



A CONSTRUÇÃO NARRATIVA DA BRUXA XIANNIANG NO LIVE ACTION DE MULAN: PEDAGOGIAS DO GÊNERO EM AÇÃO

A CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DE LA BRUJA XIANNIANG EN LA ACCIÓN EN VIVO DE MULAN: PEDAGOGÍAS DE GÉNERO EN ACCIÓN

THE NARRATIVE CONSTRUCTION OF THE WITCH XIANNIANG IN THE LIVE ACTION OF MULAN: GENDER PEDAGOGIES IN ACTION

Revista
Diversidade
 e Educação
 Edimauro Ramos ¹

RESUMO

O presente artigo busca, por meio de articulações com as pedagogias culturais e as pedagogias de gênero, explorar a construção narrativa de Xianniang, nova personagem presente no *live action* de *Mulan* (2020), baseado na animação de 1998. O filme traz a personagem como uma bruxa perversa que se junta ao vilão para atacar a China, assim como na animação. Contudo, quando analisada pela perspectiva das pedagogias de gênero, a construção da personagem está às sombras da masculinidade hegemônica, das marcas de gênero e da dominação masculina. Execrada e subestimada por conta de seus poderes, o desenrolar da personagem e as pedagogias que a envolvem abrem fendas para os debates sobre gênero, suas pedagogias e seus movimentos curriculares.

PALAVRAS-CHAVE: Pedagogias de gênero; Pedagogias Culturais; Mulan; Xianniang.

RESUMEN

Este artículo busca, a través de articulaciones con pedagogías culturales y pedagogías de género, explorar la construcción narrativa de Xianniang, un nuevo personaje en la acción en vivo de *Mulan* (2020), inspirado en la animación de 1998. La película presenta el personaje como una bruja perversa que se une al villano para atacar a China, así como en animación. Sin embargo, cuando se analiza desde la perspectiva de las pedagogías de género, la construcción del personaje se encuentra en las sombras de la masculinidad

¹ Licenciatura em Pedagogia (Faculdades Integradas de Itararé - FAFIT). Discente do curso de Pós-Graduação *Latu Sensu* “Educação para a sexualidade: dos currículos escolares aos espaços educativos” (Universidade Federal do Rio Grande – FURG).

hegemónica, las marcas de género y la dominación masculina. Execrada y subestimada por sus competencias, el desenvolvimiento del personaje y las pedagogías que lo involucran abren brechas para los debates sobre género, sus pedagogías y sus movimientos curriculares.

PALABRAS-CLAVE: Pedagogías de género; Pedagogías culturales; Mulan; Xianniang.

ABSTRACT

This article seeks, through articulations with cultural pedagogies and gender pedagogies, to explore the narrative construction of Xianniang, a new character in the live action of *Mulan* (2020), based on the animation of 1998. The film features the character as a witch perverse who joins the villain to attack China, as well as in animation. However, when analyzed from the perspective of gender pedagogies, the construction of the character is in the shadows of hegemonic masculinity, gender marks and male domination. Execrated and underestimated due to their powers, the unfolding of the character and the pedagogies that involve her open gaps for debates about gender, its pedagogies and its curricular movements.

KEYWORDS: Gender pedagogies; Cultural Pedagogies; Mulan; Xianniang.

* * *

Quanto mais poder eu alcançava, mais eu era execrada.

Xianniang (*Mulan*, 2020)

Currículos e pedagogias que vivem fora da escola

O currículo vai além de apenas um regimento escolar que estabelece ações, propósitos de aprendizagem, metas e disciplinas. Seus esforços também se materializam para fora dos muros da escola e despertam outros olhares e demandas, bem como produzem e reproduzem diferentes significados e identidades. Woodward (2014, p. 10) destaca que “a construção de identidades é tanto simbólica quanto social”, ou seja, pode ser constituída por meio de mecanismos e ferramentas que mantêm costumes, tradições e hegemonias.

O currículo escolar, como salientam Lacerda e Benatti (2021), além de assumir uma função estratégica na educação por selecionar o que deve ser estudado e visto pelos/as alunos/as, influencia também o currículo que orienta e permeia a produção de materiais, livros, recursos audiovisuais e até mesmo as reformas econômicas da sociedade, dando origem a diferentes currículos. Dar prioridade para um tipo de conhecimento dentro dessa semântica curricular é, segundo Silva (2003, p. 16), “[...] uma

operação de poder”, pois, “destacar, entre as múltiplas possibilidades, uma identidade ou subjetividade como sendo a ideal é uma operação de poder”.

Desta maneira, de modo a abranger os saberes que são selecionados e privilegiados no currículo escolar (ou não) e reconhecer que estes estão vinculados às manobras de poder e interesses de grupos sociais dominantes, a palavra currículo passa ser utilizada e tensionada para expressar essas intersecções entre diferentes grupos, artefatos e relações de poder que constituem e produzem discursos e significados (LACERDA; BENATTI, 2021). O currículo se configura como um espaço em que impera a luta de discursos que destaca determinados grupos e que silencia outros simultaneamente (SILVA, 2001).

Para Alós (2011), estão presentes nessas articulações algumas pedagogias, as quais fazem a mediação desses mecanismos de aprendizagem e que não estão somente ligadas aos processos escolares, mas sim ao cotidiano de todo âmbito em que há aprendizagem, sendo compreendidas como pedagogias culturais. Essas pedagogias emergem a partir dos Estudos Culturais para refletir e problematizar as formas de produtividade da cultura enquanto pedagógica, ou seja, que educa e ensina.

