

## MULAN: DA CANÇÃO CHINESA À PRODUÇÃO DA DISNEY – POSSÍVEIS DISCURSOS SOBRE GÊNERO E IDENTIDADE

Carla Silva Machado <sup>1</sup>

**Resumo:** O filme infantil **Mulan** é uma animação dos estúdios Disney lançado em 1998 e baseia-se numa canção folclórica chinesa do século V, que toda criança conhece de cor, chamada **A Balada de Mulan** ou **Hua Mulan**. Na canção original, a heroína resolve ir à guerra vestida de homem para proteger o pai e passa-se por um valente soldado que luta em busca da paz. A canção é dividida em 8 partes e termina com a moral da história, a qual traz a mensagem que na guerra (ou na corrida) seria difícil distinguir entre garoto e garota. O filme trabalha com o mesmo mote, mas diferente da canção chinesa, traz vários questionamentos para a personagem principal em relação às representações de gênero e sexualidade, destacando no cinema questões e estereótipos do masculino e do feminino que vão sendo tratados durante a narrativa. Pretende-se, neste artigo, discutir a amplificação do discurso sobre gênero e identidade ocorrida na versão cinematográfica do texto chinês.

**Palavras-chave:** Produção midiática para crianças. Representações de gênero. Identidade. Discurso.

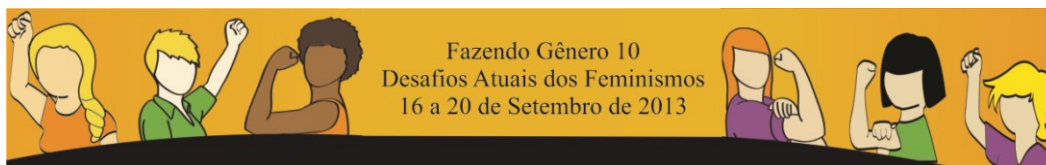
A animação infantil **Mulan** foi lançada pelos estúdios Disney, em 1998, e a sequência **Mulan II** data de 2005. O filme é baseado numa lenda chinesa do século V, resgatada como canção popular infantil no século VI, período em que a Dinastia Tang governou a China. Tal canção folclórica é conhecida por toda criança chinesa até os dias atuais. Neste artigo, iremos abordar como o discurso de identidade e gênero surge no primeiro filme da Disney, **Mulan**, em contraposição à canção original. Pretendemos abordar como a versão cinematográfica amplifica o discurso de gênero e identidade que no poema original não é problematizado.

Vale ressaltar que a questão de gênero é amplificada, no filme, devido em larga medida ao destaque ganho pela discussão na sociedade a partir do século XX. Segundo Louro (2008), a expressão proposta por Simone de Beauvoir “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” é o gatilho que irá provocar a discussão de gênero na sociedade. Ainda, segundo a autora:

[...] Que instâncias e espaços sociais têm o poder de decidir e inscrever em nossos corpos as marcas e as normas que devem ser seguidas? Qualquer resposta cabal e definitiva a tais questões será ingênua e inadequada. A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais. É um processo minucioso, sutil, sempre inacabado. Família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo. Por muito tempo, suas orientações e ensinamentos pareceram absolutos, quase soberanos. Mas como esquecer, especialmente na contemporaneidade, a

---

<sup>1</sup>Mestre em Educação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Membro do Grupo GESED - Gênero, Sexualidade, Educação e Diversidade da UFJF. Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil.



sedução e o impacto da mídia, das novelas e da publicidade, das revistas e da internet, dos sites de relacionamento e dos blogs? Como esquecer o cinema e a televisão, os shopping centers ou a música popular? Como esquecer as pesquisas de opinião e as de consumo? E, ainda, como escapar das câmeras e monitores de vídeo e das inúmeras máquinas que nos vigiam e nos atendem. nos bancos, nos supermercados e nos postos de gasolina? Vivemos mergulhados em seus conselhos e ordens, somos controlados por seus mecanismos, sofremos suas censuras. As proposições e os contornos delineados por essas múltiplas instâncias nem sempre são coerentes ou igualmente autorizados, mas estão, inegavelmente, espalhados por toda a parte e acabam por constituir-se como potentes pedagogias culturais (LOURO, 2008, p. 18).

