais etc. De modo que ter uma bela pele lisa e macia, continua o filósofo, é um dos aspectos que nos leva a perceber a beleza em uma mulher. Essa característica pode ser observada no filme *Xuxa em o mistério de Feiurinha*, no nível da narrativa, e no contraste entre duas sequências. A primeira diz respeito ao diálogo (Figura 23) entre *Feiurinha* (Sasha Meneghel) e *Belezinha* (Bruna Marquezine).



Figura 23. Belezinha conversa com Feiurinha.

Fonte:

(Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).

Nessa cena, *Belezinha* elenca características de *Feiurinha* que seriam consideradas “horrorosas” pelas bruxas: “Não dá pra saber o que é pior em você. Se é esse seu nariz delicado, seu dente, esse cabelo aqui ó! Você não tem uma verruga! Feia!”. Essas características, que são apresentadas naquele momento como horríveis, em seguida, são retomados enquanto atributos de beleza na cena em que *Feiurinha* se encontra com o príncipe (Bernardo Mesquita), como podemos observar na Figura 24.



Figura 24. Feiurinha conversa com o príncipe.

Fonte:

(Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).

Na narrativa, o príncipe é transformado em bode pelas bruxas que tomam conta de *Feiurinha*. O carinho com o qual *Feiurinha* cuida do bode faz com que o encantamento seja desfeito. Assim que recupera sua aparência, o príncipe tenta convencer *Feiurinha* de que, na verdade, ela é bela. Nesse trecho, assistimos ao seguinte diálogo: “Você é o anjo mais bonito da terra, é linda feito a lua. De feia, só tem esse nome que elas [as bruxas] te deram. Elas te enganaram. Fizeram pensar que o feio é bonito e o bonito é feio!”. A partir dessa fala, vemos que as características que a personagem *Belezinha* elenca como se fossem próprias da feiura são, ao contrário, traços da beleza. Desse modo, quando *Feiurinha* é chamada de feia, porque não tem nenhuma verruga no rosto, trata-se de uma ironia – uma aparente inversão do que seria belo. A narrativa filmica nos apresenta, assim, que a lisura da pele da personagem faz com que ela seja considerada bela.

Em relação a essa mesma característica, enquanto norma da beleza, podemos observar seu funcionamento em outra cena, no início do filme *Xuxa abracadabra*, em relação à pele de *Sofia*. A sua cútis é colocada em destaque por planos detalhe¹⁷ do rosto da personagem, como podemos observar nas figuras 25, 26, 27 e 28.

¹⁷ Plano detalhe, ou grande plano, é quando a câmera se posiciona muito próxima ao objeto. É utilizado, geralmente, para dar ênfase em uma imagem.



Figura 25. Plano detalhe do rosto de Sofia.
Fonte: (Xuxa abracadabra, 2003).

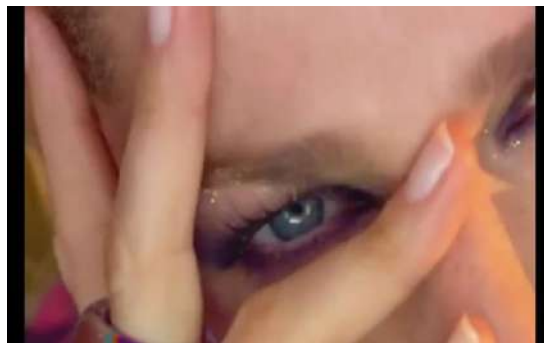


Figura 26. Plano detalhe do rosto de Sofia.
Fonte: (Xuxa abracadabra, 2003).

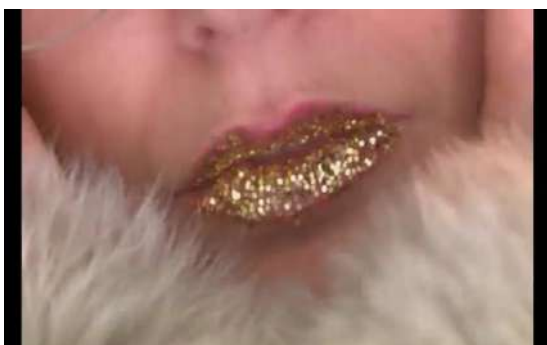


Figura 27. Plano detalhe do rosto de Sofia.
Fonte: (Xuxa abracadabra, 2003).



Figura 28. Plano detalhe do rosto de Sofia.
Fonte: (Xuxa abracadabra, 2003).

Nessas imagens, podemos observar que os planos detalhe do rosto da atriz nos mostram uma pele lisa, sem imperfeições, já que como nos fala Burke (2013): “[...] qualquer aspereza, qualquer saliência inesperada, qualquer aresta pronunciada é extremamente desfavorável àquela ideia [a da beleza]” (BURKE, 2013, p. 144). Ressaltamos que uma das protagonistas dos filmes analisados, a Xuxa, foi, durante treze anos, garota propaganda dos cremes hidratantes *Monange*, que têm a finalidade de deixar a pele lisa e hidratada.

O segundo aspecto que analisamos, com base em Burke (2013), é em relação à delicadeza que deve ser pertinente às mulheres, como nos ressalta o filósofo: “[...] A beleza feminina deve-se, em grande parte, à sua fragilidade ou delicadeza, e é até mesmo realçada por sua timidez, uma qualidade do espírito próxima a ela [...]” (BURKE, 2013, p. 146). Essa fragilidade também pode ser observada no corpo das mulheres, como nos trouxe Vigarello (2012), relacionada à sua cintura fina, que ressaltaria esse aspecto frágil. Em nossa análise, realizada no primeiro capítulo, vimos que as roupas utilizadas pelas princesas ressaltam sua cintura fina e, portanto, ampliam essa impressão de corpo delicado. Dessa maneira, a fragilidade é um atributo que está presente nos corpos das princesas analisadas. Nesse capítulo, observamos esse aspecto

na maneira de agir da personagem *Maria da Graça* em uma cena do filme *Lua de cristal*, especificamente no trecho em que inicia suas aulas de canto. Em sua primeira aula (Figura 29), o professor *Uirapuru* (Rubens Correia) se dirige a ela, falando: “calma, calma, menina. Assustadinha”. Essa fala do personagem se refere ao acanhamento de *Maria da Graça*, que se mostra assustada. Desse modo, quando o professor *Uirapuru* verbaliza isso e chama a atenção de *Maria da Graça*, em nossa compreensão, ele se refere à fragilidade da moça.

Essa delicadeza ou fragilidade, de acordo com Burke (2013), é ressaltada pela timidez, logo, para ser bela é necessário ser tímida. Em outra cena, ainda na aula de canto, *Maria da Graça* é apresentada aos demais alunos (Figura 30). Assim que é mostrada, uma das alunas comenta com um colega: “ela é linda, não é?”. A resposta dele é: “ela é um pouco tímida”. *Maria da Graça* é bela e é tímida, ou seja, é mais bela justamente porque é tímida.



Figura 29. Maria da Graça é apresentada ao professor Uirapuru.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).



Figura 30. Maria da Graça é apresentada aos alunos.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).

Em relação à personalidade, Burke (2013) nos diz que “[...] as virtudes que nos tocam o coração, que se manifestam pela graciosidade, são as mais suaves: a afabilidade, a compaixão, a generosidade e a tolerância” (BURKE, 2013, p. 140). Essas virtudes, de acordo com o filósofo, são necessárias para a beleza, logo, a mulher precisa seguir todas essas normas. Uma cena que mostra essas virtudes reunidas ocorre no filme *Xuxa em o mistério de Feiurinha*, quando a *Feiurinha* pede para que o príncipe não machuque as Bruxas (Figura 31) que a sequestraram quando criança.



Figura 31. Feiurinha e o príncipe. Fonte: (Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).

Nesse momento da narrativa, *Feiurinha* é transformada em bruxa de tal modo que o príncipe não consegue reconhecê-la. Em sua busca por *Feiurinha*, ele a encontra juntamente com as demais bruxas e as ataca com sua espada. Nesse instante, *Feiurinha* intervém, ajoelhando-se ao chão, e pede pela vida das outras bruxas: “Não, não faça isso. Elas são bruxas, mas elas cuidaram de mim desde que eu nasci. Eu não quero que você machuque ninguém”. Através dessa fala, o príncipe reconhece *Feiurinha*: “Só você teria esse coração de anjo”. Ao mostrar compaixão e tolerância pelas bruxas que a capturaram quando criança, *Feiurinha* revela a beleza que seria própria das princesas e convence o príncipe de que, na verdade, ela é sua amada.

A maneira como o corpo deve se movimentar é outro aspecto do belo trazido por Burke (2013). O filósofo nos fala da necessidade da graciosidade relacionada à postura e ao movimento. Para que isso ocorra, é preciso, de acordo com o autor, um controle dos membros e uma grande flexibilidade. Podemos observar essa graciosidade materializada no filme *Xuxa requebra* com base nos movimentos realizados por *Nena* (Xuxa Meneghel).

Ao longo da narrativa, observamos uma evolução nos gestos da personagem *Nena*. No início do filme, *Nena* é mostrada com movimentos atrapalhados e não é considerada bonita. Isto pode ser visto no momento em que ela se encontra com *Felipe Macedo* (Daniel Camillo), personagem com quem, em um segundo momento, ela vive um romance. Nesse primeiro encontro dos personagens, *Nena* derruba um copo de suco em *Felipe Macedo* (Figura 32). Ela pede desculpas a ele, mas este não as aceita, sendo inclusive rude.



Figura 32. Nena derruba copo de suco em Felipe Macedo.

Fonte: (Xuxa requebra, 2004).

Constatamos que, nessa cena, a personagem não demonstra um controle do seu corpo e, por sua vez, não apresenta a graciosidade necessária à beleza como vimos em Burke (2013). No decorrer da narrativa, entretanto, *Nena* vai se modificando e ganhando controle de seu corpo e de seus movimentos por meio das aulas de dança da *Escola Dois Corações*. Essa mudança gestual da personagem é percebida em uma sequência na qual *Nena* é mostrada dançando, como podemos ver na Sequência 3.





Sequência 3. Nena dançando. Fonte: (Xuxa requebra, 2004, tempo: 00:47:28 – 00:47:50)

Após essa sequência que mostra a graciosidade e o controle que a personagem *Nena* adquiriu do seu corpo, temos o segundo encontro da personagem com *Felipe Macedo*. Dessa vez, ele, que no primeiro encontro tinha se mostrado rude com ela, se torna gentil. O personagem não a reconhece e pergunta: “quem é você? Um anjo?” – Dessa vez, ele se comporta de maneira amável e, de forma cortês, beija a mão de *Nena*, como podemos ver na Figura 33.



Figura 33. Felipe Macedo beija a mão de Nena. Fonte: (Xuxa requebra, 2004).

Mostramos, assim, o funcionamento das características elencadas por Burke (2013) - a lisura, a delicadeza, a timidez, a compaixão, a generosidade, a tolerância e a graciosidade – materializadas em determinadas cenas, nas ações e no corpo das

personagens *Feiurinha*, *Nena*, *Sofia* e *Maria da Graça*. Além dos aspectos que analisamos, constatamos que a beleza materializada no corpo se dá a ver de diferentes formas. A cor dos cabelos, por exemplo, está historicamente relacionada à beleza. Isso pode ser observado na análise que realizamos no primeiro capítulo, quando trouxemos que as princesas dos contos de fada, de acordo com Warner (1999), geralmente possuem cabelos loiros, sendo que essa cor remete a diversas outras características, como a juventude e a inocência. Além dos aspectos que analisamos no primeiro capítulo, os cabelos loiros também relacionam a beleza com a infantilidade e a sensualidade, o que nos leva a pensar em concepções estereotipadas como as da “loira burra”. E, para observarmos essas características, utilizamo-nos, de um lado, do trabalho de Warner (1999), que nos fala desses aspectos ligados à cor dos cabelos; e, de outro, do trabalho de Joanna Pitiman (2003), que trata da relação entre a loirice e a falta de inteligência.

2.3.1 Lua de cristal, cabelos loiros

Em seu livro *Da fera à loira*, a historiadora Marina Warner (1999), nos mostra as características que formam o que compreendemos, em nossa sociedade, por loira. Partindo desse estudo, propomo-nos a investigar o funcionamento da beleza, da infantilidade e da sensualização relacionadas ao cabelo loiro nas práticas e no corpo de *Maria da Graça*, representada pela Xuxa no filme *Lua de cristal*. Antes, porém, de iniciarmos nossa análise, apresentamos a sinopse que consta na capa do DVD do filme:

Maria da Graça é uma jovem bonita e sonhadora que se muda para a cidade grande com a intenção de fazer aulas de canto. Lá, ela se hospeda na casa de sua tia Zuleika e seus primos Lindinha e Mauricinho, que vivem atormentando sua vida, fazendo-a trabalhar como uma escrava. Por ser um tanto ingênua e tímida, Maria vive caindo nas armadilhas de Lindinha; enquanto é alvo das constantes cantadas de Mauricinho, ao que ela rejeita; tendo de suportar também os detestáveis amigos deste, enquanto não consegue se adaptar à cidade. Porém, em meio a tantos problemas, Maria conhece a pequena Duda, sua vizinha; e o desajeitado Bob, que se tornam seus amigos. Bob é a materialização do príncipe de Maria em seus sonhos, e este a ajudará a conseguir emprego em sua lanchonete e a transformará na estrela de um show.

Na análise desse filme, o primeiro dos três atributos que iremos investigar é a relação entre a beleza da mulher e a cor de seus cabelos. Sobre isso, Warner (1999) nos diz que há uma ligação entre os cabelos loiros e a beleza que já pode ser percebida

desde a etimologia da palavra. A expressão inglesa *blond(e)* estaria relacionado à palavra *blondus*, que, por sua vez, significa encantador em latim. De acordo com a historiadora, o uso desse termo, que originalmente servia tanto para meninos quanto para meninas, passa a ser utilizado, mais tarde, principalmente no feminino, “[...] sugerindo doçura, encanto, juventude [...]” (WARNER, 1999, p. 401). Ainda de acordo com Warner (1999), essa associação da beleza com a mulher loira pode ser constatada em diversos textos antigos, como na descrição da *Afrodite*, a deusa do amor, feita por Heródoto, que foi concebida com longos cabelos loiros. Essa relação entre a beleza e loirice, como trouxemos na análise da posição de sujeito princesa, se mostra constantemente nos contos de fada. Como nos explica Warner (1999), são poucas as princesas que não são descritas com essa cor de cabelo.

Na materialidade filmica em questão, essa associação entre beleza e a cor dos cabelos loiros de *Maria da Graça* nos é mostrada em diversos momentos do filme, principalmente nas falas dos personagens que entram em contato com a protagonista. Isso pode ser observado na cena em que *Maria da Graça* é apresentada a seu primo *Mauricinho* (Avelar Love). Na sequência, *Mauricinho* se encontra com alguns amigos em seu quarto. E, assim que *Maria da Graça* é avistada, *Mauricinho* e seus amigos assoviam – em um claro sinal de aprovação à beleza de seu corpo. Em seguida, no quarto, um dos amigos se vira para o *Mauricinho* e diz: “uma gracinha essa sua priminha”. Do mesmo modo, a beleza da personagem é mostrada já na sinopse, que se inicia com uma descrição da personagem interpretada pela Xuxa: “*Maria da Graça* é uma jovem bonita e sonhadora [...]”. Ressaltando que a escolha de uma atriz loira, como a escolha do elenco como parte do dispositivo cinematográfico, e a partir da análise dessa cena e da sinopse, que reafirmam que ela é bela. Podemos afirmar que, em *Lua de cristal*, há uma reafirmação de um saber em relação à loira. A loira é bela.