Na ótica de Silva, (2000, p. 89), pode ser considerada uma pedagogia cultural toda “[...] instituição ou dispositivo cultural que, tal como a escola, esteja envolvido – em conexão com relações de poder – no processo de transmissão de atitudes e valores [...]”. A pedagogia, conforme Giroux e McLaren (1995), existe em todos e quaisquer lugares em que há produção de conhecimento que busca traduzir experiências para/e construir verdades.

A conceituação de pedagogias culturais tem sido relevante para que as pesquisas possam esmiuçar como os artifícios pedagógicos contemporâneos têm se desenvolvido e atuado (ANDRADE, 2016). Costa (2005, p. 114) nos diz que as contribuições mais valiosas dos Estudos Culturais “[...] parecem ser aquelas que têm possibilitado a extensão das noções de educação, pedagogia e currículo para além dos muros da escola”, uma vez que tais enlaces “[...] têm chamado a atenção para novos temas, problemas e questões que passam a ser objeto de discussão no currículo e na pedagogia”, como as pedagogias de gênero e da sexualidade, tratadas por Louro (2000).

Assumindo forma nos currículos escolares, no cinema, rádios, televisões, jornais, livros e entre outros artefatos (TREND, 1992), essas pedagogias culturais “estão inevitavelmente presas na relação inseparável entre cultura e poder” (SIMON, 2018, p. 67). Alós (2011) comenta que não importa se vamos ao cinema para assistir as aventuras

de *Harry Potter*, se assistimos os desenhos animados da *Walt Disney Studios* ou se assistimos documentários e filmes *cult*: todos esses artefatos culturais ensinam maneiras, comportamentos adequados e transgressores, ideias sobre o que é nobre, heroico e o que é definido como covarde. Desta forma, passam-se a ser produzidos discursos repousados no poder para lapidar identidades por meio materiais didáticos, currículos escolares e nas produções cinematográficas, a fim de legitimar valores da cultura hegemônica (HALL, 2006).

Sabat (2003), ao se debruçar sobre o conceito de pedagogias culturais e seus artefatos, descreve que obras da *Walt Disney* são objetos de interesse no campo acadêmico justamente por ratificarem que os conhecimentos, valores e o poder não estão atrelados apenas à escola. Para a autora, os clássicos *Mulan*, *A Pequena Sereia*, *O Rei Leão* e *A Bela e a Fera* são artefatos culturais que exercem grande influência sobre o público infantil.

Neste rol, com o objetivo de tensionar esses mecanismos curriculares e pedagógicos, além de se debruçar sobre as de pedagogias culturais, de gênero e seus currículos, o presente artigo intuiu destacar as narrativas e representações de gênero da nova personagem apresentada no *live action*² de *Mulan* (2020), a bruxa Xianniang. A escolha do *live action* enquanto artefato cultural de análise ao invés do clássico de 1998 se dá, exatamente, pelo fato de que a versão de 2020 apresenta essa nova vilã ao enredo, a qual abre espaço para discussões e problematizações acerca da construção narrativa de sua personagem no que se refere à sua posição-de-sujeito.

O cinema enquanto artefato cultural

As pedagogias culturais são meios que divulgam e produzem modelos e modos de se portar no mundo, sendo produzidas pelas escolas, igrejas, cinema, televisão, revistas e se voltam para funcionar como mecanismos para constituir corpos e identidades (FINCO; ROVERI, 2021). Com isto, músicas, propagandas, histórias em quadrinhos, o cinema e outros artefatos passam a ser alvo dos Estudos Culturais (SABAT, 2003), incorporando na cultura um olhar mais crítico acerca das relações de poder perpassadas por ela.

Ellsworth (2005), ao analisar a massiva ascensão da mídia, da arquitetura e das tecnologias, assente que a pedagogia destes artefatos provoca sensações e efeitos nos

² Expressão utilizada para descrever as adaptações de desenhos e animações com atores/atrizes reais.

sujeitos, efeitos que fazem com que se fabriquem e se forjem corpos, mentes e aprendizagens. A autora descreve que essas aprendizagens são movidas por uma força pedagógica. Ao assistirmos um filme, por exemplo, ou ouvirmos uma música, nosso corpo e mente estabelece uma relação com aquilo que está sendo visualizado ou escutado, realizando uma autoaprendizagem e uma gestão de si e do mundo (ELLSWORTH, 2005).

Sendo assim, é correto afirmar que o cinema tanto como um recurso didático quanto uma pedagogia cultural, é capaz de criar e fazer circular significados, agindo como uma ferramenta pedagógica que não adere à uma neutralidade, mas sim que produz efeitos e significados sobre a realidade (LACERDA; BENATTI, 2021). Desde os primórdios, segundo Lacerda e Benatti (2021), o cinema possui a função e a vocação de educar e formar o telespectador.

O cinema, sendo um dispositivo cultural e pedagógico, tem potencial de “[...] nomear, ordenar e representar a realidade social e física cujos efeitos possibilitam e, ao mesmo tempo, impedem um conjunto de opções para ação prática no mundo” (SIMON, 2018, p. 63). Nesta perspectiva, “os sistemas representativos cinematográficos dão inteligibilidade a visões de mundo e a mecanismos de delegações culturais que afirmam quem tem o poder de representar a quem” (BENATTI, 2020, p. 65).