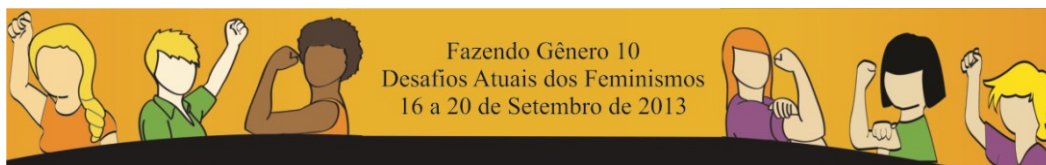
Vemos o cinema como um importante mecanismo que nos permite promover discussões em torno de gêneros, sexualidades e subjetividades; são essas as relações que discutiremos ao propormos a comparação entre o poema clássico chinês e a animação dos estúdios Disney.

Na primeira parte do poema, Mulan descobre que Khan, seu pai, um homem do campo, é convocado para lutar no exército chinês e desespera-se, pois sabe que o pai pode perder a vida na guerra e como não tem um irmão crescido, ninguém poderia representá-lo. Neste momento, a protagonista decide alistar-se em lugar de seu pai e sai a procura de um cavalo e sela, além de freio e chicote, seus instrumentos de guerra. A menina disfarçada de soldado, segue para assumir o lugar de seu pai sem se despedir da família.

Hua Mulan é uma figura lendária chinesa, que muitos acreditam que ela tenha mesmo existido e lutado pela reunificação chinesa, dividida entre China do Norte e China do Sul. Entretanto, não existe comprovação de sua existência, ainda que personagem tenha ficado conhecida e sido disseminada em função do poema transformando-se em um verdadeiro mito chinês. Interessante notarmos na narrativa dos preparativos de Mulan para a guerra que há um detalhamento nas ações para adquirir um cavalo, vejamos:

Ela decide adquirir um cavalo e sela,  
e alistar-se em lugar de seu pai.  
No mercado leste, ela compra um cavalo,  
no mercado oeste, uma sela.  
No mercado norte, ela compra um freio,  
e, no mercado sul, um longo chicote.  
À alvorada, ela se despede de seu pai e de sua mãe,  
ao anoitecer, ela acampa às margens do Rio Amarelo.  
(A Balada de Mulan)

Essa referência forte à cavalaria presente no poema revela-se um posicionamento a favor da Dinastia Tang, que foi responsável pela reunificação da China reafirmando seu controle militar por toda a Ásia Central. No início da dinastia, seus guerreiros eram especializados em armas, depois houve a ampliação de seu corpo militar para agricultores e especialistas em cavalos, abrindo-se a



uma forte cavalaria. Sendo assim, as divulgações iniciais da lenda tratam exatamente desse período em que o cavalo e o cavaleiro tornaram-se uma arma poderosa contra os inimigos.

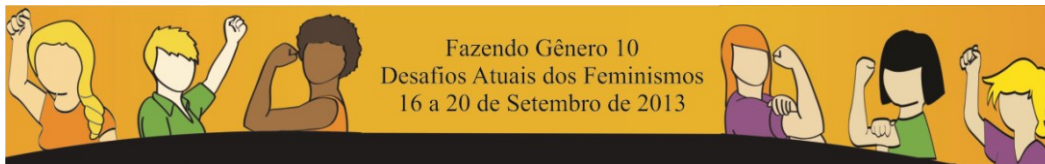
Diferente do poema, o filme começa com um grande conflito: Mulan está na adolescência e precisa ser preparada para casar-se, para isso é orientada pela mãe e pela avó a adquirir bons modos de uma esposa exemplar. Após alguns dias de preparação, a jovem é levada pela avó com as vestes tradicionais chinesas (quimono, tamanco, maquiagem e outros adereços) até a casamenteira da vila para ser avaliada e a menina, bastante desastrada, não passa no teste tendo suas chances de conseguir um bom marido bastante diminuídas.