Além da beleza, a segunda característica ligada às loiras, da qual nos fala Warner (1999), é a infantilização. Esse aspecto infantil, de acordo com a historiadora, está ligado à questão da virgindade, “[...] a loirice é um indicador da juventude e da inocência das virgens, pois os cabelos de muitas crianças são loiros na infância e escurecem com a idade [...]” (WARNER, 1999, p. 407). Dessa maneira, para a autora, como dissemos na análise da posição de sujeito princesa, essa infantilização está associada à inocência pertinente a uma criança ou a uma mulher virgem. Podemos observar a materialização dessa inocência relacionada aos cabelos loiros na sinopse, que caracteriza a personagem como ingênua e tímida: “[...] Por ser um tanto ingênua e

tímida, *Maria* vive caindo nas armadilhas de Lindinha [...]”. E, de acordo com o dicionário online *Priberam*, ingênua pode significar: “atriz que representa personagens de pouca idade e muita candura”. Outros significados seriam: “Sem malícia; sem afetação. Inocente, natural, simples”. A infantilização, como característica relacionada ao cabelo loiro, é aparece em diversas cenas em que são representados sonhos que *Maria* têm durante a narrativa (Figura 34 e 35).



Figura 34. Maria da Graça sonha que está na floresta. Fonte: (Lua de cristal, 1990).



Figura 35. Maria da Graça sonha com Bob vestido de príncipe na floresta. Fonte: (Lua de cristal, 1990).

Todos os sonhos representados no filme se passam em uma floresta, onde personagens da trama, como o professor de canto de *Maria da Graça*, o *Uirapuru* (Rubens Correia), aparecem cantando e imitando sons de pássaros. No que diz respeito a esses sonhos, é interessante apontar que, neles, *Maria da Graça* não é representada pela Xuxa, mas sim por Andressa Koetz, uma criança loira, como podemos ver nas figuras 34 e 35. Inclusive, após conhecer *Bob* (Sérgio Malandro), ela sonha com ele vestido de príncipe e a levando para passear a cavalo (Figura 35). Com base nisso, podemos concluir que, ao longo da narrativa, também há o funcionamento dessa relação entre os cabelos loiros e a inocência.

A terceira característica apresentada por Warner (1999) diz respeito à sensualização. Esse aspecto é demonstrado em uma cena que retrata *Maria da Graça* tomando banho. A personagem aparece se banhando sentada em uma banheira no terraço do prédio onde mora, sob a luz do luar, com a câmera dando ênfase às pernas e às costas nuas da personagem, como podemos observar na Sequência 4.



Sequência 4. Maria da Graça toma banho. Fonte (Lua de cristal, 1990, tempo: 00:53:56 – 00:54:18).

A relação entre a sensualidade com a cor dos cabelos é explicada por Warner (1999) a partir de outras associações. Ela se dá, por exemplo, com a cor do trigo e com os raios de sol que, por sua vez, estão ambos atrelados à fertilidade. A fertilidade do trigo, continua ela, é associada à mulher em seu período fértil; por isso, trata-se de um dos fatores que atribui sensualidade à cor dos cabelos. De outro modo, os cabelos loiros são de diversas formas associados à saúde dos raios de sol e com o seu brilho, a sua luz. Partindo dessas colocações de Warner (1999), podemos afirmar que *Maria da Graça*, com seus cabelos loiros, mostrada nua, nos apresenta essa ligação com a sensualidade.

Outra característica que é relacionada aos cabelos loiros é em relação à “burrice”, fato que nos remete ao estereótipo da “loira burra”. O processo de constituição histórica da “loira burra”, ao qual as mulheres estão submetidas, nos foi

apresentado por Joanna Pitman (2003) em seu livro *On Blondes*. Para pensarmos essa questão do estereótipo, tomamos como base as historiadoras Ruth Amossy e Anne Herschberg Pierrot (2005), que a partir de diversas leituras nos trazem, em seu livro *Estereotipos y Clichés*, que o estereótipo é estudado em diversas áreas e que a sua etimologia nos remete a uma ideia de rigidez, algo que permanece sempre igual. Para essas autoras, o estereótipo “[...] se trata de representaciones cristalizadas, esquemas culturales preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del entorno [...]” (AMOSSY e PIERROT, 2005, p. 32). Em outras palavras, os estereótipos são formas de representação rígidas, cristalizadas, que são compartilhadas por grupos sociais em um determinado momento. Para pensarmos essa noção de estereótipo em Foucault (2012a), partimos da ideia de que, como a posição de sujeito pode aparecer de diferentes formas e de diversas maneiras, ela pode então aparecer também em uma forma esterotipada, no sentido trazido por Amossy e Pierrot (2005). Dessa maneira, dentro da posição de sujeito mulher loira, podemos pensar o lugar da “loira burra” em sua forma estereotipada.

Nossa análise parte, então, de que, de acordo com Pitman (2003), essa relação entre cabelos loiros e a “burrice” aparece a partir do século XVIII, sendo demonstrada, por exemplo, em uma peça de teatro que retrata a vida de uma cortesã. Essa mulher, nos diz Pitman (2003), era descrita como uma bela de lindos cabelos dourados, que tinha como hábito ter grandes momentos de silêncio durante o trabalho. Por culpa desse hábito, ela foi descrita como sendo uma mulher que fazia muito bem seu serviço de cortesã, mas que não sabia conversar com seus clientes, o que trouxe a ela a fama de não ter inteligência e de ser incapaz de realizar outra tarefa sem ser aquela com a qual já estava acostumada. Essa incapacidade de realizar tarefas, como uma manifestação da “burrice”, é materializada em algumas cenas durante *Lua de cristal*, principalmente em uma sequência de cenas em que a protagonista está procurando emprego. Na primeira cena, *Maria da Graça* tenta conseguir trabalho em um lava-jato. Durante o atendimento ao seu primeiro cliente, ela liga a máquina de lavar carros no momento errado e não consegue desligar, o que faz com que o dono do carro se molhe e ela perca o emprego (Figura 36 e 37).



Figura 36. Maria da Graça tenta desligar máquina de lavar carros.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).

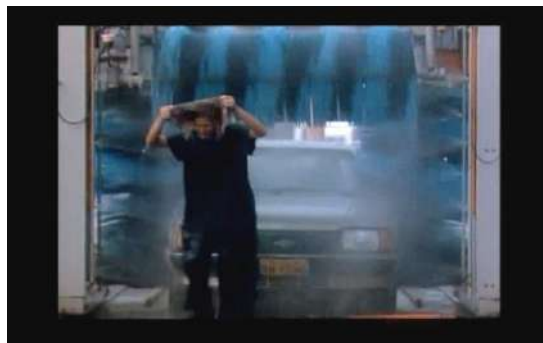


Figura 37. Maria da Graça molhada após tentar desligar a máquina.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).

Na cena seguinte, vemos *Maria da Graça* trabalhando como caixa em um supermercado, tentando passar alguns itens por uma registradora, mas sem obter sucesso. Essa ação faz com que a fila de clientes aumente (Figura 38) e com que se inicie diversas reclamações, o que a faz, novamente, perder o emprego. Na terceira cena, *Maria da Graça* tenta emprego na lanchonete *Babalu*. Para conseguir a vaga como garçoneiro, a personagem deve montar um sanduíche. A cena mostra uma *Maria da Graça* atrapalhada, que fica sussurrando: “era a maionese ou o pão que vem primeiro”, enquanto pega vários ingredientes – tomate, presunto, queijo, laranja, alface etc. – colocando-os no braço, fazendo um amontoado disforme, como podemos observar na Figura 39.



Figura 38. Maria da Graça trabalha como caixa de supermercado.
Fonte: (Lua de cristal, 1990)



Figura 39. Maria da Graça tenta fazer um sanduíche.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).

Essa cena, em conjunto com as outras, deixa claro que *Maria da Graça* é incapaz de realizar simples tarefas. Assim, podemos observar que, mesmo no nível da narrativa, ela é mostrada como sendo “burra”.

Essas quatro características – bela, infantil, sensualizada e burra – presentes nesse filme aparecem, de acordo com Werner (1999), materializadas também em ícones hollywoodianos como Marilyn Monroe e Madona:

[...] Os cabelos das loiras oxigenadas, como Marilyn Monroe em sua atuação atraente, burra e infantil, lembram a penugem fofa de algumas crianças, ou dos pintinhos e patinhos. O conflito entre essa aparência de inocência e a sensualidade maliciosa cria o efeito especial da loira de Hollywood, a mulher na tela, o motivo da trama. (WERNER, 1999, p.)

Segundo a autora, Madonna, em seu clipe da música *Like a virgin*, mostra uma sensualização explícita ao aparecer com as coxas, os seios e a virilha em destaque, contrastando com a infantilidade de seus cabelos loiros e com o conteúdo da letra em que fala sobre uma garotinha que ainda irá se tornar mulher.

Em relação aos cabelos loiros, vemos que eles remontam a muitos significados, como o da beleza, o da inocência e o da sensualidade, que se somam à “burrice”, totalizando o quadro da mulher loira. Com isso, formamos um quadro bem delineado a respeito da representação da posição de sujeito da mulher loira na atualidade. E o que podemos observar, com base na análise da sinopse e das cenas do filme *Lua de cristal*, é que *Maria da Graça*, que tem os cabelos loiros, se encaixa nesse lugar de sujeito e, dentro dele, como uma espécie de subconjunto, temos o lugar da “loira burra” em sua forma estereotipada. Retomamos que o dispositivo cinematográfico, como dissemos no primeiro capítulo, exerce um controle sobre os poderes e saberes que podem ser materializados. Levando isso em consideração, ao escolher uma mulher loira para o papel da *Maria da Graça* que possui, como vimos, características relacionadas a essa cor de cabelo, o dispositivo cinematográfico retoma essas relações constituídas historicamente.

Podemos observar que a posição da mulher bela está ligada à posição de sujeito da mulher loira. A normalização, em *Lua de cristal*, pode ser constatada, no nível da narrativa, a partir dos cabelos loiros. A personagem *Lindinha* (Julia Lemmertz), prima de *Maria da Graça*, é sua antagonista do filme. Durante a narrativa, percebemos que existe um contraste muito grande entre essas duas personagens. A diferença entre elas é

mostrada pelas roupas escuras, apertadas e reveladoras que *Lindinha* veste. Ela bebe, não gosta de plantas e possui cabelos pretos, sendo o contrário de *Maria da Graça*.

Em uma cena, já no desfecho da narrativa, *Lindinha* afirma que não gosta dos cabelos loiros de *Maria da Graça*. A protagonista, cansada das maldades de sua prima, joga um balde de tinta amarela no cabelo da vilã (Figura 40), enquanto fala: “você também vai ficar loirinha, priminha”. Após esse diálogo, a cena termina e a personagem *Lindinha* só reaparece ao final do filme, ressurgindo com seus cabelos loiros, como podemos ver na Figura 41. Nesse momento, *Maria da Graça* está realizando um show. Enquanto assiste da plateia, *Lindinha*, empolgada e torcendo para a sua prima, fala entusiasmadamente para a sua mãe: “Mami, eu também quero ser paqueta!”.



Figura 40. Maria da Graça joga tinta amarela em Lindinha. Fonte: (Lua de cristal, 1990).



Figura 41. Lindinha assiste ao show de Maria da Graça. Fonte: (Lua de cristal, 1990).

Nessa sequência, o filme faz referência às paquitas, as assistentes de palco da Xuxa em seu programa *Xou da Xuxa*. A historiadora Simpson (2013), que também realizou um trabalho sobre a Xuxa, define as paquitas como sendo sócias¹⁸ da apresentadora. Sendo assim, tomando como base a afirmação da Simpson (2013), *Lindinha*, ao falar que quer ser paqueta, manifesta seu desejo de ser como a Xuxa, que no filme é a *Maria da Graça*. Temos, desse modo, a reafirmação da norma, pois a personagem *Lindinha* está sendo normalizada a partir da mudança da cor dos cabelos.

Retomamos que as imagens fílmicas, como parte do dispositivo cinematográfico, ao selecionar como e quais corpos mostrar, materializam saberes que se inscrevem na memória e que contribuem para a normalização dos sujeitos, como ocorre com o lugar da mulher loira que analisamos. A partir dessa normalização, vemos

¹⁸ A historiadora usa a expressão lookalike Xuxa. Minha tradução: sócias da Xuxa

a ação do poder disciplinar. De outra maneira, investigamos essa tecnologia agindo em algumas cenas dos filmes que compõem nosso *corpus*.

2.4 Disciplinarização da mulher

Em relação ao poder disciplinar, Foucault (2011a) nos explica que esse se manifesta a partir dos séculos XVII e XVIII, quando surgem diversos instrumentos que eram centrados no controle do corpo e do indivíduo. Tratavam-se de técnicas que eram aplicadas com poucos custos econômicos, através de sistemas de vigilância, de estabelecimento de instituições corretoras etc. Esse poder disciplinar, de acordo com Foucault (2011a), é composto por:

[...] todos aqueles procedimentos pelos quais se assegurava a distribuição espacial dos corpos individuais (sua separação, seu alinhamento, sua colocação em série e em vigilância) e a organização, em torno desses corpos individuais, de todo um campo de visibilidade. Eram igualmente técnicas de racionalização e de economia estrita de um poder que devia se exercer, de maneira menos onerosa possível, mediante todo um sistema de vigilância de hierarquias, de inspeções, de escriturações, de relatórios: toda essa tecnologia que podemos chamar de disciplinar do trabalho [...] (FOUCAULT, 2010a, p. 203).

Em vista disso, essa tecnologia, continua Foucault (2013b), se utiliza do corpo como objeto de poder. Ele seria manipulável, ressalta o filósofo, um objeto que pode ser melhorado, tornado útil e dócil. Sobre essa tecnologia de poder, Foucault (2013b) nos traz que a sua manifestação não se destina apenas a aumentar as aptidões do corpo humano

[...] nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos [...] (FOUCAULT, 2013b, p. 133)

Apesar da existência de diversos estabelecimentos disciplinares – escolas, exércitos, fábricas etc. – conforme Foucault (2013b), o poder disciplinar ultrapassa os limites das instituições e abrange toda a sociedade.

Com a intenção de aprimorar os corpos, as disciplinas, de acordo Foucault (2013b), desenvolvem técnicas de esquadrinhação dos mesmos, estratégias de

aprendizado e de coerção, dividindo-os em individualidades. Essa divisão possui quatro características, segundo Foucault (2013b): celular, orgânica, genética e combinatória. Agora, cabe-nos mostrar, em nossa análise, essa tecnologia agindo por meio dos personagens, em suas pequenas ações, a partir desses elementos elencados por Foucault (2013b). Investigamos, em específico, as personagens mulheres em diversos momentos dos filmes analisados, em que elas estão submetidas a essa tecnologia de poder.

Primeiramente, Foucault (2013b) nos fala do aspecto celular da disciplina, já que ela organiza os corpos em espaços. Esse poder, segundo o filósofo, pode fechá-los em uma cerca e isolar os indivíduos, mas essa técnica não é indispensável. O que esse poder faz é colocar “[...] cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar um indivíduo [...]” (FOUCAULT, 2013b, p. 138). Isso é feito para que seja possível, de acordo com Foucault (2013b), analisar separadamente, vigiar, medir, saber suas qualidades etc. Esses lugares, continua o filósofo, podem ser organizados de acordo com os méritos, as qualidades. São hierarquizados, portanto, não são fixos, podem se modificar. Dessa maneira, esses espaços garantem o controle e a obediência, pois, quando alguém quiser mudar de posição, poderá ser devidamente analisado. Assim sendo, “[...] a primeira das grandes operações da disciplina é então a constituição de ‘quadros vivos’ que transformam as multidões confusas, inúteis ou perigosas em multiplicidades organizadas [...]” (FOUCAULT, 2013b, p. 143). Essa divisão e hierarquização dos indivíduos pode ser observada em alguns momentos em nosso *corpus*, como mostramos a seguir.