Ao olharmos para o contexto histórico da produção cinematográfica, o cinema e suas produções sempre enfatizaram a burguesia, a branquitude e o poder do homem em suas obras, uma vez que, como expressa Silva (2003), essa instância não se encarrega de ensinar, mas é notório que ensina alguma coisa. Por isso, os diversos gêneros narrativos (drama, romance, ação, aventura, musical, ficção científica, terror, dentre outros) educam o/a consumidor/a a fim de fazê-lo/a compreender, decodificar e identificar as convenções sociais e estruturais (LOURO, 2000), isto é, acaba cumprindo a vocação de educar.

Alós (2011) não hesita em afirmar que o cinema, a TV e os videoclipes são as pedagogias culturais mais eficientes nesse sentido. Segundo o autor, esses recursos midiáticos (re)produzem dicotomias, maniqueísmos, estereótipos sociais que fazem a manutenção de mitos e de tradições, quer dizer, tornam-se meios profícuos para a construção de corpos através de pedagogias do gênero e das sexualidades, sem deixar de lado as suas intersecções com raça e classe. De tal modo, compreende-se que, atravessado por essas pedagogias, o cinema molda as identidades a fim de ser referência em seus processos de subjetivação.

Woodward (2014), sob a perspectiva dos Estudos Culturais, disserta que todas as práticas de representação e seus sistemas simbólicos reivindicam sua legitimidade por

meio das relações de poder e por meio da demarcação da diferença que, em outras palavras, pode ser encontrada em símbolos, àqueles que são pedagógicos assim como a cultura e os seus elementos. Para Woodward, tal representação

[...] inclui práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os significados são produzidos, posicionando-nos como sujeito. É por meio dos significados produzidos pelas representações que damos sentido à nossa experiência e àquilo que somos. Podemos inclusive sugerir que esses sistemas simbólicos tornam possível aquilo que somos e aquilo no qual podemos nos tornar. A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia [...] (WOODWARD, 2014, p. 17).

Amaral, Caseira e Magalhães (2017) endossam sobre a importância de olharmos essas pedagogias em nossa sociedade, visto que elas têm interpelado sujeitos e reafirmando práticas que atendem à uma hegemonia. Cabe atentarmos à compreensão de que o cinema, além de transmitir e despertar emoções, é um artefato cultural que regula o poder e (re)produz saberes acerca das masculinidades, feminilidades, sexualidades, dos gêneros, raças, classes dentre outros marcadores.

Lealdade, coragem e verdade: o *live action* de *Mulan* (2020)

Mulan (2020) é um *live action* do filme homônimo que foi lançado em 1998. Foi produzido pelos estúdios da *Walt Disney*, dirigido por Niki Caro e estrelado pela atriz chinesa Yifei Liu. Com investimento de mais 290 milhões de dólares, o filme estava previsto para estreiar nos cinemas mundiais no dia 21 de agosto de 2020, mas teve de ser adiado (várias vezes) por conta da pandemia de COVID-19 que fez com vários lançamentos cinematográficos fossem adiados e/ou cancelados. Mais tarde, por decisão da *Disney*, o longa estreou no catálogo da plataforma de *streaming Disney+* no dia 4 de setembro de 2020.

Embora as diferenças entre a animação de 1998 e a produção de 2020 não sejam foco desta pesquisa, é inviável ignorar as polêmicas que o *live action* causou antes mesmo de seu lançamento. As polêmicas vieram após a declaração da diretora Niki Caro, na qual ela disse que faria uma versão mais realista da lenda de Hua Mulan, sem musicais e sem alguns personagens marcantes como os da animação, se divergindo dos últimos *live actions* da *Disney*.

No filme, é narrada a história da jovem Hua Mulan, a qual “[...] tem um sexo feminino, mas não consegue desempenhar algumas das práticas identificatórias que devem ser realizadas por uma mulher” (SABAT, 2003, p. 100). Dentre as muitas habilidades de Mulan, nenhuma delas está relacionada à virtude do casamento, uma tradição que é sinônimo de honra para sua família. Ao sair da casamenteira, após uma visita desastrosa que provou que ela não tinha os dotes necessários para o matrimônio, Mulan ouve por meio um mensageiro imperial que a China está sendo invadida pelos mongóis e que cada família deverá ceder um homem para travar essa batalha.

FIGURA 1: Pôster do filme *Mulan* (2020).



Fonte: <https://cinepop.com.br/mulan-212974/>

Vendo o pai debilitado e sem forças para adentrar a guerra, Mulan toma a decisão de assumir o lugar de seu pai nessa luta. Roubando sua armadura e sua espada, ela assume a identidade masculina de Hua Jun. No árduo treinamento, Mulan se vê vigiada para exercer uma masculinidade com ideais hegemônicos para não ser descoberta pelos demais guerreiros, já que a masculinidade hegemônica se configura em um projeto que está imbricado nas esferas em que há produção de poder, tendo de ser provada constantemente (CONNELL, 1995).