Mulan, que na produção cinematográfica, é filha única de pais já bem idosos, volta para casa muito decepcionada, mas é apoiada pelo pai, que ressalta suas ótimas qualidades. Nas cenas seguintes, o pai de Mulan é convocado para a guerra, mas ela, para protegê-lo, assume o lugar dele. Logo em seguida, já está em contato com o exército que são, na verdade, soldados bastante indisciplinados e sem nenhum treinamento, sendo o único com raízes militares mais fortes é um jovem comandante, por quem Mulan irá se apaixonar.

Percebemos nesta primeira parte, que a opção de discurso adotado pelo filme é completamente diferente do adotado pelo poema. Enquanto o poema adota a defesa da guerra e dos homens comuns lutando para defender os domínios políticos chineses, o filme coloca este mote em um segundo plano, pois a guerra é apenas uma ambientação para as reflexões da protagonista. Além disso, os soldados têm características muito diferentes das propostas pelo poema original, pois, enquanto na versão original são homens do campo dispostos a lutar pelos seus ideais, no filme eles ganham características engraçadas, que fazem parecer que só estão na guerra por obrigação e não por crença. Os soldados são, de fato, responsáveis por algumas cenas cômicas do filme, as quais não existem no poema. O destaque do filme é o conflito da identidade de gênero vivido por Mulan.

Entendemos, portanto, que há na adaptação fílmica, uma radical mudança de discurso apesar do uso de uma mesma temática. Dessa forma, compreendemos que o filme é uma paródia do poema chinês, visto que, nem toda adaptação cinematográfica é uma concordância com o texto original, ou seja, nem toda adaptação é uma paráfrase. Sant'anna (2003) explica a diferença entre paródia e paráfrase:

Do lado da ideologia dominante, a paráfrase é uma continuidade. Do lado da contra-ideologia, a paródia é uma descontinuidade. Assim como um texto não pode existir fora das ambivalências paradigmáticas e sintagmáticas, paráfrase e paródia se tocam num efeito de intertextualidade, que tem a estilização como ponto de contato. Falar de paródia é falar de *intertextualidade das diferenças*. Falar de paráfrase é falar de *intertextualidade das semelhanças*.



Enquanto a paráfrase é um discurso em repouso, e a estilização é a movimentação do discurso, a paródia é o discurso em progresso. Também se pode estabelecer outro paralelo: a paráfrase como efeito de *condensação*, enquanto a paródia é um efeito de *deslocamento*. Numa há o reforço, na outra a deformação. Com a condensação, temos elementos que se equivalem a um. Com o deslocamento temos um elemento com a memória de dois. Posto isto é que se pode falar do caráter ocioso da paráfrase e do caráter contestador da paródia. Na paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro. Na verdade, essas duas vozes, por identificação, situam-se na área do *mesmo*. Na paródia busca-se a fala recalcada do *outro* (SANT'ANNA, 2003, p. 28-29).

Sendo assim, em nossa análise, ao compararmos a canção chinesa com o desenho animado infantil, estamos entendendo o filme como um deslocamento do poema, uma deformação do primeiro, visto que as preocupações e principais discussões darão outro mote à narrativa. A guerra é apenas um cenário para as crises de identidade acerca de gênero vividas por Mulan.