Essa organização em quadros vivos, conforme a descrição de Foucault (2013b), se materializa, por exemplo, em cenas dos filmes *Lua de cristal* e *Xuxa requebra*. Em *Lua de cristal*, a protagonista *Maria da Graça* (Xuxa Meneghel) está procurando emprego quando se depara com uma placa: “precisa-se de garota esperta”. Esse anúncio pertence à lanchonete *Babalú*. O dono desse estabelecimento está precisando de uma garçonete (Figura 42). Essa placa está sendo pendurada pelo personagem *Bob* (Sérgio malandro), quando *Maria da Graça* chega ao local e pergunta sobre o emprego que está sendo oferecido. Nesse momento, ele explica que é o subgerente da lanchonete e que as contratações dos funcionários dependem do dono *Bartolomeu* (Cláudio Mamberti). A partir dessa fala de *Bob*, podemos constatar que existe uma hierarquia nesse estabelecimento, dividindo os corpos em células como nos diz Foucault (2013b). Em outra cena, quando *Maria da Graça* entra pela primeira vez na lanchonete, *Bob* mostra para ela o lugar, apontando onde cada objeto e pessoas ficam, passando rapidamente por

eles, enquanto fala: “Aqui estão as mesas. Aqui é o balcão. Esse é o amiguinho Zé, que vai trabalhar com a gente. Esse é o *Saliva*, o cliente legal. Aquele ali é o seu *Bartolomeu*”. O personagem *Bob* mostra, dessa maneira, novamente, os lugares estabelecidos para cada objeto e pessoa, sua organização celular.



Figura 42. Maria da Graça vê placa.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).

No filme *Xuxa requebra*, observamos a disciplina organizando os corpos em espaços, na configuração da escola de dança *Dois Corações*. Os dançarinos são divididos por tipos de dança, sendo que cada aula fica em um lugar determinado, como podemos observar nas figuras 43, 44, 45, 46 e 47.



Figura 43. Aula de sapateado.
Fonte: (Xuxa requebra, 2004).



Figura 44. Aula de dança de salão.
Fonte: (Xuxa requebra, 2004).



Figura 45. Aula de tai chi chuan.
Fonte: (Xuxa requebra, 2004)



Figura 46. Aula de ritmo africano
Fonte: (Xuxa requebra, 2004)



Figura 47. Aula de street dance.
Fonte: (Xuxa requebra, 2004)

A segunda característica que Foucault (2013b) nos traz são as técnicas disciplinares como sendo orgânicas. Sobre esse tópico, o filósofo nos explica que elas possuem esse aspecto porque sistematizam as atividades, por exemplo, por meio do horário. O tempo é importante na disciplina, conforme Foucault (2013b), pois ele atravessa o corpo. Por este motivo, segundo o filósofo, os corpos submetidos à disciplina precisam ter os gestos e as ações minimamente controlados, todos têm uma certa duração para que sejam mais efetivos, nada deve ser ocioso.

Esse controle orgânico do corpo é materializado em um diálogo entre *Bárbara* (Alice Borges) e *Andréia* (Andréia Faria) no filme *Xuxa requebra*. A cena mostra *Bárbara* parada em um corredor em frente a uma porta fechada, gritando: “vem logo, está na hora da aula. Está todo mundo te esperando”. *Andréia* sai de dentro do cômodo, que estava fechado, segurando uma escova de dentes. Ela responde que já está indo, enquanto anda e escova os dentes para se apressar (Figura 48). Nesse momento, a partir da fala de *Bárbara*, observamos o controle através do horário, assim como a economia dos gestos realizados por *Andréia* para poder ficar pronta o mais rápido possível.



Figura 48. Andréa escova os dentes enquanto anda. Fonte: (Xuxa requebra, 2004).

Em *Lua de cristal*, o controle orgânico também pode ser percebido quando a personagem *Maria da Graça* realiza aulas de canto. Durante a narrativa, percebemos que essas aulas possuem um horário marcado para iniciar. Isso pode ser visto em uma cena na qual *Maria da Graça* chega correndo na sala de aula gritando: “desculpa, estou atrasada”. Outro trecho em que observamos o tempo atravessar o corpo é na cena em que *Maria da Graça* está procurando emprego e se encontra com *Bob*, que está pendurando a placa que anuncia vaga de garçom para a lanchonete *Babalú*. Como o responsável pelas contratações é *Bartolomeu*, o dono do estabelecimento, é necessário que *Maria da Graça* realize uma entrevista com ele. *Bob*, então, estabelece um horário, às nove horas da manhã, para que *Maria da Graça* compareça a essa reunião. Após estabelecido o horário, a protagonista responde a *Bob*: “amanhã, às nove horas, eu vou estar aqui! Claro! Eu sou pontual! Amanhã às nove horas”. Nesse momento, podemos perceber a disciplina atuando no corpo de *Maria da Graça* através do controle do horário, ao mesmo tempo que mostra que ser pontual é uma boa qualidade, visto que isso significa que a personagem está apta a seguir normas, logo possui o corpo útil e dócil.

A característica genética desse poder é o terceiro aspecto do qual nos fala Foucault (2013b). Essa particularidade ocorre, de acordo com o filósofo, pois as tecnologias disciplinares são acumuladas com o tempo. A disciplina, segundo o autor, é transmitida por um mestre “[...] que deve dar seu saber e o aprendiz que deve trazer seus serviços, sua ajuda e muitas vezes uma retribuição. A forma da domesticidade se mistura a uma transferência de conhecimento [...]” (FOUCAULT, 2013b, p. 151). Em outras palavras, a tecnologia disciplinar possui uma linearidade, podendo aumentar com o tempo. Dessa maneira, conforme Foucault (2013b), com uma maior duração do uso

das tecnologias disciplinares, aquele que deve ser disciplinado mais apreende esse poder e maior a sua atuação em seu corpo. Essa evolução, continua Foucault (2013b), pode ser demonstrada através dos exercícios repetitivos, que possuem dificuldades graduais, é uma técnica “[...] pela qual se impõe aos corpos tarefas ao mesmo tempo repetitivas e diferentes, mas sempre graduadas [...]” (FOUCAULT, 2013b, p. 155). Desse modo, a partir do exercício, o aprendizado disciplinar é realizado de maneira evolutiva.

Podemos observar essa norma disciplinar sendo reafirmada, por exemplo, a partir das cenas em *Lua de cristal* nas quais *Maria da Graça* tem aulas de canto (figuras 49 e 50) com o professor *Uirapuru* (Rubens Correia). Nesse curso, o professor passa exercícios para a voz, começando com exercícios simples e passando para os mais complexos. No final do filme, vemos que *Maria da Graça* se tornou uma cantora de sucesso, o que demonstra que os exercícios das aulas de seu professor de canto obtiveram sucesso, ou seja, a materialidade fílmica nos mostra que devemos ser disciplinados para obtermos sucesso semelhante. Ressaltamos que os filmes que compõem nosso *corpus* cumprem a função, em certo nível, desse mestre que nos ensina a disciplina ao nos mostrar como devemos ser e agir para ocupar determinadas posições de sujeito como as da princesa e da mulher loira e bela, que analisamos em nosso trabalho.



Figura 49. Maria da Graça tem aula de canto.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).



Figura 50. Maria da Graça tem aula de canto.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).

Por fim, a quarta e última característica da qual Foucault (2013b) trata diz respeito a relação à capacidade da disciplina ser combinatória. Isso ocorre uma vez que, conforme o filósofo, as tecnologias disciplinares visam compor forças para criar uma única e eficiente máquina. O corpo é disciplinado individualmente, continua Foucault (2013b), para que se possa colocar em movimento e se relacionar com os outros. Essas células controladas organicamente, com seus gestos administrados, se movem em

conjunto, nos explica o filósofo, e esse movimento necessita de comandos: “[...] toda a atividade do indivíduo disciplinar deve ser repartida e sustentada por injunções cuja eficiência repousa na brevidade e na clareza; a ordem não tem que ser explicada, nem mesmo formulada: é necessário e suficiente que provoque o comportamento desejado [...]” (FOUCAULT, 2013b, p. 159). Em outras palavras, os corpos penetrados pelo poder disciplinar funcionam em conjunto a partir de uma ordem que não precisa ser formulada.

Essa característica orgânica da disciplina pode ser percebida no desfecho do filme *Super Xuxa contra o Baixo Astral*. Na cena em questão, *Xuxa* e seu cachorro, *Xuxo*, estão tentando salvar a borboleta *Xixa*. Para isso, eles entram em um cabo de guerra contra o *Baixo Astral* (Guilherme Karan), o *Morcegão* (Roberto Guimarães) e o *Titica* (Paolo Paceli), como podemos observar na Figura 51. Logo após o início da disputa, *Xuxa* convence *Morcegão* e *Titica* a mudarem de lado. E, sob seu comando, eles conseguem derrotar o *Baixo Astral* (Figura 52). Na sequência, vemos que há uma composição de suas capacidades para que seus corpos funcionem como uma máquina.



Figura 51. Xuxa e Xuxo contra Baixo Astral
Fonte:
(*Super Xuxa contra o Baixo Astral*, 1988).



Figura 52. Morcegão e Titica se juntam à Xuxa. Fonte:
(*Super Xuxa contra o Baixo Astral*, 1988).

De acordo com Foucault (2013b), para que essa estrutura – celular, orgânica, genética e combinatória – funcione, o poder disciplinar se utiliza de três principais instrumentos: a hierarquia, o exame e a sanção normalizadora. Analisamos também essas ferramentas presentes em nosso *corpus*, submetendo, como já dissemos, as personagens mulheres à disciplina.

O primeiro instrumento explicado por Foucault (2013b) é a hierarquia. Essa ferramenta é necessária para que seja possível uma vigilância constante. Segundo o filósofo, ela irá coagir os maus comportamentos e premiar aqueles que cumprem os

exercícios necessários: “[...] é o fato de ser visto sem cessar, de sempre poder ser visto, que mantém sujeito o indivíduo disciplinar [...]” (FOUCAULT, 2013b, p. 179). Entretanto, apesar das estruturas hierárquicas, nos explica o autor, a disciplina consegue funcionar e se estender a todos os lugares porque todos estão incumbidos de vigiar e todos têm a consciência de estarem sendo vigiados, já que “[...] a disciplina faz ‘funcionar’ um poder relacional que se auto-sustenta por seus próprios mecanismos e substitui o brilho das manifestações pelo jogo ininterrupto dos olhares calculados [...]” (FOUCAULT, 2013b, p. 170). Dito em outras palavras, com a hierarquização, a vigilância recai sobre todos, fazendo com que essa tecnologia disciplinar, nos explica Foucault (2013b), seja aplicada mais facilmente.

Podemos observar essa estrutura hierárquica na cena que descrevemos do filme *Lua de cristal*. Há o dono, o *Bartolomeu*, o subgerente, o *Bob*, e os demais funcionários. Outra cena na qual podemos observar essa divisão está presente no filme *Xuxa requebra*, quando a jornalista *Nena* (Xuxa Meneghel) chega ao jornal em que trabalha. Nesse momento, *Nena* entra e cumprimenta o chefe da redação (Ricardo Blat) – que não possui um nome na narrativa: “bom dia, chefinho”. Após um breve diálogo entre os dois personagens, o chefe da redação dá ordens a *Nena*: “eu quero que você vá até a escola *Dois Corações* fazer uma matéria contra alguém que está tentando impedir uma transação milionária”. Nesse diálogo, podemos perceber que temos a hierarquia do jornal, onde o chefe da redação está acima de *Nena*, que é repórter, podendo ordenar inclusive qual o tipo de reportagem que deve ser feita pela jornalista.

A vigilância, segundo instrumento explicado por Foucault (2013b), também aparece em vários momentos nos filmes analisados. Em *Super Xuxa contra o Baixo Astral*, a personagem *Xuxa* é constantemente vigiada através de uma televisão pelo *Baixo Astral*, como podemos ver nas figuras 53, 54, 55, 56 e 57. Na Figura 53, temos a vigilância a partir de um jornal televisivo, onde a *Xuxa* é vista pela primeira vez pelo *Baixo Astral*. Na Figura 54, *Xuxa* é vigiada em sua própria casa pelo *Baixo Astral*. Nas figuras 55, 56 e 57, *Xuxa* é vigiada pelo *Baixo Astral* durante sua viagem em busca de seu cachorro *Xuxo*, que fora sequestrado.



Figura 53. Xuxa no Tv Fim. Fonte (Super Xuxa contra o Baixo Astral, 1988).



Figura 54. Xuxa é vigiada em casa. Fonte (Super Xuxa contra o Baixo Astral, 1988).



Figura 55. Xuxa é vigiada.
Fonte (Super Xuxa contra o Baixo Astral, 1988).



Figura 56. Xuxa é vigiada.
Fonte (Super Xuxa contra o Baixo Astral, 1988).



Figura 57. Xuxa é vigiada.
Fonte (Super Xuxa contra o Baixo Astral, 1988).

Em *Lua de cristal*, *Maria da Graça* é observada por *Duda* (Duda Little) em diversos momentos da narrativa. Essa personagem vigia *Maria da Graça* com o objetivo de ajudá-la. Na cena que podemos observar na Figura 58, *Duda* está no teto do prédio e vigia *Maria da Graça*, que está logo abaixo. Ela vê a protagonista reclamando de sua prima *Lindinha*, porque esta a impediu de sair. Ao ver *Maria da Graça* triste, *Duda* diz para si mesma: “*Maria*, não se preocupe, tenha um pouquinho de paciência, que eu vou te salvar”. Ao longo do filme, a personagem principal é observada também em outros momentos. Quando está à procura de emprego (Figura 59, 60 e 61), como

podemos ver na Figura 59, *Maria da Graça* não consegue ligar o lava-jato corretamente e suas ações são supervisionadas por outro funcionário. Na Figura 60, ela é vigiada por um funcionário do supermercado enquanto atende os clientes. Por fim, na Figura 61, ela é observada pelo seu empregador, *Bartolomeu*, na lanchonete *Babalú*. Ele supervisiona seu trabalho para ter certeza de que ela consegue montar um sanduíche conforme lhe foi ensinado.



Figura 58. Duda vigia Maria da Graça.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).

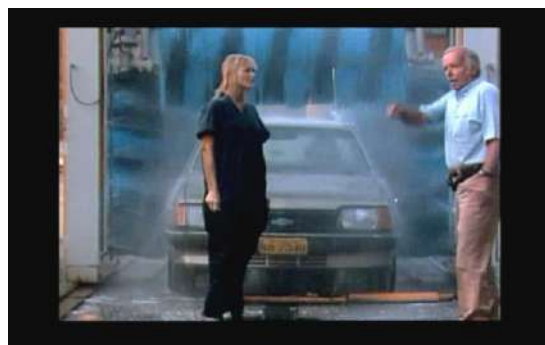


Figura 59. Maria da Graça é vigiada no lava-jato. Fonte: (Lua de cristal, 1990).



Figura 60. Maria da Graça é vigiada no supermercado. Fonte: (Lua de cristal, 1990).



Figura 61. Maria da Graça é vigiada pelo Bartolomeu. Fonte: (Lua de cristal, 1990).

Em todas essas cenas nas quais as personagens interpretadas pela Xuxa estão sendo vigiadas, elas estão também sendo examinadas. Nos trechos em que *Maria da Graça* está procurando emprego, por exemplo, ela está sendo estudada para saber se ela pode ou não assumir determinadas funções, seja de lavadora de carros, de caixa de supermercado ou de garçõnete. Essas imagens nos levam à segunda ferramenta utilizada pela disciplina: o exame.