Mulan, durante sua jornada de luta, é movida pelos valores da lealdade, coragem e verdade. Mas, ao se ver confrontada por Xianniang (a qual será retratada adiante), assume sua real identidade perante ao batalhão após salva-lo de um ataque arquitetado por Bori Khan. Mulan é jurada de expulsão e de morte caso viesse a se infiltrar no batalhão novamente. Insistente, ela se apresenta ao batalhão e expõe o plano de Bori Khan, plano esse que foi exposto por Xianniang anteriormente. Reconquistando o batalhão e a confiança do general, Mulan salva o imperador da morte e salva a China da destruição liderada pelo vilão, passando a ser respeitada como uma legítima guerreira e chamada para integrar a tropa imperial pelo seu feito.

A história em si e a sequência dos fatos seguem as mesmas da animação, porém sem os elementos cômicos e os números musicais presentes no clássico de 1998, tendo também algumas modificações na construção narrativa de alguns personagens, como adição da criatura da Fênix que acompanha Mulan (que, segundo os críticos e telespectadores, substituí o dragão Mushu) e da bruxa Xianniang por exemplo, sobre a qual debateremos a seguir.

O que tem sido pontuado pelos telespectadores, críticos e cinéfilos que assistem as produções da *Disney* é a atmosfera totalmente diferente da animação, sendo descrito como um filme de guerra e não como um filme procedente do “universo *Disney*”, trazendo um clima mais dramático à *Mulan*. Resgatando e contextualizando a fala de Ruth Sabat (2003), autora esta que se debruçou sobre a animação de 1998 e a produção performativa da heterossexualidade de demais obras cinematográficas, concordamos que as críticas ao *live action* se dão por conta de

As personagens produzidas pelos estúdios Disney transformaram-se em ícones, de modo que é comum pensarmos na Branca de Neve com mesma aparência construída por Walt Disney e estilizada por seus desenhistas. É como se, no século XIX, os irmãos Jakob e Wilhelm Grimm tivessem descrito a princesinha exatamente da mesma maneira como a identificamos hoje, em função das imagens produzidas pela Disney (SABAT, 2003, p. 25).

A animação de *Mulan* tem sido alvo de estudos acadêmicos desde o seu lançamento, no final da década de 90, por explorar e refletir sobre as narrativas em torno das masculinidades, sobretudo a hegemônica, assim como as performances e rompimentos com os marcadores de gênero, a misoginia e a subordinação feminina, como reflete Sabat (2003) em sua dissertação e em seus estudos. O empoderamento e o

protagonismo feminino de *Mulan* também têm sido deliberados sob os olhares dos Estudos Culturais, equiparando essas nuances com as perspectivas criadas em torno da representação da mulher na sociedade chinesa.

“Bruxa, não. Guerreira”: a construção narrativa de Xianniang sob a perspectiva das pedagogias de gênero

Para o debate sobre a construção narrativa da personagem Xianniang no *live action* de *Mulan* (2020), será tomado como ponto de partida a ideia de pedagogia de gênero, derivada das Pedagogias Culturais e latente dentro dos Estudos Culturais. As pedagogias de gênero estão estreitamente ligadas aos Estudos Feministas que tomaram espaço no Estudos Culturais em meados da década de 70 (ANDRADE, 2016).

Louro (2000), umas das principais interlocutoras nesses debates, discorre que as pedagogias que envolvem os gêneros e as sexualidades constituem mulheres e homens por meio de investimentos e (re)produções de suas formas de ser ou de maneiras de vivenciar suas sexualidades e seu gênero. Segundo a mesma autora, as instâncias responsáveis por essas táticas de disciplinamento e de governo são exatamente como as Pedagogias Culturais, estando presentes na escola, na mídia, na igreja e etc (LOURO, 2000).

Cercada por essas pedagogias, a personagem Xianniang, ora designada como uma temível bruxa e ora autodesignada como guerreira, luta por sua identidade perante às perspectivas hegemônicas de gênero e aos dispositivos de disciplinamento. Interpretada pela atriz chinesa Gong Li, aclamada pelo papel da vilã Hatsumomo em *Memórias de uma gueixa* (2005), a personagem é retratada no filme como uma bruxa que detém muitos poderes, dentre eles o poder de assumir qualquer forma humana e de se transformar em um falcão. Internautas têm elucidado que a personagem Xianniang substitui o falcão Hayabusa, presente na animação de 1998, mascote e olheiro do vilão Shan Yu, que no *live action* é representado pela figura de Bori Khan.

Na trama, logo no início do filme, Xianniang acompanha um ataque junto a Bori Khan a um vilarejo na China. Utilizando seus poderes, Xianniang assume a forma de um comerciante para chegar ao vilarejo sem ser percebida e depois se transforma em um soldado para chegar até ao imperador sem que fosse identificada. Se passando pelo soldado, Xianniang expõe os planos da ameaça de Bori Khan à dinastia do imperador da China. Enquanto expõe a situação ao imperador, ela também cita que o grande vilão está

acompanhado por uma mulher que treinou uma elite de guerreiros para auxiliá-lo e que a guerreira tem o *chi*³ além da imaginação. Ao ouvir sobre Xianniang e sobre suas habilidades, o imperador profere que não há lugar para bruxas em seu império e que a dinastia não será interrompida por ninguém, expondo a ela seu plano de combate.

FIGURA 2: Personagem Xianniang (*Mulan*, 2020).