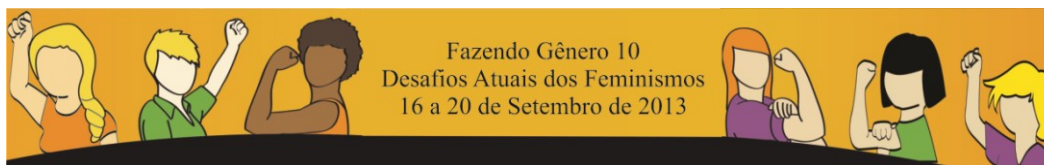
Acreditamos que a questão da identidade de gênero ganha destaque no filme, pois vivemos um momento de revisão de valores. Conseqüentemente, entendemos que há uma disputa discursiva daqueles que preferem manter o *status quo* e a noção de que há diferenças claras e intransponíveis entre os gêneros, ideologia defendida pelo filme analisado, e daqueles que acreditam que nossas identidades estão sendo construídas, sendo seres inconclusos e em construção, a noção de identidade como algo imutável e inviolável torna-se muito distante de nossa realidade.

No início de sua obra **A identidade cultural na pós-modernidade** (2005), Hall nos apresenta:

A questão da identidade está sendo extensamente discutida na teoria social. Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada 'crise de identidade' é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2005, p. 07)

O autor nos coloca diante da crise de identidade, o que nos aponta para outra fala de Hall (2005) que liga a identidade ao hibridismo e ao discurso, segundo o autor, ao mencionar as identidades nacionais: "Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos" (HALL, 2005, p. 50).

Colaborando com as ideias de Hall, ao mencionar o sonho da pureza, Zygmunt Bauman (1998) apresenta uma espécie de mito do "estrangeiro/estranho". No mito apresentado o autor nos mostra que a crise de identidade é algo inevitável a partir do momento em que as diferenças



emergem, pois, após vir a tona, só resta dois caminhos ao estranho: lutar pelos seus ideias ou tentar igualar-se. Nas palavras do autor:

É por isso que a chegada de um estranho tem o impacto de um terremoto... O estranho despedaça a rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária. Ele vem de longe; não partilha suposições locais – e, desse modo, ‘torna-se essencialmente o homem que deve colocar em questão quase tudo o que parece ser inquestionável para os membros do grupo abordado’. Ele ‘tem de’ cometer esse ato perigoso e deplorável, porque não tem nenhum *status* dentro do grupo abordado que fizesse o padrão desse grupo parecer-lhe ‘natural’, e porque, mesmo se tentasse dar o melhor de si, e fosse bem sucedido, para se comportar exteriormente da maneira exigida pelo padrão, o grupo não lhe concederia o crédito da retribuição do seu ponto de vista (BAUMAN, 1998, p. 19).

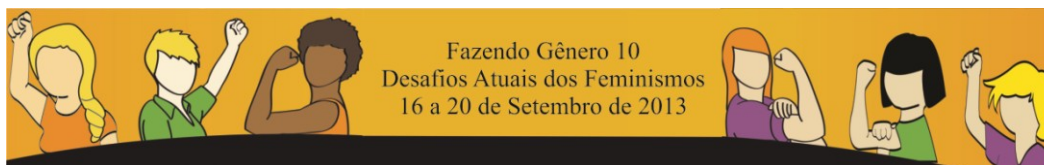
No filme, a personagem Mulan cumpre essa função do estranho, sendo uma mulher no meio de um exército masculino. Em função disso, a personagem se vê diante de situações que em sua concepção são situações que a aproximam do masculino, como tomar banho nua no rio, praticar atividades que exigem força física. Essas situações geram incômodo na personagem e também no comandante, um jovem rapaz que se sente atraído por ela, porém ele acredita que ela seja um homem. Diante das cenas apresentadas no filme, percebe-se uma excelente oportunidade para discutir a identidade em construção, em constante mutação, mas o filme faz a opção para a solução mais fácil e, talvez mais perigosa que é a de sedimentar posturas já tradicionais: Mulan retorna para casa, neste caso, o retorno à casa paterna, representa a tradição, quando ela abandona o exército ela evidencia seu desejo de deixar-se levar pelas tradições e assumir suas características femininas sem discutir se essas características a pertencem de fato ou é apenas o que a sociedade espera dela.