Sobre o exame, Foucault (2013b) nos diz que é a partir dele que os indivíduos são classificados, comparados uns aos outros e colocados em seus respectivos lugares. Através dessa ferramenta, continua o filósofo, é possível promover ou punir o indivíduo. Os resultados desses exames, nos explica Foucault (2013b), geram um

arquivo desses corpos, permitindo assim que se possa realizar estatísticas e definir parâmetros, pois “[...] cada dado do exame individual possa repercutir nos dados de conjunto” (FOUCAULT, 2013b, p. 182). Desse modo, esses arquivos permitem não apenas o conhecimento do indivíduo, mas de grupos e, em fatores mais gerais, de uma população.

Outro momento em que o exame aparece materializado é em uma cena do filme *Super Xuxa contra o Baixo Astral*, quando a Xuxa, após chegar no *Alto Astral*, é examinada pelo cristal que representa o *Alto Astral*. A Figura 62 mostra o momento em que a protagonista toca o cristal, ao que ele diz: “Dentro do seu pulso, a energia está confusa”. Essa fala se refere ao machucado que a personagem sofreu, mostrando que, quando toca o cristal, ela tem o seu corpo examinado.



Figura 62. Xuxa toca o cristal. Fonte: (Super Xuxa contra o Baixo Astral, 1988).

Continuando a discorrer sobre os instrumentos da disciplina, o terceiro é a sanção normalizadora. Sobre ela, Foucault (2013b) nos explica que está diretamente ligada à punição. Os sistemas disciplinares possuem, assim, seus próprios meios de castigo e de coerção. A partir da vigilância constante, nos esclarece Foucault (2013b), qualquer mínimo gesto errado é passível de correção. Com base nisso, o filósofo ressalta que “a punição na disciplina não passa de um sistema duplo: gratificação – sanção [...]” (FOUCAULT, 2013b, p. 173). Como explicamos anteriormente, o poder disciplinar se organiza de maneira hierárquica, mas esses lugares não são fixos. As mudanças de posição, de acordo com Foucault (2013b), se dão por meio do sistema da gratificação ou da sanção. Dessa maneira, conforme o filósofo, ao subir um indivíduo na escala hierárquica, estamos gratificando-o e, ao rebaixá-lo, estamos punindo-o. Destarte, a disciplina traça limites, compara os indivíduos e os separa em melhores e

piores, em disciplinados ou não, normalizando os indivíduos, nos moldes do que nos diz Foucault (2013b).

O sistema da sanção normalizadora pode ser observado em algumas das cenas que já foram citadas – por exemplo, no filme *Lua de cristal*, quando *Maria da Graça* está procurando emprego. Ao trabalhar no lava-jato e no supermercado, ela não consegue cumprir com suas funções de maneira rápida e eficiente, o que causa a sua demissão, nessas duas situações. Já quando *Maria da Graça* realiza a entrevista para a lanchonete *Babalú*, ela obtém sucesso. Ser escolhida para o emprego é a gratificação. Em outra oportunidade, *Maria da Graça* também é recompensada ao se tornar uma cantora famosa por ter tido disciplina em suas aulas de canto. De outra maneira, a personagem *Lindinha* é coagida, por meio de sanção, e é normalizada.

Podemos observar, então, que esses três instrumentos aparecem em diversos momentos intercalados. Nas cenas em que *Maria da Graça* procura emprego, é mostrada uma hierarquização por meio de seus superiores. Esses chefes, como o *Bartolomeu*, vigiam e examinam as capacidades de *Maria da Graça*. Por fim, ela é punida ou sancionada de acordo com a disciplina mostrada durante o tempo em que é vigiada.

Nesse segundo capítulo, vimos que as personagens analisadas, em diversos momentos, estão submetidas ao poder disciplinar e às suas estratégias. Dessa maneira, podemos ver que os corpos dessas mulheres estão sendo, então, normalizados e homogeneizados para poderem ser mais úteis e dóceis. Tudo isso se configura como a reafirmação de diversos saberes que são materializados e repassados aos espectadores; por isso, os filmes em questão funcionam como extensões da norma. E, no terceiro, aprofundamos essa discussão em torno das relações de poder a partir do conceito de biopoder e de transgressão.

CAPÍTULO 3

O espelho invertido de Cristina: o monstro e a norma

*Que há de ser a mulher senão uma adversária da amizade, um castigo inevitável, um mal necessário, uma tentação natural, uma calamidade desejável, um perigo doméstico, um deleite nocivo, um mal da natureza, pintado de lindas cores*¹⁹.

Nos primeiros capítulos, observamos a materialização de diversos saberes sobre o corpo e sobre as ações de personagens mulheres. Mostramos, em nossa análise, que esses saberes contribuem com a constituição do sujeito mulher e sua normalização como parte de um dispositivo cinematográfico. Dessa maneira, observamos quais são as normas que estão materializadas nos filmes analisados que contribuem para que a história se fixe no corpo através da memória constituída por imagens presentes em nosso *corpus*. Levando em consideração as análises que foram realizadas nos primeiros capítulos, iremos, neste terceiro, centrar nossa investigação da norma a partir do monstro. Esse recorte foi realizado considerando que, de acordo com Courtine (2009), para compreender a sociedade de normalização, Foucault realizou um estudo sobre o monstro, pois seria para corrigi-lo que as técnicas de normalização surgiram. Para exemplificar a relação existente entre monstro e norma, ambos os autores retomam Canguilhem: “[...] no século XIX, o louco é posto no asilo que lhe serve para ensinar a razão, e o monstro, no frasco do embriologista que lhe serve para ensinar a norma” (CANGUILHEM, 2012, p.195). Courtine (2009) ainda complementa Canguilhem (2012) ao explicar que o monstro não se encontra apenas na redoma do embriologista, mas também nos zoológicos humanos, nos museus de cera, e, mais atualmente, no cinema. Foi a partir desses dispositivos de exibição do seu contrário, continua Courtine (2009), que a normalização se estendeu por toda a sociedade.

A norma, como vimos, está associada a uma tecnologia de poder disciplinar, que visa o controle dos corpos no seu nível mais individual, contudo, também está vinculada a uma tecnologia biopolítica, que visa não o controle de corpos individuais, mas de uma população. Sendo assim, para podermos realizar nossa análise, dissertamos a respeito do que vem a ser monstro para Foucault (2010b), com base nas aulas publicadas na obra

¹⁹ Trecho do livro *Malleus Maleficarum: O martelo das feiticeiras*. (KRAMER; SPRENGER, 2013, p. 115).

Os Anormais, e ampliamos nossa discussão a respeito da norma com base no conceito de biopoder. Como veremos, a noção de monstro está diretamente associada à ideia foucaultiana de transgressão. Em seguida, analisamos quais são as práticas transgressoras relacionadas às personagens mulheres presentes em nosso *corpus* que expressam monstruosidade. A discussão acerca dessas práticas exige a retomada de determinados saberes historicamente constituídos que as atravessam. Nesse sentido, por um lado, faremos uso de textos bíblicos, que ressaltam como a mulher deve ser e agir, e do tratado *Malleus Maleficarum*, dos inquisidores Henrich Kramer e James Sprenger (2013), que nos mostra quais são as ações que uma mulher não deve ter; por outro, tomamos a pesquisa realizada por Cesare Lombroso (2013) em seu livro *O homem delinquente*, no qual ele trata sobre quais as características que as mulheres delinquentes possuem em comum. Nessa obra, o autor aponta a gordura e a virilidade como características comuns de grande parte das mulheres presas, sendo, então, aspectos importantes a serem analisados. Desse modo, em relação à gorda, fazemos uso da investigação realizada por Georges Vigarello (2012), em *As metamorfoses do gordo: História da obesidade*; e, em relação à mulher viril, utilizamos a *História da Virilidade*, organizada pelo mesmo Georges Vigarello juntamente com Jean-Jacques Courtine e Alain Corbin (2013).

3.1 O monstro e modalidade de transgressão

O conceito de monstro ao qual nos referimos foi apresentado por Michel Foucault no ano 1975 durante as aulas que foram publicadas no livro *Os anormais*. Naquele ano, o filósofo apresentou seu estudo sobre o anormal, figura característica do século XIX, e, para isso, utilizou-se de um princípio de inteligibilidade que viabilizasse a compreensão de todo e qualquer desvio de comportamento – tal princípio diz respeito à ideia de monstro humano. O anormal, de acordo com Foucault (2010b), é formado pela sobreposição de três importantes figuras: o monstro humano, o indivíduo a ser corrigido e a criança masturbadora.

Sobre o monstro humano, Foucault (2010b) explica que essa figura característica da Idade Média se refere a todo aquele que, apenas pelo seu nascimento, já transgride as leis naturais, pertencendo assim a um domínio jurídico-biológico. O monstro humano é essencialmente todos aqueles que nascem com deficiências físicas, são os mistos, seja entre o humano e o animal, ou entre dois sexos, como é o caso do hermafrodita. Apesar

do monstro contradizer a lei, continua o filósofo, ele não suscita uma resposta dela, o que ele irá provocar “[...] será a violência, será a vontade de supressão pura e simples, ou serão os cuidados médicos, ou será a piedade [...]” (FOUCAULT, 2010b, p. 48). O monstro humano, consoante Foucault (2010b), é o modelo ampliado de todas as anomalias ou pequenas irregularidades encontradas; e, por isso, ele é o princípio de inteligibilidade para compreender todas as anomalias:

[...] esse princípio de inteligibilidade é propriamente tautológico, pois é precisamente uma propriedade do monstro afirmar-se como monstro, explicar em si mesmo todos os desvios que podem derivar dele, mas ser em si mesmo inteligível. Portanto, é essa inteligibilidade tautológica, esse princípio de explicação que só remete a si mesmo, que vamos encontrar bem no fundo das análises da anomalia [...] (FOUCAULT, 2010b, p. 48).

Dessa maneira, o monstro humano ainda se encontra ativo na sociedade, já que, como iremos mostrar em nossa análise, ainda relacionamos algumas características físicas com práticas transgressoras, ou seja, procuramos, como nos explica Foucault (2010b), a monstruosidade por trás das pequenas anomalias e dos pequenos desvios.

O anormal, como dissemos, é a sobreposição do monstro humano, do indivíduo a ser corrigido e do onanista. Em relação ao indivíduo a ser corrigido, Foucault (2010b) afirma que ele é uma figura específica do século XVII e XVIII e que aparece com bastante frequência. É justamente para tentar corrigi-lo que surge, então, todo um aparelho de correção, de intervenções específicas para tentar normalizá-lo. Enquanto que a criança masturbadora é um personagem comum no século XVIII, um sujeito quase universal, já que é uma prática corriqueira porém não se fala sobre. A “[...] masturbação é o segredo universal, o segredo compartilhado por todo mundo, mas que ninguém comunica a ninguém [...]” (FOUCAULT, 2010b, p. 50). Ela é colocada como a raiz da maioria dos males existente, ou seja, ela pode criar as maiores deformidades no corpo.

Essas três figuras, o monstro humano, o indivíduo a ser corrigido e a criança masturbadora, se encontravam separadas, contudo, de acordo com Foucault (2010b), elas começam a se sobrepor formando o que seria a figura do anormal. Quando essas figuras começam a se comunicar, Foucault (2010b) observa a emergência da associação entre deformidades corporais e desvios morais. O problema, consoante Foucault (2010b), não se encontra apenas no físico, mas também na conduta, “[...] uma

monstruosidade que é a monstruosidade de conduta, e não mais a monstruosidade da natureza [...]” (FOUCAULT, 2010b, p. 63). Dessa maneira, ao abranger o campo das condutas e das moralidades, temos o surgimento do monstro moral. O Foucault (2010b) explica, no entanto, que essa nova figura não apaga o monstro humano, o que vamos observar é a sua sobreposição. Agora “[...] todo criminoso poderia muito bem ser, afinal de contas, um monstro, do mesmo modo que outrora o monstro tinha uma boa probabilidade de ser criminoso” (FOUCAULT, 2010b, p. 69). O analista de discurso Milanez (2011a) nos explica que o monstro começa a materializar, no corpo, tanto as transgressões às leis naturais como as transgressões à norma de uma determinada produção histórica.

O monstro que estamos analisando, dessa maneira, advém da ideia de monstro humano, mas abrange toda transgressão e não apenas a biológica. Quando falamos em transgressão, estamos falando de um gesto relativo ao limite, como nos explica Foucault (2009DEIII): “[...] a transgressão transpõe e não cessa de recomeçar a transpor uma linha, que atrás dela, imediatamente se fecha de novo em um movimento de ténue memória, recuando então novamente para o horizonte do intransponível [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 32). O limite, em sua dimensão histórica, é compreendido neste trabalho como sendo as diferentes normas presentes em nossa sociedade. Monstro, aqui, é o conceito que utilizamos para designar aqueles que, por suas práticas, transgridem tais normas.

O monstro é, portanto, um lugar discursivo, constituído por meio de práticas, nesse caso, transgressoras. Nosso objetivo, então, é mostrar que práticas certos personagens realizam enquanto expressão de monstruosidade. Para isso, nos utilizamos do trabalho realizado por Cesare Lombroso (2013) no século XIX, em seu livro *Homem delinquente*. Em seu texto, ele irá, a partir de investigações realizadas como psiquiatra na penitenciária de Turim na Itália, trazer um compêndio de características físicas que os detentos possuíam em comum, relacionando, então, esses aspectos com os delitos praticados. Dentre as relações estabelecidas por Lombroso (2013), há uma que diz respeito à virilidade nas mulheres criminosas. Para delimitarmos o lugar da mulher viril utilizamos como suporte as pesquisas presentes na coleção *História da virilidade* organizado por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e Georges Vigarello (2013).

3.1.1 A virilidade como transgressão

Em sua pesquisa, Lombroso (2013) observou que a virilidade é uma característica da mulher delinquente. Com base na observação do renomado psiquiatra, que faz parte de um saber sobre a mulher, podemos analisar certas práticas em sua relação discursiva com a transgressão, demonstrando sua monstruosidade. A definição do que vem a ser virilidade, de acordo com o historiador Maurice Sartre (2013), remonta à Grécia Antiga. Trata-se de um “[...] conjunto de traços e de comportamentos próprios a um homem [...]” (SARTRE, 2013, p. 19). Apesar de sua vinculação aos homens, as mulheres também poderiam possuir tal característica. Sartre (2013) menciona, por exemplo, que, ao tratar sobre a deusa Artémis, Heródoto a descreve ressaltando seus aspectos viris.

Durante a Idade Média, ao contrário, a virilidade na mulher é compreendida de forma negativa, como nos mostra a historiadora Élisabeth Belmas (2013). A mulher deveria, conforme essa historiadora, ocupar um lugar submisso em relação ao homem, e este deveria dominá-la com sua virilidade. Uma mulher que demonstrasse virilidade, afirma, era vista como alguém que se negava a cumprir seus deveres.

Já no século XX, de acordo com a historiadora Christine Bard (2013), temos dois movimentos que imperam na Europa: de um lado, um movimento feminista, em favor da liderança e de um domínio das mulheres, no qual a virilização da mulher é estimulada; e, do outro, um movimento que repudia a virilização, pregando o equilíbrio dos sexos. Nesse segundo movimento, continua Bard (2013), o clero ensina que “[...] a mulher, sendo formada de uma parte do homem, faz retornar a este a supremacia do direito e da força de autoridade [...] A mulher foi feita para amar, o homem foi feito para comandar [...]” (BARD apud DOMINGO, 2013, p. 124). Esses diferentes modos de perceber a virilização da mulher fazem parte de um conjunto de saberes que se emaranham discursivamente em diversas formulações, materializadas dispersamente em nossa sociedade.