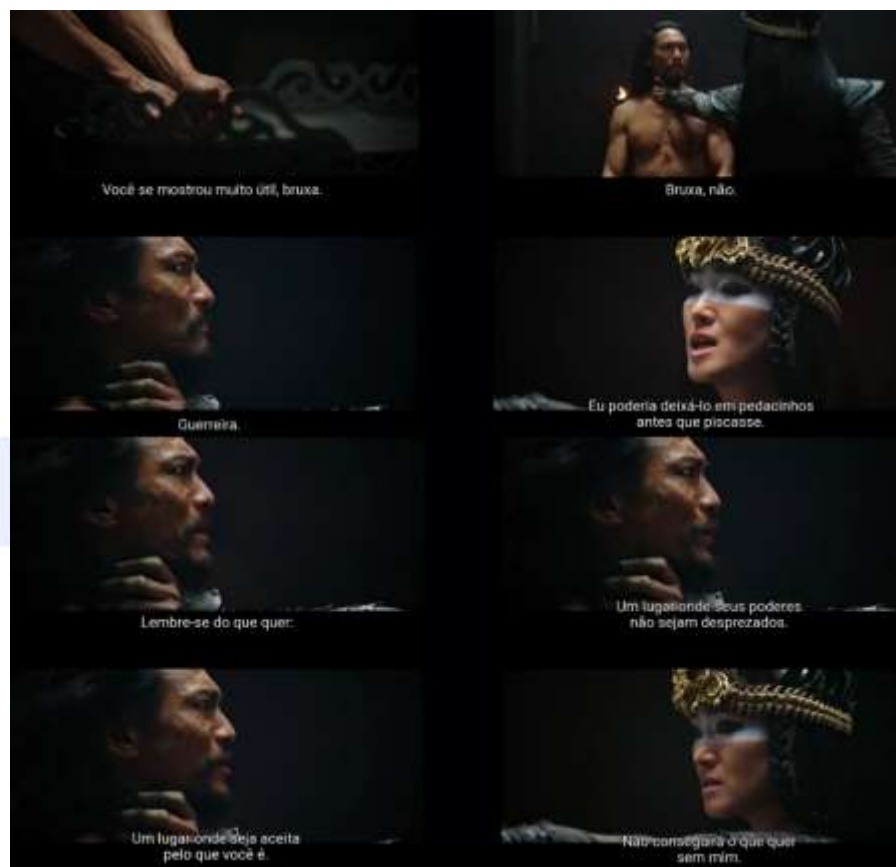
Fonte: <https://www.disneyplusinformer.com/disney-releases-new-character-posters-for-mulan/>

O imperador conta para Xianniang que irá ordenar para que seja recrutado um homem de cada família para travar essa guerra. Após sair do império, assumindo sua forma original e depois a de um falcão, Xianniang voa ao encontro de Bori Khan para contar a ele sobre os planos do imperador em não ceder às suas ameaças. Entretanto, a conversa entre os dois é tensionada na medida em que Bori Khan a insulta. Na referida cena, Bori Khan explanava para Xianniang sobre os seus planos para dominar a China e se vingar o imperador, o qual executou o seu pai em uma guerra anterior.

³ O *chi* é compreendido como uma energia vital relacionada às habilidades físicas e de concentração.

FIGURA 3: Xianniang ameaça Bori Khan (*Mulan*, 2020).

Fonte: Captura do autor

FIGURA 4: Xianniang e Bori Khan nas montanhas (*Mulan*, 2020)

Fonte: Captura do autor

É perceptível, em uma cena nas montanhas, o poder que Bori Khan exerce sobre Xianniang, subestimando-a, colocando-a em seu lugar de mulher, segundo a percepção masculinista: um lugar secundário, anônimo. Os homens estabelecem as posições-de-sujeito para as mulheres tendo a si próprios como referência, apelando a antecedentes históricos para fazê-lo (WOODWARD, 2014).

No que tange à dominação exercida sobre as mulheres, Bourdieu (2002) destaca que nessa relação de submissão a mulher só pode exercer algum poder contra a si própria, ou seja, no ato de aceitar ser apagada e ser invisibilizada em função do homem e da sua figura detentora do poder. O homem só se sente reconhecido como tal se tem sua força e coragem reconhecidos (MUSZKAT, 2018), como é o caso de Bori Khan, que na maioria de suas falas e condutas deixa claro que seu lugar enquanto homem é de vantagem na grande batalha que pretende executar.

A narrativa de Xianniang está centrada no fato de que ela não quer ser reconhecida como uma mera bruxa ou feiticeira, assim como se refere o imperador, Bori Khan e todos os homens que cruzam o seu caminho, mas sim como uma grande guerreira que foi exilada, sem apoio, sem lar e liderada por homens. A personagem também não busca fazer uso de seus poderes para ser reconhecida como a mais bela ou a mais poderosa, mas sim, pretende usar seus poderes e habilidades para conquistar seu posto de guerreira para ser aceita como uma mulher poderosa (QINGLI; YING, 2020).

Em outra cena, enquanto Bori Khan e o seu exército deliberam sobre as estratégias dos ataques à tropa imperial na qual se encontra Mulan, Xianniang adentra o conselho sobrevoando-o em forma de falcão, despertando a ira dos demais homens que se sentem intimidados pela presença da então bruxa e pelo fato de ela estar encabeçando a batalha junto a Bori Khan. Os homens se exaltam e dizem que uma bruxa não é confiável a integrar a tropa deles. Por seus poderes e também por ser mulher, Xianniang não tem a confiança dos homens, pois as bruxas têm lugar inferior dentro de uma hierarquia, mesmo que exerçam poder de alguma maneira (BATISTA, 2020).