Ao optar por este desfecho para a personagem principal, que poderia ser uma personagem disposta a quebrar o tabu da boa mocinha que o cinema reproduz tão habilidosamente, o filme se distancia do discurso da diversidade que é um discurso que começa a ganhar espaço também na mídia, porém, quando afirmamos que o filme opta por uma solução e um desfecho mais fáceis, entendemos que ele acontece dessa forma, pois aponta para algo mais consolidado, sem criar polêmicas aposta na fórmula que já dá certo. O que pode ser explicado pela argumentação de Duarte (2012, p. 7):

Em um contexto fortemente marcado por interesses comerciais e pela lógica do consumo, a quantidade parece prevalecer sobre a qualidade e o formato estático/narrativo que se tornou hegemônico tende a orientar as escolhas do que merece ser visto, pasteurizando conteúdos e restringindo a formação do gosto: vê-se aquilo que já se conhece e do qual já se ouviu falar, gosta-se apenas do que se vê.

Ao optar pela fórmula que dá certo, o filme acaba representando um discurso ultrapassado, pois não segue a ideia ou concepção proposta por Orlandi (1987) de que a arte, o cinema e a literatura podem representar o discurso lúdico e, segundo a autora, este discurso permite a



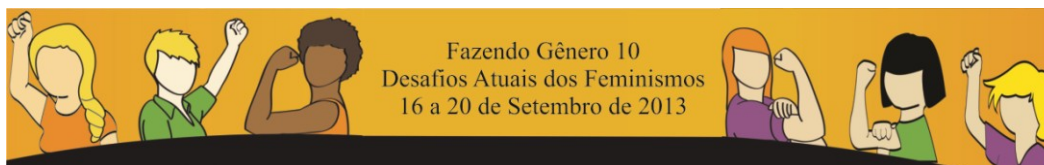


polissemia, ou seja, várias possibilidades de interpretação, visto que existe a reversibilidade entre os interlocutores, e essa reversibilidade permite uma ruptura aparentemente descomprometida, mas engajada com um novo tempo. No filme, a impressão que temos é de que a narrativa é preparada para o lúdico, mas prefere reforçar o discurso da homogeneidade, abre para a discussão, mas retoma o tradicional.

Analisando os estereótipos de gênero e a construção da heroína a partir do estudo de Coelho (2000) sobre literatura infantil, podemos perceber que o filme fica no meio do caminho entre o que a autora chama de valores tradicionais e valores novos. Para a autora, a literatura infantil, e aqui podemos entender a produção midiática para crianças, tornou-se, em nossa época, um campo em que estão sendo semeados valores que integrarão uma nova mentalidade. Existe um confronto entre o que ela nomeia de “valores tradicionais” (consolidados pela sociedade romântica do séc. XIX) e “valores novos” (gerados em reação aos antigos, mas que ainda não foram equacionados em um sistema). “Uns e outros determinaram (ou determinam) a *temática* e as *peculiaridades formais* que diferenciam as literaturas de ontem e de hoje” (COELHO, 2000, p. 19).

A autora traça um quadro comparativo entre o tradicional e o novo. Segundo ela, os valores tradicionais estão ligados ao espírito individualista, à obediência à autoridade, ao sistema social fundado na valorização do ter e do parecer, acima do ser, à moral dogmática, à sociedade sexófoba (interdito ao sexo, sexo como pecado), à reverência pelo passado, à concepção de vida na visão transcendental da condição humana, ao racionalismo, ao racismo, e à ideia de que a criança é “adulto em miniatura”. Enquanto os valores novos apontam para o espírito solidário, o questionamento da autoridade, o sistema social fundado na valorização do fazer como manifestação autêntica do ser, a moral da responsabilidade ética, a sociedade sexófila (liberação sexual), a redescoberta e reinvenção do passado, a concepção de vida fundada na visão cósmica/ existencial/ mutante da condição humana, o intuicionismo fenomenológico, o anti-racismo, a criança como ser em formação (“mutantes” do novo milênio).