Em nossa análise, observamos que um determinado saber sobre a mulher viril emerge em diferentes momentos. No filme *Xuxa requebra*, há trechos em que duas personagens mulheres são retratadas de forma virilizada: *Macedão* (Elke Maravilha) e *Nena* (Xuxa Meneghel). As duas personagens interagem ao longo da narrativa em muitas oportunidades. A primeira delas ocorre quando a jornalista *Nena* entrevista

empresária cujo nome é *Macedão* para obter informações sobre a demolição da escola *Dois Corações*.

Uma das primeiras evidências que nos remetem à virilidade de *Macedão* aparece já na escolha de seu nome, que termina com o sufixo nominal *ão*. Tal sufixo, de acordo com o gramático Domingos Paschoal Cegalla (2009), autor da *Novíssima gramática da língua portuguesa*, traz consigo, em geral, uma ideia de aumentativo, depreciativo ou pejorativo. Nomes terminados em *ão* também estão ligados ao gênero masculino, visto que, de acordo com Cegalla, os substantivos flexionam-se para indicar o gênero. O referido gramático defende ainda que, nos nomes dos seres vivos, o gênero corresponde ao sexo do indivíduo, mas que o mesmo não ocorre com os nomes de seres inanimados em que o gênero é apenas convencional. O nome *Macedão* vem do sobrenome Macedo, que se refere a toda uma família, e, ao adquirir o sufixo *ão* passa a se referir a único indivíduo. Nesse caso em particular, no entanto, ao invés de exprimir o gênero correspondente ao sexo do indivíduo, ele faz o oposto, pois que o termo *Macedão* diz respeito a uma mulher.

Nesse mesmo sentido, assim que *Nena* se encontra com *Macedão*, diz: “Nossa! Eu pensei que você fosse homem”. Até aquele momento, ocasião da entrevista, as únicas informações que *Nena* possuía sobre *Macedão* era de que se tratava de um grande empresário, milionário, que se utiliza de seu poder e de violência para conseguir o que deseja. Desse modo, percebemos que o nome *Macedão* é associado a um determinado comportamento, a práticas que nos remetem a um saber a respeito da virilidade.

Em relação a esses pontos, fazemos uso do trabalho do historiador Fabrice Virgili (2013) que trata da relação entre virilidade e violência. Durante o século XIX, o homem passou de uma masculinidade ofensiva para uma masculinidade dominada. Em um primeiro momento, “[...] ser homem era combater, adotar comportamentos desafiadores e fazer a demonstração da sua força ao preço da violência [...]” (VIRGILI, 2013, p. 83). Em seguida, as manifestações de extrema violência entre os homens foram perdendo sua intensidade qualitativa e quantitativa de tal modo que, no início do século XX, o novo modelo de masculinidade se impôs trazendo consigo uma relação contida e racional com a violência, afirma. O historiador ressalta, contudo, que o hábito masculino da violência não desaparece. De acordo com ele, no início do século XX, o essencial dos direitos políticos, sociais, familiares ainda permanecia como privilégio dos homens. O exemplo de vida viril para os jovens dos anos 1960, conforme o

historiador Arnaud Bauberót (2013), podia ser demonstrado através da “[...] exaltação da força física, notadamente pelas brigas internas ou com bandos adversários, a mesma propensão às atitudes desviantes e ao consumo excessivo de álcool e drogas” (BAUBERÓT, 2013, p.216). Bæcque (2013) corrobora essa afirmação de Bauberót ao mencionar James Dean como um ídolo viril da juventude – devido ao retrato de sua personalidade violenta, pessimista, cruel etc. Desse modo, vemos que as informações que *Nena* dispunha acerca de *Macedão* estão notadamente relacionadas a práticas viris. Isso é reafirmado por meio da cena em que *Macedão* pune seus empregados com tapas e socos, como podemos observar na sequência 5:



Sequência 5: Macedão bate em seus empregados. Fonte (Xuxa requebra, 1999, tempo: 01:12:08 - 01:12:12).

A virilidade de *Macedão* é evidenciada em diversas oportunidades ao longo do filme. Na cena em que ela conversa com seu enteado *Felipe* (Daniel Camillo), vemos

que *Macedão* ocupa o lugar de mantenedora financeira da família quando diz: “você sabe o esforço que eu faço para manter o conforto e o luxo dessa família”. E, em relação a esse aspecto, Bauberót (2013) argumenta que a virilidade nos anos 1970 é própria do chefe de família.

No que diz respeito à personagem *Nena*, podemos observar a virilidade por meio de seu corpo. No início do filme *Xuxa requebra*, a jornalista tem que fazer uma reportagem sobre a escola de dança *Dois Corações*. Assim que chega ao local, temos a seguinte imagem dela ao sair de seu veículo:



Figura 63. Nena.
Fonte: (*Xuxa requebra*, 1999).

Nessa imagem, podemos observar que *Nena* possui cabelos curtos, em um corte reto. De acordo com Sartre (2013), a caracterização do cabelo curto como sinal de virilidade possui longa ascendência, remonta à Grécia Antiga. Sobre a utilização desse tipo de corte nos dias atuais, Perrot (2013) nos explica que essa prática se expandiu durante a Segunda Guerra Mundial. Ele era utilizado principalmente pelas mulheres que trabalhavam e que precisavam assumir os postos dos pais e dos maridos que foram para a guerra. Esse corte, segundo a historiadora, foi criticado por atentar contra a feminilidade, visto que significava a virilização da mulher.

Em relação às roupas da jornalista, constatamos que *Nena* utiliza calças. Sobre essa característica, Bard (2013) afirma que as mulheres começam a usar essa vestimenta para trabalhar durante a Segunda Guerra Mundial, tomando-as emprestadas de seus maridos. A utilização de calças está associada aos homens e é compreendida por algumas feministas, segundo Bard (2013), enquanto parte de um conjunto de privilégios aos quais os homens têm direito, como o uso de roupas mais confortáveis e mais práticas. A Igreja, inclusive, manifestou sua preocupação com a utilização de calças por mulheres, alegando que isso seria um sinal de que a mulher estaria deixando de seguir

seu papel e estava querendo assumir o lugar do homem. Em outras palavras, a Igreja se mostrou preocupada com a virilização da mulher, como podemos observar na carta destinada a todo o clero escrita pelo cardeal Siri, Arcebispo de Gênova, em 1960:

Na verdade, o motivo que leva a mulher a usar roupa de homem é o de imitar, e não somente isso, mas o de competir com o homem, que é considerado o mais forte, mais livre, mais independente. Esta motivação mostra claramente que a roupa masculina é a ajuda visível para trazer uma atitude mental de ser “igual ao homem” (SIRI, 1960, s/p.)²⁰.

A virilidade, então, pode ser compreendida de duas maneiras: transgressora e normativa. Podemos constatar o caráter transgressor da virilidade de *Nena*, retomando a análise realizada em nosso segundo capítulo, ocasião em que mostramos que o seu par romântico *Felipe* (Daniel Camillo) não demonstra nenhum interesse pela jornalista enquanto ela está vestida de maneira viril. *Felipe* somente se apaixona por *Nena* quando ela exprime mais feminilidade. De outro modo, a qualidade viril da personagem é bem vista em seu local de trabalho, na medida em que o cabelo curto e as roupas masculinas facilitam suas atividades.

Em vista dessas análises, percebemos que o dispositivo cinematográfico, desde a escolha do nome *Macedão*, passando pelo roteiro e pela seleção do figurino a ser utilizado por *Nena*, nos traz imagens que são atravessadas por um vasto conjunto de saberes dispersos formando uma longa cadeia discursiva que remonta a períodos longínquos. Tais saberes reafirmam um modo de compreender a virilidade e seus diferentes funcionamentos na sociedade. Em nossa análise, demonstramos o caráter transgressor da virilidade materializado em cenas do filme *Xuxa requebra*. Em parte, corroboramos com a afirmação de Bard (2013): “[...] A virilidade das mulheres continua a causar medo. Ela desencadeia quase automaticamente um julgamento estético e moral negativo [...]” (BARD, 2013, p. 151). Em seguida, lançamos nosso olhar para os corpos das mulheres enquanto superfície de diferentes modalidades de transgressão.

3.1.2 Superfície de transgressão: o corpo

²⁰ Tradução de Daniel Pinheiro e Julie Maria do original em inglês, que aparece como anexo do livro “Dressing with Dignity”; Essa tradução, consultada no dia 15 de outubro de 2014, está presente no site: <http://modaemodestia.com.br/igreja/autoridades-ecclesiasticas/notificacao-cardeal-siri>;

Nessa etapa de nosso trabalho, analisamos diferentes modalidades de transgressão praticadas por mulheres e que podem ser constatadas em cenas dos filmes que compõem nosso *corpus*. Nossa investigação parte de textos bíblicos e do célebre tratado de demonologia conhecido como *Malleus maleficarum: O martelo das feiticeiras*, escrito em 1484 pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger. Nosso objetivo é mostrar que certas práticas realizadas pelas personagens em questão estão associadas a um complexo sistema de regras que se refere à mulher e à mulher enquanto corpo.

O *Malleus maleficarum* serviu, como se sabe, como um manual da inquisição para caça às bruxas. O tratado se divide em três partes: a primeira é dirigida aos juízes, ensina-os como reconhecer uma bruxa; a segunda parte trata dos diversos malefícios e feitiçarias trazidos pelas feiticeiras; e a terceira ensina como se deve inquirir e condenar bruxas. Nosso estudo toma, como referência, principalmente a primeira parte do tratado, na medida em que, nela, há uma descrição das características que dizem respeito às mulheres perversas.

Um dos primeiros fatores que os inquisidores chamam a atenção é em relação à memória das mulheres, que, de acordo com eles, seria fraca e, por isso, elas seriam mais propensas a fazerem pactos com demônios. Relembramos que, como trouxemos no primeiro capítulo, a memória, na concepção de Nietzsche (2009), é essencial para que se possa manter promessas e para que seja possível fixar normas no corpo. Sendo assim, a ideia de que as mulheres têm uma memória fraca implica em sua associação com a incapacidade de se adequarem a certas normas e de possuírem controle de suas ações. As mulheres seriam, desse modo, impulsivas, cobiçosas e invejosas, seres incapazes de controlar seus desejos. Os inquisidores afirmam que o maior pecado das mulheres se exprime na luxúria e na sedução dos homens, pois que as mulheres se utilizariam de seu corpo para corromper os descendentes de Adão. Os inquisidores concluem assim que “[...] toda bruxaria tem origem na cobiça carnal, insaciável nas mulheres [...]” (KRAMER, SPRENGER, 2011 p.121). Esse poder de sedução pode ser observado na personagem *Lindinha* (Júlia Lemmertz) a partir das roupas que ela usa, que são sempre curtas e extravagantes, deixando grande parte do seu corpo amostra, como podemos observar nas Figuras 64, 65, 66 e 67.

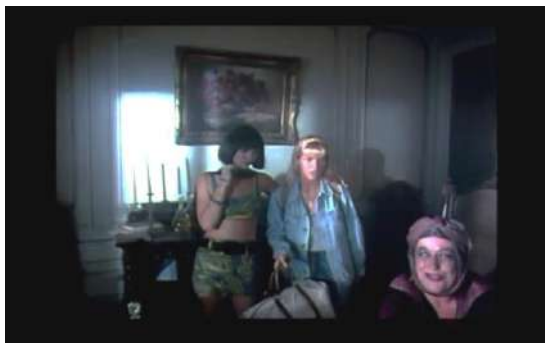


Figura 64. *Lindinha* conhece *Maria da Graça*. Fonte: (Lua de cristal, 1990).



Figura 65. *Lindinha* discute com seu irmão. Fonte: (Lua de cristal, 1990).



Figura 66. *Lindinha* socorre a mãe. Fonte: (Lua de cristal, 1990).

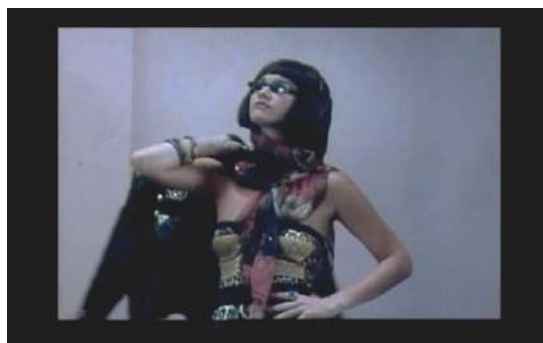


Figura 67. *Lindinha* entra na lanchonete *Babalú*. Fonte: (Lua de cristal, 1990).

O poder de sedução de *Lindinha* pode ser demonstrado com base em um diálogo que a personagem desenvolve com *Maria da Graça*, fazendo-a crer que ela mantém relações amorosas com múltiplos parceiros. A cena ocorre logo após *Maria da Graça* conhecer *Mauricinho* (Averlar Love) e sua turma amigos, que, por sua vez, demonstram bastante interesse nessa personagem. Ao perceber que os rapazes dão muita atenção à sua prima, *Lindinha* diz para *Maria da Graça*: “saí fora, porque eles já têm dona”. Nesse momento, ocorre uma breve disputa entre as duas personagens pela atenção dos rapazes.

Em *Xuxa requebra*, *Macedão* (Elke Maravilha) usa seu próprio corpo como instrumento para seduzir seu enteado *Felipe* (Daniel Camillo), como podemos observar na sequência 6:



Sequência 6: Macedão tenta seduzir Felipe. Fonte (Xuxa requebra, 1999, tempo: 00:31:10 - 00:31:50).

A análise da cena nos mostra que as ações de *Macedão* são transgressoras em diversos aspectos ainda relacionados à sedução. Daniel Camillo, o *Felipe*, tinha 31 anos de idade na época enquanto que Elke Maravilha tinha 54 quando interpretou *Macedão*, viúva do pai de *Felipe*. Com base no trabalho da historiadora Michelle Perrot (2013), poderíamos conceber a sedução do enteado como uma transgressão de caráter incestuoso. Mais do que isso, Perrot (2013) afirma que, na Idade Média, especialmente durante a Inquisição, era tabu a mulher ter relações fora da idade e, da mesma forma, era tabu ter relações fora do casamento. As leis vigentes no momento em que *Xuxa requebra* fora exibido, em 1999, não são as mesmas presentes no período da Inquisição, mas há uma forte ação desses mesmos tabus funcionando ainda hoje.

Outra característica que as mulheres perversas possuem, de acordo com Kramer e Sprenger (2013), é a cobiça aliada à inveja de outras mulheres. Esse traço característico da mulher perversa reaparece como tema de diversos contos infantis. Em *Branca de Neve*, a rainha má, madrasta da *Branca de Neve*, nutre secretamente uma inveja profunda da beleza de sua enteada, pois deseja continuar sendo considerada a mulher mais bela do reino. No filme *Xuxa abracadabra* (2003), temos uma compilação de diversos contos de fada como eixo da narrativa. Nesse filme, a *Madrasta* (Cláudia Raia) é uma representação da rainha má do conto *Branca de Neve*. Na narrativa do

filme, além de invejar a beleza de sua enteada, que é interpretada por Talita Castro, a *Madrasta* deseja ser rainha de todo o reino encantado e expulsar todos os personagens bons que fazem parte do reino. A rainha má corresponde à materialização de todos os atributos inerentes à mulher perversa conforme a concepção dos autores do *Malleus maleficarum*, sendo, inclusive, bruxa.

As representações das bruxas são diversas nos contos de fada e, de acordo com a historiadora Eliana Calado (2005), elas normalmente são mulheres velhas de unhas compridas, com narizes grandes e aquilinos, bocas desdentadas e pele verrugenta. As bruxas seriam retratadas dessa maneira, porque, segundo a historiadora Maria Nazareth Alvim de Barros (2001), as primeiras mulheres a serem acusadas de bruxaria eram pobres e feias, “[...] justamente as que correspondiam ao estereótipo da mulher maligna e que condizia com a função da bruxa [...]” (BARROS, 2001, p. 358). E as personagens que representam as bruxas nos filmes que analisamos não fogem a esse estereótipo, como podemos observar nas Figura 68, 69, 70, 71, 72 e 73:



Figura 68. Tia Zuleika.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).