Zordan (2005), ao explorar as representações das bruxas, disserta que elas encarnavam tudo o que era rebelde, incontrolável e instintivo que havia nas mulheres, as quais sofriam punições por expressarem poder, isto é, “[...] denominadas por causa da magnitude de seus atos maléficos” (KRAMER; SPRENGER, 2017, p. 47). Por esse prisma, vemos que Xianniang dispensa essa atribuição, mas sua figura, assim como a da bruxa, ensina um modo de enxergar a mulher, especialmente quando ela expressa seu poder (ZORDAN, 2005). Xianniang elucida por diversas vezes que teve um passado de muita repressão e de subestimação por causa da manifestação ativa de seu *chi*, mas, antes de tudo, desperta a reflexão pela razão de buscar reconhecimento: ela foi reprimida e secundarizada por ser mulher.

Quando Xianniang encontra Mulan pela primeira vez e luta com ela, a desmascara sob as vestimentas do disfarce de Hua Jun. Essa é a única batalha das duas e é marcada por muitas falas de Xianniang que provocam Mulan a assumir sua identidade enquanto mulher infiltrada na tropa, mas não no intuito de intimidá-la, mas sim para que não se envergonhe e não reprima a guerreira que é:

Mulan: *Você é bruxa?*

Xianniang: *Eu sou? E quem é você?*

Mulan: *Chamo Hua Jun. Sou soldado da Tropa Imperial, bruxa.*

Xianniang: *Será? O disfarce a enfraquece. Envenena o seu chi. Pergunto novamente: quem é você?*

Mulan: *Chamo Hua Jun. Sou soldado da Tropa Imperial, bruxa.*

Xianniang: *Morra, então, se prefere ser uma pessoa que não é.*

Mulan resiste aos questionamentos de Xianniang pois sabe que deve performar posturas lidas como masculinas, tais como a coragem, a força e ausência de medo (CONNELL, 2016). Todavia, Xianniang quer mostrar a ela que a mesma pode ser corajosa e destemida mesmo sendo mulher, não precisando se esconder atrás de trajes apresentados como masculinos. Neste aspecto, retomamos à Woodward (2000, p. 13) que assente que muitas dessas deliberações acerca do gênero e de suas marcas estão envoltas de “[...] reivindicações essencialistas sobre quem pertence e quem não pertence a um determinado grupo identitário, nas quais a identidade é vista como fixa e imutável”. Assim, essas representações são *locus* de poder e também de regulamentação, sinônimos de uma fonte de identidade (HALL, 2003).

Perto do confronto final entre Mulan e Bori Khan, Xianniang demonstra que nunca viu Mulan como uma ameaça, mas pelo contrário, a admira por encabeçar uma tropa de homens, fato este que ambas partilham em comum em suas trajetórias e o que faz com que Xianniang se identifique cada vez mais com Mulan a nível de convoca-la para batalharem juntas e serem vistas como grandes guerreiras.

Xianniang: *Não pode voltar para casa. Sua desgraça é pior que a morte. Eu te entendo. Eu era uma garota quando o povo se virou contra mim. Acha que eu não tentei seguir um caminho nobre? Eu vivi uma vida de exílio. Sem um lar, sem vilarejo, sem um país. Você é igual a mim.*

Mulan: *Eu não sou.*

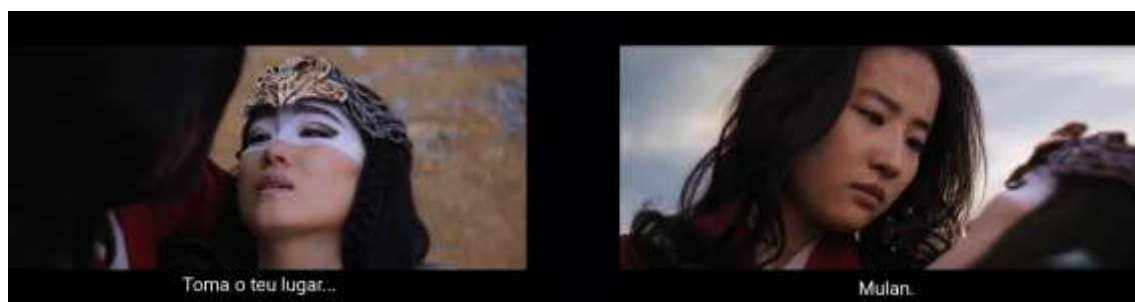
Xianniang: *É sim. Quanto mais poder eu alcançava, mais eu era execrada. Igual a você. Você salvou o regimento hoje e ainda assim se viraram contra você. Está no início de sua jornada até o poder. Marche seu caminho comigo. Seremos mais fortes juntas.*

Mulan chega ao império após Xianniang sinalizar a ela que o perigo estava iminente e que Bori Khan planejara raptar e executar o imperador, e as duas se encontram novamente no reino. Desta vez, Xianniang não pede para que Mulan se junte a ela e nem a repreende, apenas demonstra que não há mais forças para lutar por seus ideais, dizendo, por fim, que elas são diferentes, diferentemente daquilo que supôs anteriormente, porque agora Mulan tinha apoio dos homens, enquanto ela ainda era e seria sempre vista como uma bruxa. Mulan implora para que Xianniang se junte a ela para derrotar Bori Khan para ser reconhecida como uma mulher nobre, mas Xianniang não diz nada e apenas se transforma em falcão e sobrevoa o reino. Mulan a segue.