Para Coelho (2000), clássicos infantis representam simbolicamente o tradicional, enquanto as histórias infantis da atualidade já retratam, em alguns casos ainda timidamente, o novo. Os estúdios Disney ao optarem por adaptações dos clássicos infantis resistem aos novos valores, porém ao abordarem temáticas novas, como a questão da crise de identidade em relação ao gênero e sexualidade vivida por Mulan nos abre a perspectiva de discutir o tema sobre outro olhar caminhando para a ideia de uma sociedade sexófila. Portanto, apesar do olhar tradicional, é interessante que mostremos às crianças, principais receptoras dos filmes Disney, uma outra



possibilidade de olhar sobre essas produções a partir da ideia que toda obra de arte é polissêmica, como nos lembra Orlandi (1987).

O texto clássico chinês termina com a seguinte estrofe:

De frente para a janela,  
ela prende seus cabelos macios como nuvem,  
no espelho, ela põe flores amarelas.  
No portão, ela encontra seus camaradas,  
eles ficaram todos surpresos.  
Lutando juntos por doze anos,  
eles jamais suspeitaram que Mulan fosse mulher.  
Lebres macho gostam de chutar e pisar,  
lebres fêmeas têm olhos enevoados e acetinados.  
Mas se as lebres correm lado a lado,  
quem pode dizer qual é ele ou ela?  
(A Balada de Mulan)

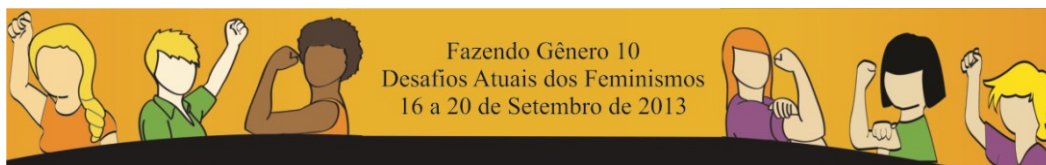
A estrofe final reforça a ideia de paródia já apresentada no início deste artigo, pois diferente do filme que, durante toda a narrativa, reforça e amplifica o discurso dos estereótipos masculinos e femininos, o poema chinês termina deixando a moral de que, na guerra, as diferenças entre gêneros desaparecem, pois “se as lebres correm lado a lado, quem pode dizer qual é ele ou ela?” O poema chinês, apesar de não abordar tão diretamente esta questão, está mais próximo da concepção de Louro (2008, p.18) que afirma:

Ainda que teóricas e intelectuais disputem quanto aos modos de compreender e atribuir sentido a esses processos, elas e eles costumam concordar que não é o momento do nascimento e da nomeação de um corpo como macho ou como fêmea que faz deste um sujeito masculino ou feminino. A construção do gênero e da sexualidade dá-se ao longo de toda a vida, continuamente, infindavelmente.

Dessa forma, se compreendermos a corrida como metáfora da vida, podemos entender que o discurso que fica no poema chinês é que a identidade de gênero, e assim como defende Louro (2008) é um discurso em construção.

## **Considerações Finais**

Entendemos que a linguagem fílmica está relacionada ao discurso do prazer, quer dizer, o cinema forma e transforma concepções sem o compromisso de apenas doutrinar ou cultivar ideologias. Logo, sua função principal é o entretenimento, mas, ao entreter e divertir, também ensina, faz adotar concepções e mostra, muitas vezes, maneiras diferentes de entender o mundo. O discurso cinematográfico atinge a formação do sujeito-receptor justamente por criar uma atmosfera



de descompromisso e, ao parecer estar longe da realidade, aborda esta sem a pretensão de ser fiel a ela, contudo banha-se no que o autor pensa do momento e da realidade vividos.

Ao optarmos pela análise de um filme infantil o fizemos acreditando que a criança está no estágio de formação, tanto como espectadora quanto como sujeito e entender a ideologia veiculada através das produções midiáticas de/para crianças torna-se importante, pois acreditamos no seu poder de provocar no espectador a reflexão a respeito do assunto abordado. Sabemos ainda, que o receptor mirim tende a manter uma relação de identidade com o herói da ficção. Conhecermos, portanto, a construção desta personagem e os ideais transmitidos a partir dela, faz com que tenhamos maiores condições de entender como as questões de gênero vem sendo tratadas, principalmente, nas produções Disney feitas a partir da literatura infantil e dos contos populares infantis de todo o mundo.