Figura 69. Madrasta.
Fonte: (Xuxa abracadabra, 2003).



Figura 70. Bruxa Ruim. Fonte:
(Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).



Figura 71. Bruxa Pior Ainda. Fonte:
(Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).



Figura 72. Bruxa Malvada. Fonte: (Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).



Figura 73. Bruxa Belezinha. Fonte: (Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).

Na primeira Figura, temos a *Tia Zuleika* (Marilu Bueno). Ela possui as características físicas da mulher maligna, que corresponde à mesma descrição de uma bruxa. Durante o filme *Lua de cristal*, há cenas em que são feitas algumas alusões à madrasta da *Branca de Neve*, estabelecendo uma correspondência entre essas duas personagens. Numa delas, *Tia Zuleika* aparece oferecendo uma maçã para sua sobrinha, *Maria da Graça*; e, em outra oportunidade, é mostrada à frente do espelho a se perguntar que mulher seria mais bonita do que ela. Já na Figura 69, temos a representação direta da rainha má do conto *Branca de Neve*, que, no filme, assim como no conto, tenta envenenar sua enteada. Nas Figuras 70, 71, 72 e 73, podemos ver as bruxas do filme *Xuxa em o mistério de Feiurinha*. Na narrativa, as quatro bruxas frequentam um ritual sabático. Em relação a esse ponto, Kramer e Sprenger (2013) definem o sabá como sendo o mais demoníaco ritual das bruxas, onde um grande número delas se reúne, realiza feitiços, orgias, sacrifícios etc.

Todas essas personagens são muito bem caracterizadas enquanto bruxas, atendendo a todos os atributos descritos pelos inquisidores do *Malleus maleficarum*. Em nosso *corpus*, observamos ainda mais uma personagem que também apresenta as mesmas características: *Xuxa* (Xuxa Meneghel). No filme *Super Xuxa contra o Baixo Astral*, a personagem vai até o domínio do *Baixo Astral* atrás de seu cachorro *Xuxo*, que fora sequestrado. Ao adentrar no submundo, o *Baixo Astral* afirma que ela chegou tarde demais e que seu cachorro já havia falecido. Com essa notícia, *Xuxa* entra em depressão e se descontrola, o que dá início a uma transformação corporal que exterioriza o sua angústia, como podemos ver nas Figuras 74 e 75.



Figura 74. Xuxa entra em depressão. Fonte: (Super Xuxa contra o Baixo astral, 1988).



Figura 75. Xuxa se transforma. Fonte: (Super Xuxa contra o Baixo Astral, 1988).

Podemos observar, na Figura 75, que *Xuxa* adquire as mesmas características físicas que as demais bruxas, possuindo unhas compridas como garras e nariz grande e curvo como de uma ave de rapina. Seu cabelo cresce de maneira selvagem, atribuindo-lhe aspecto animalesco. Dessa maneira, a transgressão moral é expressa pela anormalidade do corpo, o que nos remete a Foucault (2010b) quando este nos fala sobre a sobre o monstro humano enquanto princípio de inteligibilidade para que possamos compreender os desvios de comportamento. Vemos, de tal forma, que o dispositivo cinematográfico, a partir da escolha das atrizes e da composição da maquiagem, retoma a ligação entre desvios físicos e transgressões morais. *Xuxa*, por suas práticas, deixa seu papel de heroína para, naquele momento, ocupar o lugar do monstro. Naquele instante, ela não se difere em nada de uma bruxa.

3.2 A biopolítica do monstro

Como explicamos no segundo capítulo, de acordo com Foucault (2013b), tivemos, durante os séculos XVII e XVIII, o uso de técnicas disciplinares que visavam o aumento da capacidade do indivíduo para que seu corpo fosse mais útil e dócil. Em meados do século XVIII, Foucault (2010a) nos explica que ocorre gradualmente o surgimento de uma nova tecnologia de poder que vai se sobrepor à tecnologia disciplinar. Essa tecnologia de poder, que Foucault (2010a) chama de biopoder, atua não sobre os corpos de indivíduos, mas de uma população, complementando o poder disciplinar. O biopoder “[...] vai utilizá-la [a disciplina] implantando-se de certo modo nela, e incrustando-se efetivamente graças a essa técnica disciplinar [...]” (FOUCAULT,

2010a, p. 203). O biopoder age, dessa maneira, sobre a população, afetando, assim, processos comuns à vida, como o nascimento, a reprodução, a velhice, a morte etc.

Esse biopoder, de acordo com Foucault (2010a), é constituído por três características. O primeiro aspecto destacado pelo filósofo, como já dissemos, é que essas técnicas se dirigem à população, “[...] e a população como problema político, como um problema a um só tempo científico e político, como problema biológico e como problema de poder [...]” (FOUCAULT, 2010a, p. 206). Em segundo lugar, continua o filósofo, “[...] a biopolítica vai se dirigir, em suma, aos acontecimentos aleatórios que ocorrem numa população considerada em sua duração” (FOUCAULT, 2010a, p. 207). A terceira característica é que as técnicas do biopoder, para poder regulamentar uma população, se inserem em mecanismos mais globais, como a diminuição da morbidade, da obesidade, o controle de doenças, a propagação de vacinas etc. Dessa maneira, um dos desdobramentos do biopoder, de acordo com Foucault (2010a), é que ele visa o prolongamento da vida com os controles das endemias por meio da regulamentação da higienização, das vacinas etc.

Vivemos, consoante Foucault (2010a), sob a égide de dois poderes que recobrem toda a nossa existência, abrangendo toda a vida, desde o indivíduo até a população como um todo, com o objetivo de normalizar os diferentes corpos. Em nossa análise, investigamos duas transgressões que podem ser observadas a partir da incidência do biopoder na sociedade. Trata-se do tabagismo e da obesidade.

3.2.1 Tabagismo

A interdição ao tabagismo aparece materializada no filme *Xuxa requebra* de 1999 em diversas oportunidades. Por exemplo, na cena que *Nena* (Xuxa Meneghel) avista *Guto* (Vitor Hugo) fumando um cigarro na sacada da escola *Dois Corações*, como podemos observar na Figura 76:



Figura 76. Nena vê Guto fumando. Fonte: (Xuxa requebra, 1999).

Ao perceber que *Guto* está fumando, ela o repreende dizendo: “está fumando, né, cara? Logo agora? Estamos precisando de você, cara. Está precisando de ajuda, né, Guto?” – Essa fala é atravessada por um saber acerca do uso de cigarro que está se consolidando no século XX. Na década de 1980, o combate ao tabagismo se intensificou no Brasil, culminando na elaboração de diversas leis voltadas para o seu controle. A primeira lei aparece em 1988 e recomenda medidas restritivas ao fumo nos ambientes de trabalho, assim como determina que propagandas tabagistas estejam sujeitas a restrições legais, bem como que, nas mesmas, deve haver advertências sobre os males aos quais os fumantes estão sujeitos²¹.

Os estudos sobre os males do consumo do tabaco datam desde o início do século XVIII, mas eles tomam força durante o século XX, quando o fumo passa a ser relacionado com diversas doenças, como hipertensão arterial, infarto do miocárdio, enfisema pulmonar, tuberculose, cânceres de pulmão, boca, laringe, esôfago, estômago, pâncreas, bexiga, rim, faringe, colo de útero, mama, reto, intestino, próstata etc²². Por exemplo, de acordo com a pesquisa realizada em 2003, pelo Instituto Nacional de Câncer (Inca), cerca de duzentas mil pessoas ainda morrem no Brasil todos os anos em decorrência de males provocados pelo cigarro²³.

O combate ao tabagismo não se limitou ao fumante, abrangendo também os que inalavam a fumaça do cigarro, os chamados fumantes passivos, que estavam sujeitos a sofrer das mesmas doenças. Dessa maneira, três anos antes do lançamento de *Xuxa requebra*, em 1996, surge uma lei que protege o fumante passivo, proibindo o fumo em

²¹ A Portaria Interministerial n.º 3.257 (22 de setembro de 1988): recomenda medidas restritivas ao fumo nos ambientes de trabalho. Ao passo que a Constituição da República Federativa do Brasil (05 de outubro de 1988): determina que a publicidade de tabaco estará sujeita a restrições legais e conterá advertências sobre os malefícios do tabagismo.

²² Informações retiradas do site: www.inca.gov.br;

²³ Informações retiradas do site: www.inca.gov.br;

locais de uso coletivo, quer fossem públicos ou privados²⁴. No ano seguinte ao lançamento do filme, em 2000, o Inca realizou uma pesquisa mostrando que seis mil mortes por ano são causadas pela exposição ao fumo²⁵. E esse saber acerca do tabagismo que implicou na proibição de fumar em locais fechados sustenta e é sustentado por uma série de outros saberes inerentes à tecnologia de poder que visa preservar a vida da população, ampliando seu cuidado com aqueles que ficam expostos à fumaça dos cigarros.

Esse mesmo saber emerge materializado em outra cena do filme *Xuxa requebra*. Nela, um dos capangas de *Macedão* está fumando dentro de uma das salas de aula quando *Bárbara* (Alice Borges), funcionária da escola de dança *Dois corações*, se dirige até ele. O capanga sopra a fumaça de seu cigarro em seu rosto, como podemos observar na Figura 77.



Figura 77. Empregado de Macedão sopra fumaça de cigarro em Bárbara.
Fonte: (Xuxa requebra, 1999)

Assim que o capanga solta a fumaça do cigarro em *Bárbara*, ela tem uma crise de tosse. Ainda tossindo, ela o adverte que é proibido fumar naquele local. As palavras da funcionária funcionam como uma extensão da Lei n.º 9.294, de 15 de julho de 1996, que proíbe fumar em recinto coletivo ainda que privado. De outro modo, podemos observar o tabagismo enquanto modalidade de transgressão a partir de cenas em

²⁴ A Lei n.º 9.294 (15 de julho de 1996): proíbe o uso de cigarros, cigarrilhas, charutos, cachimbos, ou de qualquer outro produto fumígeno derivado do tabaco, em recinto coletivo privado ou público, tais como, repartições públicas, hospitais, salas de aula, bibliotecas, ambientes de trabalho, teatros e cinemas. Permite o tabagismo em fumódromos, ou seja, áreas destinadas exclusivamente ao fumo, devidamente isoladas e com arejamento conveniente. Já o Decreto n.º 2.018 (1º de outubro de 1996): regulamenta a Lei n.º 9.294/96, definindo os conceitos de “recinto coletivo” e “área devidamente isolada e destinada exclusivamente ao tabagismo”.

²⁵Dados de 2000 retirados do site: www.inca.gov.br.

que *Macedão* (Elke Maravilha) aparece fumando, como podemos ver nas Figuras 78 e 79:



Figura 78. Macedão aparece fumando.
Fonte: (Xuxa requebra, 1999).



Figura 79. Macedão aparece fumando.
Fonte: (Xuxa requebra, 1999).

A Figura 78 mostra *Macedão* fumando enquanto revela seus planos de transformar a escola de dança *Dois Corações* em um esconderijo para o tráfico internacional de drogas. A segunda imagem se refere à cena na qual a empresária paga a *Guto* por informações a respeito da escola. Ela oferecera vinte mil reais, mas não cumpre sua palavra e lhe dá apenas dez mil reais depois que recebe as informações. No momento em que *Guto* questiona a quantia recebida, *Macedão* ri e diz para ele procurar a polícia. A cena mostra uma cumplicidade transgressora entre ambos. Eles fumam e praticam crimes. Além deles, apenas os personagens que estão cometendo crimes aparecem fumando.

A relação entre cigarro e personagens transgressores é resultado do conflito entre duas estratégias opostas: uma a favor e contra o tabagismo. Aos poucos, ao longo do século XX, a interdição vai prevalecendo de tal modo que, aqui no Brasil, em 1995, foi baixada a Portaria Interministerial n.º 477, a qual recomenda às emissoras de televisão que evitem a transmissão de imagens em que apareçam personalidades conhecidas do público fumando. Na época, a recomendação era para que não houvesse qualquer associação positiva entre uma celebridade querida e o cigarro. Na medida em que apenas os monstros morais aparecem fumando, o tabagismo aparece como extensão do desvio de conduta.

Essas são evidências da ação do dispositivo cinematográfico a serviço do biopoder, atuando diretamente sobre os corpos. Nesse mesmo sentido, podemos observar a ação do biopoder em conjunto com a disciplina por meio da análise do corpo gordo em cenas específicas dos filmes *Lua de cristal*, *Xuxa requebra* e *Xuxa em o*

mistério de Feiurinha. E, para falar sobre o gordo, recorreremos aos estudos realizados por Vigarello (2012) e publicados em seu livro *As metamorfoses do corpo: História da obesidade*.

3.2.2 Transgressões da gorda

A exibição do corpo gordo é uma importante ferramenta de extensão da norma em relação aos corpos das mulheres. Em relação a esse tópico, fazemos uso do trabalho de pesquisa do historiador Gérard Vincent (2010), que realiza uma investigação a respeito do corpo no século XX, na qual trata do papel da mídia na regulamentação dos corpos. Para ele, uma “estética da magreza é imposta pelo sistema da mídia, que intima as mulheres a seguir dietas e fazer ginásticas sempre novas [...]” (VICENTE, 2010, p. 310). A saúde do corpo e o prolongamento da vida são preocupações do biopoder, sendo que o corpo gordo começa a aparecer como um problema a partir do século XIX, de acordo com Vigarello (2012).

A preocupação com a saúde do gordo cresceu, porque o número de sintomas relacionados à gordura começou a aumentar, tais como o “[...] ‘envenenamento crônico’, ‘cérebro envenenado’, ‘excesso de toxinas e venenos orgânicos [...]’” (VIGARELLO, 2012, p. 303). Várias doenças, continua Vigarello (2009), também começaram a ser relacionadas com o tamanho do corpo, como podemos observar na pesquisa apresentada pela revista *votre beauté* de 1938.

| Causas de óbitos | Magros | Normais | Gordos |
|-------------------------|---------------|----------------|---------------|
| Apoplexia | 112 | 212 | 397 |
| Doença cardíaca | 128 | 199 | 384 |
| Doença do fígado | 12 | 33 | 67 |
| Doenças dos rins | 57 | 179 | 374 |
| Diabetes | 315 | 651 | 1358 |

Tabela fornecida pela revista *votre beauté*, setembro de 1938.

Fonte: (VIGARELLO, 2008, p. 218)

Nesse mesmo sentido, Vincent (2010), nos explica que “[...] ter barriga é uma ameaça, e ser obeso é um pavor [...]” (VINCENT, 2010, p. 316). Esse medo está

relacionado às doenças que podem ser adquiridas com o sobrepeso e, conseqüentemente, à morte provocada por elas, explica o historiador.

Em nosso *corpus*, encontramos diversas cenas em que mostramos a ação da disciplina e do biopoder. Agora, trata-se de mostrar de que maneira essas duas tecnologias atuam sobre os corpos das mulheres por meio da exibição do corpo gordo. No filme *Xuxa Requebra*, podemos observar, na sequência 7, a cena em que a personagem *Barbára* (Alice Borges) tenta acompanhar os alunos da escola *Dois Corações* em uma corrida até a praia. Ela não consegue seguir o mesmo ritmo dos alunos e acaba sendo ajudada por uma criança. Por fim, ela chega se arrastando até a praia.