Xianniang vira as costas a Bori Khan e guia Mulan até o mesmo, que luta com o imperador e o aprisiona. Com muita fúria pela traição de Xianniang, Bori Khan tenta aniquilar Mulan com uma flecha, mas Xianniang, sob a forma do falcão, vai ao encontro da flecha para protegê-la e morre em seus braços em uma dramática cena, deixando um conselho para a guerreira que ela não queria derrotar, mas que queria se igualar: uma guerreira destemida e rebelde.

O observável é o fato de que Mulan queria apenas trazer honra e bravura à sua família, o que a fez assumir uma identidade masculina para alcançar tal feito, pois a masculinidade, principalmente a hegemônica, exige que os homens a legitimem e a normalizem, a fim de ser alcançada por meio da cultura e de demais instituições de persuasão (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013). De tal caráter, é certo afirmar que, de acordo com Lauretis (1987), a normalização do corpo feminino enquanto frágil e a normalização do corpo masculino enquanto forte faz parte de uma série de tecnologias de gênero, um dos motivos da revolta de Xianniang. Portanto, as identidades são, segundo Silva (2014), interdependentes das relações mais amplas de poder, pois aonde existe diferenciação, há o exercício do poder e a produção da própria diferença.

FIGURA 5: Xianniang nos braços de Mulan (*Mulan*, 2020)



Fonte: Captura do autor

Xianniang estava carregada de ódio por conta de todas as experiências negativas pelas quais passou por ser uma mulher que não pôde expressar seus poderes em um mundo de homens que não admite esses poderes (QINGLI; YING, 2020), mas sua ambição não a faz menos nobre que Mulan. No entanto, sua jornada e a sua morte simbolizam algumas pedagogias: mulheres detentoras do poder estão suscetíveis ao apagamento, à invisibilização, ao questionamento, tendo em mente que o poder é assimétrico, sendo hierarquizado e valorizado apenas o masculino em detrimento ao feminino (SCOTT, 1995).

Denominada de bruxa justamente por fazer alusão aos pressupostos essencialistas sobre o uso de seu poder e de suas magias, o fim de Xianniang não foi diferente das verdadeiras bruxas dos contos de fadas que sempre sofrem de represálias, punições, morte e solidão (ZORDAN, 2005). Se o sinônimo de bruxa é ser uma figura poderosa, inteligente, resiliente e inteligente (BATISTA, 2020), pode-se concordar que Xianniang morreu sendo uma, já que uma bruxa, como qualquer outra criatura, é híbrida (ZORDAN, 2005). Não obstante, é notório que, à sua maneira, Xianniang ressignificou a figura da bruxa em detrimento a um aspecto negativo, pois buscava a cumplicidade de Mulan e se refletia muito nela, mesmo que viesse a usa-la posteriormente como um instrumento de fúria para destruir àqueles que a dominavam.

A análise de Louro (2017, p. 14) em *Flor de Açafrão*, apesar de se tratar de uma obra em específico, pode se aplicar em *Mulan* no que se refere à sororidade expressada por Xianniang por ela desde a metade do filme, pois é manifestado entre as personagens um sentimento de “[...] solidariedade e simpatia à companheira rejeitada, e é justamente na contraposição com o masculino que esse sentimento pode se construir”.

Então, pode-se ver que ao compartilharem trajetórias e episódios de vida muito parecidas até certo ponto, Mulan e Xianniang buscavam a honra. Mulan conseguiu e conquistou a honra à sua família e ao seu pai, porque teve apoio dos homens da tropa imperial, mas a glória de Xianniang era diferente: ela queria ser honrada pela mulher que era, poderosa, altiva, mas não conseguiu porque era a vilã, segundo as pedagogias tecidas nos enredos maniqueístas.

Considerações finais

Sob as tecituras das Pedagogias Culturais e das pedagogias de gênero, nota-se a narrativização da personagem Xianniang no filme de Mulan. Essas pedagogias emergem

em especial nas deliberações de sua identidade tanto como bruxa quanto guerreira, assim como nos aspectos que rondam a dimensão de seu poder que é inferiorizado pelos homens e no exercício de suas masculinidades, o que faz com que seu destino esteja fadado ao fracasso. Xianniang, subvertendo e complicando as identidades fixas, teve o destino que qualquer outra bruxa ou mulher que carregava as suas características teria: o fim.

Ainda assim, a personagem Xianniang apresenta grandes potencialidades nos debates sobre as pedagogias de gênero, visto que ela foi construída sob um enredo maniqueísta com dinâmicas que beiram a misoginia, machismo e o sexismo, fatores que também compõem a construção narrativa da protagonista Mulan. Ambas não exercem as práticas ditas como identificatórias do gênero feminino, mas apenas Mulan consegue o respeito e admiração de ser uma guerreira, mesmo sendo uma mulher, enquanto as opções de Xianniang para alcançar tal êxito se esgotam por ser taxada como bruxa, feiticeira, uma figura estigmatizada.