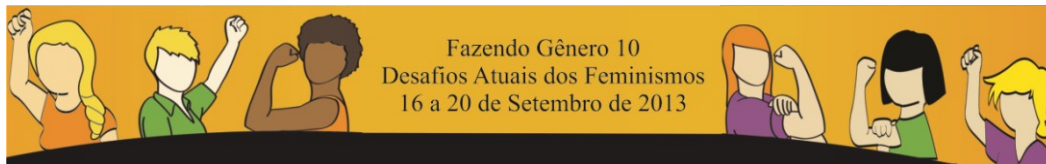
O filme **Mulan** subverte a concepção do que é masculino e feminino quando a personagem principal vai para a guerra representando um soldado, visto que para a nossa cultura a força e a guerra ainda são vistas como noções e representações do masculino. Mas retoma a ideia de que há características e ações essencialmente masculinas e outras fundamentalmente femininas quando, já no início do filme, assume o discurso de que a mulher precisa se preparar para o casamento, precisa, ainda, de alguém para protegê-la que deve se identificar com atividades menos rudes, enquanto o homem é sempre o que cuida, protege e luta.

A personagem Mulan apresenta, durante a narrativa, características que a afasta de personagens como Branca de Neve, A Pequena Sereia, Cinderela, Bela e outras personagens adaptadas pelos estúdios Disney de serem sempre submissas, posto que ela desafia a família e as convenções sociais e vai para a guerra, mas a aproximação com as demais princesas se dá quando ela, em vários momentos da narrativa fica envolta em questionamentos e crises sobre sua verdadeira identidade.

A crise só se resolve, no primeiro filme da série, quando Mulan assume suas características femininas e volta para casa, retomando assim o discurso já presente nos diversos filmes infantis adaptados pelos estúdios Disney de que cabe ao gênero feminino atitudes passivas, conciliadoras e submissas para que tenha um final feliz e esse discurso dos valores tradicionais é que acaba prevalecendo para inúmeras crianças do mundo inteiro.

## Referências





BALADA de Mulan. Disponível em: <http://www.epochtimes.com.br/hua-mulan-a-lendaria-e-corajosa-guerreira>. Acesso em: 20 de maio de 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. São Paulo: Moderna, 2000.

DUARTE, Rosália. Prefácio. In: FERRARI, Anderson. CASTRO, Roney Polato de. *Política e poética das imagens*. Juiz de Fora. Ed.UFJF, 2012. p. 5-9.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louros. 10 ed., Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas*. Pro-Posições, v. 19, n. 2 (56) - maio/ago. 2008. p. 17-23.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. *A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso*. 2 ed., Campinas: Pontes, 1987.

SANT'ANNA, Afonso Romano de (1985). *Paródia, paráfrase & Cia*. 7 ed., São Paulo: Ática, 2003.

### **Mulan: from the Chinese song to the Disney production – possible discourses on gender and identity**

**Abstract:** The children's film Mulan is an animated feature film by Disney Studios released in 1998 and is based on a Chinese folk song dating back to the fifth century, which every Chinese child knows by heart, called **Mulan's Ballad** or **Hua Mulan**. In the original song, the heroine decides to go to war dressed as a man to protect her father and impersonates a valiant soldier fighting for peace. The song is divided in eight parts and ends with a moral of the story which brings the message that at war (or at a race) it would be difficult to tell a boy from a girl. The film works on the same motif, but unlike the Chinese song, brings several questions to the main character regarding the representations of gender and sexuality, arising on the screen matters and stereotypes of male and female which are dealt with throughout the narrative. In this article we intend to discuss the amplifying of the discourse on gender and identity which occurred in the cinematographic version of the Chinese text.

**Keywords:** Media production for children. Gender representation. Identity. Discourse.