Sequência 7: Bárbara tenta acompanhar os alunos em corrida. Fonte (*Xuxa requebra*, 1999, tempo: 00:39:38 - 00:40:10).

Os alunos praticam exercícios físicos para manterem seus corpos preparados para as exigências da dança. *Barbara*, por sua vez, não faz parte do grupo de dançarinos, é apenas uma funcionária da escola. Na cena em questão, é mostrado que o corpo de *Bárbara* está fora da norma – representada pelos alunos da escola de dança. Ao final da cena, *Barbara* rasteja até *Nena* e estende sua mão em busca de auxílio. Os corpos atléticos dos dançarinos estão em contraste com o de *Barbara*. Nesse momento,

vemos o esgotamento do corpo gordo e a reafirmação da necessidade de se ter um corpo atlético.

O corpo gordo é mostrado enquanto desvio, como transgressão; e, por isso mesmo, ocupa o lugar do corpo monstruoso. Sua exibição serve para mostrar como nosso corpo não deve ser. Essa verdade sobre o gordo também pode ser observada a partir da análise das personagens *Tia Zuleika* (Marilu Bueno), *Macedão* (Elke Maravilha) e *Bruxa Malvada* (Fafy Siqueira), como podemos ver nas Figuras 80, 81 e 82:

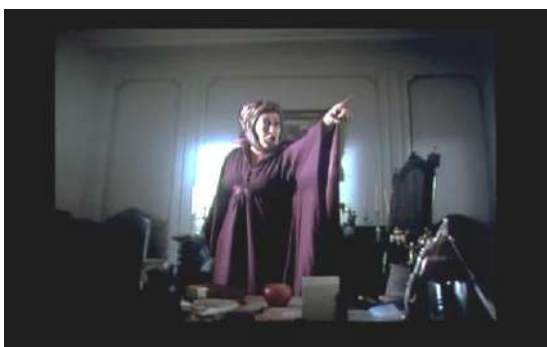


Figura 80. Tia Zuleica.
Fonte: (Lua de Cristal, 1989).



Figura 81. Macedão.
Fonte: (Xuxa Requebra, 1999)



Figura 82. Bruxa Malvada.
Fonte: (Xuxa em o mistério de Feiurinha, 2009).

As três personagens em questão, como vimos anteriormente, estão associadas a desvios morais, caracterizadas como sendo mulheres malignas nos termos do *Malleus maleficarum*. Elas são monstruosas e gordas. A relação entre o corpo gordo e o monstro presente nessas imagens pode ser demonstrada com base no trabalho do médico Cesare Lombroso (2013). Em seu livro *O homem delinquente*, o psiquiatra apresenta os resultados de suas pesquisas realizadas na penitenciária de Turim, na Itália. Nessa célebre obra, Lombroso (2013) apresenta um compêndio das características físicas às

quais os presos possuíam em comum, procurando encontrar relações entre esses aspectos e os delitos praticados. Dentre as características estudadas pelo médico, está o peso dos penitenciários. De acordo com Lombroso (2013), grande parte dos delinquentes e dos dementes morais possui um corpo grande: “em 14 dementes morais de Aversa, 9 tinham constituição robusta e boa nutrição [...]” (LOMBROSO, 2013, p. 196). O médico estabelece, assim, uma relação direta entre o excesso de peso e a criminalidade. Ainda que tal relação seja fruto de uma construção histórica, a imensa circulação do trabalho de Cesare Lombroso faz com que, sem dúvida, ela se inscreva profundamente em um limiar do saber sobre o gordo.

Para investigarmos mais profundamente o saber que envolve o corpo gordo, fazemos uso do trabalho realizado pelo historiador Georges Vigarello (2012) e publicado em seu livro *As metamorfoses do gordo: História da obesidade*. Nesse estudo, o pesquisador nos conta que, no século XIX, o gordo passa a pertencer à categoria do monstruoso: “[...] anatomias fortemente desproporcionais não passavam de exemplos ‘grotescos’ de curiosidades expostas na feira, em tendas tipo ‘entra e sai’ [...]” (VIGARELLO, 2012, p. 297). A preocupação com o peso, de acordo com o historiador, é mais incisiva quando se trata das mulheres. Delas, se espera que sejam flexíveis e leves, afirma.

O historiador confirma que o corpo gordo era associado a desvios morais como a preguiça, a vadiagem, a gluttonia e a beberronice. Durante a Renascença, explica o Vigarello (2012), a figura do gordo foi também fortemente relacionada com a imbecilidade e a incapacidade. Essas relações podem ser observadas, explica, na recusa do marquês de Vauban em empregar gordos em meados do século XVII, sob a alegação de eles seriam: “incapazes de servir, gente a quem não se pode confiar um negócio importante” (VAUBAN apud VIGARELLO, 2012, p. 67). O gordo, em determinado momento da história, passou a ser retratado como sendo um ser mole, sem forças, dominado pela preguiça. Essas caracterizações, conforme o historiador, pululam nos textos literários e nas iconografias do século XVI.

O corpo avantajado foi compreendido pelos médicos do século XVI, de acordo com Vigarello (2012) como resultado de uma vida ociosa, dedicada inteiramente à comida e à bebida. Mais do que isso, o gordo foi mostrado como sujo, cheio de lascívia, sem controle e incapaz de compreender coisas simples, continua o historiador. Em nossa análise, vemos que tal caracterização do gordo não se apaga por completo. A

seguir, iremos mostrar como dois desses atributos estão associados às atitudes das personagens gordas referidas nas figuras 80 e 81: a preguiça e a imbecilidade.

3.2.2.1 Preguiça

Sobre a preguiça, há uma série de observações que devem ser feitas para dar fundamentos à nossa análise. Inicialmente, lembramos que se trata de um dos principais vícios de conduta condenados pela Igreja ao longo de muitos séculos. Já na bíblia, encontramos passagens que relacionam a preguiça à mulher. Uma passagem do livro dos provérbios fala dos deveres da boa mulher: “Cuida dos negócios de sua casa e não dá lugar à preguiça” (PROVÉRBIOS 31:27). Em relação a esse atributo, Foucault (2010b), ao estudar os relatórios de diversos exames médico-legais, observa que a preguiça é um dos termos que aparece repetidamente nesses textos, como um dos desvios morais os quais os examinadores acreditavam que os delinquentes tinham em comum. Essa observação também é feita por Lombroso (2013) em suas pesquisas nas penitenciárias. O psiquiatra afirma que, nos delinquentes, se nota uma “[...] fraqueza de energia da mente para um trabalho contínuo e assíduo, e não se vê outro ideal, a não ser a ausência de qualquer trabalho [...]” (LOMBROSO, 2013, p. 135). Essa aversão ao trabalho, segundo ele, também é notória nas prostitutas. De acordo com as estimativas de Lombroso, nove entre dez mulheres que se prostituem nada fazem durante o dia. O desleixo com os afazeres domésticos é um sintoma da preguiça. E nós podemos observar a falta de diligência com a arrumação da casa presente nas ações de *Tia Zuleica* e de *Macedão*. As figuras abaixo mostram diferentes cômodos do apartamento de *Tia Zuleica*:



Figura 83. Mesa da *Tia Zuleica*.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).



Figura 84. Quarto da *Tia Zuleica*.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).



Figura 85. Cozinha.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).



Figura 86. Lavanderia.
Fonte: (Lua de cristal, 1990).

Na Figura 83, percebemos que a mesa na qual a *Tia Zuleica* trabalha está completamente desorganizada. Há uma grande quantidade de papéis espalhados, além de pratos sujos de comida e de uma maçã. Na Figura 84, vemos a cama bagunçada, com diversas roupas e papéis espalhados pelo chão, bem como farelos e restos de comida em cima da cama. A Figura 85 mostra a cozinha do apartamento com uma pilha de louça suja. E, enquanto a personagem *Maria da Graça* (Xuxa Meneghel) está tentando limpar essa mesma cozinha, ela se depara com um rato saindo de baixo de restos de comida. Na Figura 86, vemos a lavanderia do apartamento, da mesma forma, completamente desorganizada. Essas imagens mostram a desorganização e a preguiça da gorda *Tia Zuleika*. Mais uma vez, temos uma sobreposição de atributos que fazem com que a referida personagem seja percebida em sua monstruosidade moral.

A preguiça associada à mulher gorda também pode ser vista no filme *Xuxa Requebra* (1999), nas ações da personagem *Macedão* (Elke Maravilha). Na imagem abaixo, ela é mostrada sentada, sendo servida por outros empregados enquanto assiste à competição de dança:



Figura 87. *Macedão* descansa enquanto assiste a seus dançarinos contratados. Fonte: (Xuxa requebra, 2009).

A referida personagem é mostrada como alguém que não faz nada pelos seus próprios esforços, que paga para que os outros façam o trabalho em seu lugar. Ela se inscreveu na competição de dança para derrotar a escola *Dois corações*, mas, ao invés de dançar, ela contrata professores e dançarinos profissionais para competirem em seu lugar. Da mesma maneira, a gorda é mostrada em sua relação com a preguiça e com o desvio moral.

3.2.2.2 Imbecilidade

Sobre a imbecilidade a qual os gordos eram relacionados nos séculos XV e XVI, conforme vimos em Vigarello (2012), também encontramos cenas em que esse atributo aparece materializado, por exemplo, nas ações de *Tia Zuleika*, mulher maligna e gorda.

Assim que *Maria da Graça* (Xuxa Meneghel) chega ao apartamento de *Tia Zuleika*, esta não reconhece a sobrinha e nem se recorda de que a sua irmã lhe enviara uma carta informando sobre a chegada da moça. Dessa forma, *Tia Zuleika* a confunde a moça com uma empregada. Em seguida, *Maria da Graça* se apresenta como sendo sua sobrinha e, no instante seguinte, *Tia Zuleika* confunde a moça com *Cotinha* (Leina Krespi). O diálogo mostra que *Tia Zuleika* se encontra confusa, que não consegue compreender bem as pessoas ao seu redor. Outro trecho que demonstra a falta de inteligência de *Tia Zuleika* é quando ela tenta se depilar, como podemos ver na Figura 88. Não conseguindo retirar as folhas de cera, chama sua filha *Lindinha* (Júlia Lemmertz) pelo telefone para ajudá-la. Na sequência da cena, *Tia Zuleika* sente vontade de ir ao banheiro e, ao sentar-se no vaso sanitário, fica presa. É preciso chamar uma ambulância para retirá-la, como podemos observar na Figura 89:



Figura 88. *Tia Zuleika* tenta se depilar.

Fonte:
(Lua de cristal, 1990).



Figura89. *Tia Zuleika* é levada por ambulância.

Fonte: (Lua de cristal, 1990).

Essa cena é presenciada por todos os moradores do prédio, que riem da situação na qual se encontra *Tia Zuleika*. Tal episódio de zombaria remete ao que Vigarello (2012) nos diz em relação à caracterização do gordo. Era comum durante o século XIX, que a figura do gordo fosse objeto de zombaria: “[...] o ridículo das “gordas senhoras” está na ordem do dia [...]” (VIGARELLO, 2012, p. 252). Essa chacota com as pessoas acima do peso, explica Vigarello (2012), era uma maneira de reafirmar o corpo magro como sendo a norma e o corpo gordo como sendo o monstruoso – forçando aqueles que estavam acima do peso a emagrecer.

O filme em questão é atravessado por saberes sobre o corpo gordo que circulam em nossa sociedade com mais ou menos frequência, sendo que alguns deles persistem desde o século XV, como nos mostra Vigarello (2012). Tais saberes sustentam e são sustentados por um dispositivo cinematográfico, que os mobiliza em função de uma dada normalização. E a materialização dessas normas contribui para a constituição de uma memória que implica na fixação de um saber nos corpos hoje.

Nesse terceiro capítulo, vimos que a norma é reafirmada a partir da exibição de seu contrário e mostramos que a definição de monstro está relacionada à ideia de transgressão. A partir dessa relação, observamos as diversas transgressões que estão materializadas nos filmes que compõem nosso *corpus*, principalmente as transgressões associadas as personagens mulheres. Vimos que as mulheres viris, as sedutoras, as invejosas, bem como as cobiçosas podem ser consideradas segundo a concepção foucaultiana de monstro. Essas transgressões morais, como verificamos, estão relacionadas às monstruosidades corporais, como é o caso das bruxas. Por fim, vimos que a exibição de transgressões, quer sejam morais ou corporais, funcionam como ferramenta de uma biopolítica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial deste trabalho era verificar se os filmes da *Xuxa* funcionariam como um mecanismo de extensão da norma. Nossa hipótese era que sim, que esses filmes funcionariam como uma espécie de manual de conduta, que nos colocariam diante de determinadas normas que deveriam ser assimiladas. Selecionamos cinco filmes protagonizados pela referida atriz, de maneira a abranger um determinado momento histórico, e iniciamos nosso trabalho de investigação. O objetivo principal era investigar a constituição de uma memória que contribui para a fixação da história no corpo das mulheres. A ideia era mostrar se e de que maneira esses filmes ditam regras de como as mulheres devem ser e agir. Afim de resolver nosso problema, decidimos observar quais saberes atravessam determinadas cenas e que normas são sustentadas por tais saberes.

Após a delimitação do *corpus*, objetivamos compreender teoricamente de que modo a memória estaria relacionada à constituição do sujeito mulher por meio de tais filmes. Levando isso em consideração, iniciamos a dissertação discutindo o que seria o dispositivo cinematográfico, já que ele foi o ponto de partida teórico para podermos justificar a escolha de nosso *corpus*. Discutimos essa noção com base no conceito foucaultiano de dispositivo, pois, consoante Foucault (2012c), essa é a maneira pela qual é possível analisar, de uma forma mais ampla, as relações de poder. Para ele, o estudo do dispositivo recai sobre o estudo do sujeito. E, no nível do filme, o dispositivo hierarquiza e seleciona o que pode ou não ser mostrado. Levando isso em consideração, decidimos nos centrar em análises de cenas específicas da materialidade fílmica, pensando, assim, essas materialidades audiovisuais enquanto parte do funcionamento de um dispositivo cinematográfico.

A seleção do *corpus* se deu, primeiramente, por causa da participação da apresentadora Xuxa Meneghel nessas produções. Na decisão de analisar os filmes protagonizados pela Xuxa, levamos em consideração sua popularidade, porque se trata de uma das personalidades mais famosas da América Latina e não apenas do Brasil. Seu programa *Xou da Xuxa*, atualmente reprisado pelo canal *Viva*, estreou na *Globo* em 1986, alcançando enorme sucesso no Brasil e no exterior. A apresentadora fez carreira na televisão e manteve programas na TV de maior audiência no país por quase três décadas, sendo consagrada a *Rainha dos Baixinhos*.

Na escolha dos filmes, levamos em conta sua visibilidade e o momento em que foram exibidos. A ideia era assegurar que falaríamos de saberes que, de fato, circularam e se dispersaram por meio dessas produções audiovisuais. Seleccionamos, dessa maneira, o primeiro filme protagonizado pela Xuxa, cujo nome é *Super Xuxa contra o Baixo Astral*, um marco em sua trajetória no cinema, alcançando grande sucesso. Nesse mesmo sentido, estudamos seu filme mais visto, *Lua de cristal*. Também seleccionamos o *Xuxa requebra* por representar um segundo momento em sua carreira, o retorno ao cinema, após um hiato de quase dez anos. Da mesma forma, decidimos analisar sua produção mais recente, *Xuxa em o mistério de Feiurinha*, por se tratar de sua última participação no cinema. Após assistir toda a sua filmografia, constatamos a recorrência do tema princesa e, por isso, estendemos nossa investigação ao filme *Xuxa abracadabra*, no qual a Xuxa interpreta uma princesa de contos de fada.