Assim, vislumbra-se que esses artefatos culturais contemporâneos, em especial as obras cinematográficas, ainda se ancoram em ideais essencialistas para constituir seus personagens por meio de pedagogias que produzam identidades e que, ao mesmo tempo, fazem referências a figuras históricas emblemáticas, como a bruxa, a/o guerreira/o e aos pressupostos da masculinidade. As interpretações elásticas dessas pedagogias aproximadas ao cinema se fazem necessárias para compreendermos e repensarmos sobre suas sutilezas nos espaços educativos e como seus dispositivos buscam ajustar e pedagogizar identidades cambiantes.

Referências

- ALÓS, Anselmo Peres. Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão. *Revista estudos feministas*, v. 19, n. 2, p. 421-449, 2011.
- AMARAL, Caroline Amaral; CASEIRA, Fabiani; MAGALHÃES, Joanalira. Artefatos Culturais: Pensando algumas possibilidades para a discussão dos corpos gêneros e sexualidades. In: RIBEIRO, Paula Regina Costa; MAGALHÃES, Joanalira. *Corpes. Debates contemporâneos sobre educação para a sexualidade*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2017. p. 121-134.
- ANDRADE, Paula Deporte. Pedagogias culturais: uma cartografia das (re) invenções do conceito. 210 f. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2016.
- BATISTA, Barbara de Castro. “Go to hell”: as memórias de gênero e de bruxas em uma manifestação contra Judith Butler em 2017. 2020. Dissertação (Mestrado) -

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, 2020.

BENATTI, Lucas Men. Culturas e Estéticas Afro-diaspóricas: estratégias para uma pedagogia antirracista. Dissertação (Mestrado em Educação) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2020.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2.ed. Trad. de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CONNELL, Raewyn. *Gênero em termos reais*. São Paulo: nVersos, 2016.

CONNELL, Raewyn. Políticas da masculinidade. *Educação & Realidade*, v. 20, n. 2, p. 185-206. jul./dez. 1995.

CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. *Revista Estudos Feministas*, v. 21, n. 1, p. 241-282, 2013.

COSTA, Marisa Vorraber. Estudos Culturais e Educação: um panorama. In: SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. (Org.). *Cultura, poder e educação: um debate sobre os estudos culturais em educação*. Canoas: ULBRA, 2005. p.107-120.

ELLSWORTH, Elizabeth. *Places of learning: Media, architecture and pedagogy*. New York: Routledge, 2005.

FINCO, Daniela; ROVERI, Fernanda. Questões de gênero na produção cultural para crianças. In: ACCORSI, Fernanda Amorim; BALISCEI, João Paulo; TAKARA, Samilo (orgs.) *Como pode uma pedagogia viver fora da escola?* Estudos sobre pedagogias culturais. Londrina: Syntagma Editores, 2021. p. 118-135.

GIROUX, Henry; MCLAREN, Peter. Por uma pedagogia crítica da representação. In: SILVA, Tomaz Tadeu; MOREIRA, Antônio Flávio (Org.). *Territórios contestados: o currículo e os novos mapas culturais*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 144-158.

HALL, Stuart. Estudos Culturais e seu legado teórico. In: SOVIK, Liv (org). *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG/UNESCO, 2003.

HALL, Stuart. *Identidade Cultural da pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KRAMER, Henry; SPRENGER, James. *O Martelo das Feiticeiras: Malleus Maleficarum [1484]*. 28 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

LACERDA, Eva Alves; BENATTI, Lucas Men. Cinema negro na escola: linhas de poder-saber e interlocuções entre práticas representativas, culturais e pedagógicas. In: ACCORSI, Fernanda Amorim; BALISCEI, João Paulo; TAKARA, Samilo (orgs.) *Como pode uma pedagogia viver fora da escola?* Estudos sobre pedagogias culturais. Londrina: Syntagma Editores, 2021. p. 332-350.

- LAURETIS, Teresa de. The technology of gender. In: LAURETIS, Teresa de. *Technologies of gender*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, p. 1-30, 1987.
- LOURO, Guacira Lopes. "O cinema como pedagogia". In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes de; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- LOURO, Guacira Lopes. *Flor de açafreão: Takes Cuts Close-ups*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- LOURO, Guacira. "Pedagogias da sexualidade". In: LOURO, Guacira (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- MUSZKAT, Malvina. *O homem subjogado: o dilema das masculinidades no mundo contemporâneo*. São Paulo: Summus, 2018.
- QINGLI, Xu; YING, Shi. Female Gender Identity in the Adaptation of Disney Live-action Film Mulan. *English Language, Literature & Culture*, v. 5, n. 3, p. 112, 2020.
- SABAT, Ruth. Filmes infantis e a produção performativa da heterossexualidade. Tese (Doutorado). Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul Porto Alegre, 2003.
- SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, v.16, nº 2, Porto Alegre, jul./dez, p. 71-99, 1995.
- SILVA, Tomas Tadeu da. *Documentos da Identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte - MG: Autêntica Editora, 2003.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. SILVA. T (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 73-102.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Teoria Cultural e Educação: um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- SIMON, Roger. A pedagogia como uma tecnologia cultural. In: SILVA, Tomaz Tadeu. *Alienígenas na sala de aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018. p. 61-84.
- TREND, David. *Cultural Pedagogy: art, education, politics*. New York: Bergin & Garvey, 1992.
- WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA. T (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014. p. 7-72.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. *Revista Estudos Feministas*, ago. 2005, v. 13, n. 2, p. 331-341.

Recebido em maio de 2021
Aprovado em junho de 2021.

Revista
Diversidade
e Educação