Delimitado nosso *corpus*, iniciamos nossa investigação. Com base nas definições de dispositivo cinematográfico e de sujeito, realizamos uma análise que teve como objetivo mostrar de que maneira os filmes selecionados, enquanto parte de um dispositivo, contribui para a constituição do sujeito mulher. Nosso trabalho teve como suporte a pesquisa realizada por Prates (2013), na qual ele se utilizou de pontos de contato entre os postulados foucaultianos sobre sujeito e as considerações nietzschianas acerca da memória. Compreendemos assim a exibição de determinadas imagens como possível elemento de constituição de uma memória que fixa a história no corpo. As análises realizadas neste trabalho partiram de tais posicionamentos teóricos e, por isso, centramos nossa investigação nos saberes e poderes relacionados às mulheres que atravessam determinadas cenas para mostrar que memória essas imagens estão constituindo.

No primeiro capítulo, então, analisamos cenas específicas dos filmes *Xuxa abracadabra* e *Xuxa em o mistério de Feiurinha*. Para falar desse lugar discursivo da princesa, utilizamos dois tratados escritos por Christine de Pizan no século XV: *O espelho de Cristina* e *Cidade das damas*. Mostramos, da mesma forma, que as personagens *Sofia*, *Cinderela* e *Feiurinha* ocupam o lugar discursivo da princesa por meio de práticas determinadas e que há uma correspondência entre essas mesmas práticas e os tratados de Pizan. Demonstramos que esses lugares não são fixos, ou seja, que as personagens entram e saem dele por meio de suas práticas. Observamos, desse modo, que um saber sobre a princesa que remonta ao século XV emerge nos filmes da Xuxa do início do século XXI.

No segundo capítulo, centramos nossa análise nas normas sobre o corpo e sobre as ações das personagens mulheres, mostrando que, nesses filmes, há uma série de regras referentes à beleza que devem ser seguidas. Em relação a essa discussão, fizemos uso das investigações feitas por Edmund Burke (2013) acerca da ideia de belo. Em nossa análise, vimos que o cabelo loiro é reafirmado enquanto pré-requisito da mulher bela. Vimos ainda que essa cor de cabelo retoma outras características que se relacionam tanto com o corpo quanto com as ações das mulheres. Ainda no segundo capítulo, realizamos uma discussão sobre a tecnologia disciplinar materializada em pequenos gestos cotidianos presentes em certas cenas.

No terceiro capítulo, centramos nossa análise no monstro, pois que, como Canguilhem (2012) nos explica, a exibição do monstro serve para nos ensinar a norma. Utilizamos os conceitos foucaultianos de monstro e de transgressão para analisar as práticas transgressoras realizadas por personagens mulheres nesses filmes. Vimos que a mulher viril, a mulher sensual, e a bruxa são marcadas pela relação entre traços físicos e desvios morais. Observamos que, além da disciplina, há cenas em que pode ser constatada a ação do biopoder, fazendo delas um instrumento de normalização. Dessa forma, chegamos à conclusão de que os filmes da Xuxa, em muitos momentos, funcionam como um mecanismo de reafirmação de certas normas em relação às mulheres ao trazer imagens que constituem uma memória que atua sobre o sujeito.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth; PIERROT, Ane Herschberg. **Estereótipos y clichés**. Buenos Aires: Eudeba, 2005.

BÆCQUE, Antoine de. Telas: O corpo no cinema. In: CORBIN, Alain (Org.); COURTINE, Jean-Jacques (Org.); VIGARELLO, George (Org.). **História do corpo: As mutações do olhar**. Vol 3. Petrópolis: Editora Vozes, 2009. p. 481 – 508.

_____. Projeções: a virilidade na tela. CORBIN Alain (Org.); COURTINE, Jean-Jacques (Org.); VIGARELLO, Georges (Org.). **História da virilidade: 3. A virilidade em crise? Séculos XX – XXI**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 519 – 553.

BARD, Christine. A virilidade no espelho das mulheres. In: CORBIN Alain (Org.); COURTINE, Jean-Jacques (Org.); VIGARELLO, Georges (Org.). **História da virilidade: 3. A virilidade em crise? Séculos XX – XXI**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 116 – 151.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. **As Deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2001.

BAUBÉROT, Arnaud. Não se nasce viril, torna-se viril. CORBIN Alain (Org.); COURTINE, Jean-Jacques (Org.); VIGARELLO, Georges (Org.). **História da virilidade: 3. A virilidade em crise? Séculos XX – XXI**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 189 – 220.

BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Campinas, Sp: Editora Unicamp, 2013.

CALADO, Eliana. **O Encantamento da bruxa: o mal nos contos de fada**. João Pessoa: Idéia, 2005.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

CANGUILHEM, Georges. A monstruosidade e o monstruoso. In: _____. **O conhecimento da vida**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012, p. 187 – 202.

CASTRO, Edgardo. **Vocabulário de Foucault: um percurso pelos seus temas, conceitos e autores**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CEGALLA, Domingos Paschoal. **Novíssima gramática da língua portuguesa**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

CERTAU, Michel de. Inscrições da lei no corpo. In: _____. **A invenção do cotidiano 1: Artes de fazer**. Petrópolis: Editora Vozes, 2013, p. 209 – 213.

COURTINE, Jean-Jacques. O corpo anormal – História e antropologias culturais da deformidade. In: _____; CORBIN, Alain (Org.); VIGARELLO, George (Org.). **História do corpo**: As mutações do olhar. Vol 3. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012a.

_____. A ética do cuidado de si como prática de liberdade. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Ditos e Escritos V**: Ética, Sexualidade, Política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012b, p. 258 – 280.

_____. **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

_____. **História da sexualidade 1**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2011a.

_____. **História da Sexualidade 2**: O uso dos prazeres. São Paulo: Edições Graal Ltda, 2011b.

_____. Nietzsche, a Genealogia, a História. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Ditos e Escritos II**: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, v. 2, p. 260-281.

_____. **Os anormais**: curso no Collège de France (1974-1975). São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, Hubert; RABINOW, **Paul. Michel Foucault**: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013a, p. 273-295.

_____. Poder - Corpo. In: _____, **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2012b, p. 82 - 86.

_____. Prefácio à Transgressão. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Ditos e Escritos**. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, v. 3, p. 28-46.

_____. Sobre a História da Sexualidade. In: Roberto Machado (Org.). **Microfísica do Poder**: Michel Foucault. São Paulo: Graal, 2012c, p. 363-406.

_____. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Petrópolis: Vozes, 2013b.

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2012.

FONSECA-Silva, Maria da Conceição. **Poder-Saber-Ética nos Discursos do Cuidado de Si e da Sexualidade**. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2007b.

GREGOLIN, Maria do Rosário. **Foucault e Pechêux na Análise do Discurso**. Diálogos e Duelos. São Carlos: Editora Claraluz, 2004.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. **Malleus Maleficarum**: O martelo das feiticeiras. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 2011.

LOMBROSO, Cesare. **O homem delinquente**. São Paulo: Ícone, 2013.

MICHELE, Girolamo de. A Beleza mágica entre os séculos XV e XVI In: ECO, Umberto (Org.). **A história da Beleza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2012. p. 237 – 274.

MILANEZ, Nilton. A “Casa de Usher” de Roger Corman o campo de memória e o cromático-discursivo no discurso fílmico. In: SOARES, Leonardo Francisco; RIBEIRO, Ivan Marcos (Org.). **Letras & Letras**. Uberlândia: EDUFU, v. 27, n. 2, 2012.

_____. A possessão da subjetividade Sujeito, Corpo e Imagem. In: SANTOS, João Bosco Cabral dos. (Org.). **Sujeito e subjetividade**: Discursividades Contemporâneas. Uberlândia: UFU, 2009a, v. 1, p. 281-300.

_____. Corpo cheiroso, corpo gostoso: unidades corporais do sujeito no discurso. In: **Revista Acta Scientiarum**: Languages and Culture. Maringá, vl. 31, n.2, 2009b, p. 215 – 222.

_____. **Discurso e imagem em movimento**: O corpo horrífico do vampiro no trailer. São Carlos: Editora Claraluz, 2011a.

_____. **Materialidades da Paixão**: Sentidos para uma semiologia do corpo. In: SARGENTINI, Vanice; PIOVEZANI, Carlos; CURCINO, Luzmara. **Discurso semiologia e história**. São Carlos, Claraluz, 2011b. p. 197 - 220.

_____. O nó discursivo entre corpo e imagem. Intericonicidade e brasilidade. In: TFOUNI, L, V; CHIARETTI, P; MONTE-SERRAT, D, M (Orgs.). **A análise do Discurso e suas interfaces**. São Carlos: Editora Pedro e João, 2011c.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**: uma polêmica. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2013.

PITMAN, Joanna. Wretched pickled victims. In: _____. **On blondes**. Londres: Bloomsbury, 2003, p. 109-120.

PIZAN, Christine de. A cidade das damas. In: Calado, Luciana Eleonora de Freitas. Tese. **A cidade das damas**: A construção da memória feminina de Christine de Pizan. Recife: UFPE, 2006. p. 113 – 358.

PRATES, Ciro. Dissertação. **Suplícios e Jogos Mortais**: Entrelaçamentos da memória, do corpo e da norma através dos dispositivo cinematográfico. Vitória da Conquista: UESB, 2013.

SARTRE, Maurice. Virilidades gregas. In: CORBIN Alain (Org.); COURTINE, Jean-Jacques (Org.); VIGARELLO, Georges (Org.). **História da virilidade**: 1. A invenção da virilidade da Antiguidade às luzes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 17 – 70.

SIMPSON, Amelia. **The mega marketing of gender, race and modernity**. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

SOUZA, Daniele Shorne. Dissertação. **A cidade das damas e seu tesouro**: O ideal de feminilidade para Cristina de Pizán na França do início do século XV. Curitiba: UFPA, 2013.

VIGARELLO, Georges. **As metamorfoses do gordo**: história da obesidade. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. Treinar. In: _____; CORBIN, Alain (Org.); COURTINE, Jean-Jacques (Org.). **História do corpo**: As mutações do olhar. Vol 3. Petrópolis: Editora Vozes, 2009, p. 197 – 252.

VINCENT, Gérard. O corpo e o enigma sexual. In: ARIÉS, Philippe (Org.); DUBY, Georges (Org.). **História da vida privada, 5**: Da Primeira Guerra a nossos dias. São Paulo: Companhia das letras, 2010, p. 282 – 364.

VIRGILI, Fabrice. Virilidades inquietas, virilidades violentas. In: CORBIN Alain (Org.); COURTINE, Jean-Jacques (Org.); VIGARELLO, Georges (Org.). **História da virilidade**: 3. A virilidade em crise? Séculos XX – XXI. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p. 82 – 115.

WARNER, Marina. A Linguagem dos cabelos: pele de asno III. In: _____. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 391-408.

_____. Da fera à loira: a linguagem dos cabelos II. In: _____. **Da fera à loira**: sobre contos de fadas e seus narradores. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, p. 409-426.

Lua de cristal. Direção: Tizuka Yamasaki. Xuxa Produções. Brasil: 1990 [DVD]. (95 minutos), colorido.

Super Xuxa contra o Baixo Astral. Direção: Ana Penido. Xuxa Produções. Brasil: 1988 [DVD]. (88 minutos), colorido.

Xuxa abracadabra. Direção: Moacyr Góes. Brasil: 2003 [DVD]. (87 minutos), colorido.

Xuxa em o mistério de Feiurinha. Direção: Tizuka Yamasaki. Xuxa Produções. Brasil: 2009 [DVD]. (82 minutos), colorido.

Xuxa requebra. Direção: Tizuka Yamasaki. Xuxa Produções. Brasil:1999 [DVD]. (90 minutos), colorido.

ANEXOS

Lista de Filmes

| Ano | Filme | Espectadores | Direção | Sinopse |
|------|----------------------------------|--------------|-----------------|--|
| 1988 | Super Xuxa Contra o Baixo Astral | 2.816.000 | Ana Penido | Xuxa é uma apresentadora de televisão que convoca as crianças para colorirem muros pichados na cidade. Enquanto isso, Baixo Astral, um ser demoníaco que vive nos esgotos da cidade, decide se vingar de Xuxa sequestrando seu cachorro, Xuxo. Ela então sai em busca de Xuxo, indo parar em uma dimensão paralela conhecida como Alto Astral. |
| 1990 | Lua de Cristal | 5.180.000 | Tizuka Yamasaki | Maria da Graça é uma jovem bonita e sonhadora que se muda para a cidade grande com a intenção de fazer aulas de canto. Lá, ela se hospeda na casa de sua tia Zuleika e seus primos Lidinha e Mauricinho, que vivem atormentando sua vida, fazendo-a trabalhar como uma escrava. Por ser um tanto ingênua e tímida, Maria vive caindo nas armadilhas de Lidinha; enquanto é alvo das constantes cantadas de Mauricinho, ao que ela rejeita; tendo de suportar também os detestáveis amigos deste, enquanto não consegue se adaptar à cidade. Porém, em meio a tantos problemas, Maria conhece a pequena Duda, sua vizinha; e o desajeitado Bob, que se tornam seus amigos. Bob é a materialização do príncipe de Maria em seus sonhos, e este a ajudará a conseguir emprego em sua lanchonete e a transformará na estrela de um show. |
| 1999 | Xuxa Requebra | 2.100.000 | Tizuka Yamasaki | A Academia de Dança Dois Corações, aonde Nena (Xuxa Meneghel) estudou, corre perigo. A terrível Macedão (Elke Maravilha), fumante inveterada, bandida e traficante com fachada de |

| | | | | |
|------|---------------------------------------|-----------|--------------------|---|
| | | | | empresária, pretende aproveitar-se da péssima situação financeira da Academia para se apoderar de suas instalações. Mas existe uma esperança: o "Requebra 2000", o torneio de dança do milênio, que acontece no Rio de Janeiro, e conta com um patrocinador disposto a dar um vultoso prêmio em dinheiro que resolveria o problema da Academia. Para vencer o torneio, a turma conta com a indispensável ajuda de Nena, ex-aluna da Academia e agora, jornalista do famoso diário Hora X. Mas Macedão incumbiu seu enteado Felipe (Daniel), de contratar dançarinos profissionais para derrotá-los impiedosamente. Além disso, tem Guto (Vitor Hugo), como seu espião e utiliza seus desastrados capangas para sabotar o pessoal da Academia de Dança durante as eliminatórias. |
| 2003 | Xuxa Abracadabra | 2.217.368 | Moacyr Góes | Sofia (Xuxa) é uma bibliotecária que trabalha apenas com livros infantis. Prestes a sair com sua melhor amiga (Heloísa Perissé), ela recebe um pedido de Matheus (Márcio Garcia) para que tome conta de seus filhos, Lucas (Brunno Abrahão) e Júlia (Maria Mariana Azevedo). Sofia atende ao pedido, pois além de gostar muito das crianças nutre uma paixão secreta por Matheus, que é viúvo há três anos. Ela parte então para a casa do tio-avô das crianças, que é um astrônomo-feiticeiro e possui um livro mágico, que leva pessoas à terra dos contos de fadas. |
| 2009 | Xuxa em o Mistério de Feiurinha | 1.300.000 | Tizuka Yamasaki | As seis principais princesas dos contos de fadas (Cinderela, Rapunzel, Bela Adormecida, Branca de Neve, Bela, do conto "A Bela e a Fera" e Chapeuzinho Vermelho), apesar das diferenças entre elas, unem-se para tentar investigar o desaparecimento da princesa |

| | | | | |
|--|--|--|--|---|
| | | | | Feiurinha. Temerosas de que também possam desaparecer, as mesmas atravessam para o mundo real, para saber do paradeiro da princesa. O trabalho é árduo, uma vez que ninguém conhece Feiurinha ou mesmo sua história |
|--|--|--|--|---|