

A RESSIGNIFICAÇÃO DE QUEERCODING EM “LUCA”, DE ENRICO CASAROSA

Cavallere Miranda Lima

Graduando no curso de Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais.

Bolsista PROEX/UFMG no Acervo de Escritores Mineiros.

cava.lima@outlook.com

Gabriel Felix de Alcantara

Bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais e

Graduando em Edição na Universidade Federal de Minas Gerais.

fxalcant@gmail.com

Simposio Temático nº 05 – Arte, Processos de Criação E Diversidade De Gênero

RESUMO

O filme *Luca*, lançado em 2021 pela Pixar, constrói sobre si uma aura que foge da cisheteronormatividade pré-estabelecida pela sociedade no que se refere à arte infantil. Sendo assim, ele se apresenta como ambiente propício para discussão de temas como liberdade, imaginação, e questões correlatas à temáticas de sexualidade e gênero. Uma vez que as artes infantis são sub-observadas, devido a um preconceito que impõe a elas a visão de “arte menor”, há a possibilidade de autores lidarem com temas que a sociedade não deseja de um modo mais livre do que outros tipos de artes destinadas a públicos adultos. *Luca* se apresenta nesse espaço, trabalhando tais tópicos subvertendo o conceito de queercoding, normalmente utilizado nas artes como uma maneira de esconder características queers em personagens fictícios ou trabalhá-los dentro de estereótipos negativos. Dentro de uma perspectiva de pensadores como Jack Halberstam, Richard Miskolci, Peter Hunt e Diana Wynne Jones, pretende-se aqui delinear novas perspectivas acerca de espectros-queers nas artes infantis.

Palavras-chave: Luca, Pixar, Arte Infantil, Queercoding, Baixa Teoria.

ABSTRAT

The movie *Luca*, released in 2021 by Pixar, engender in itself an aura that escapes from the pre-established spectrum of cis-straight-normativity settled by the society when it comes to children's art. Therefore, the movie presents itself as a favorable environment to discuss themes as liberty, imagination, and issues related to sexuality and gender. Since that children's arts are under-observed, due to a prejudice that imposes on them

the vision of a "minor art", the possibility of authors work with those thematic arises, considering the fact that the society doesn't want a freer way than other types of art aimed at adult audiences. *Luca* presents itself in that space, working those subjects subverting the concept of queercoding, normally used in the arts as a way of hiding queer features in fictional characters or working them inside negative stereotypes. From a perspective related to theorists as Jack Halberstam, Richard Mikolsci, Peter Hunt and Diana Wynne Jones, this article intended to outline new perspectives around of queer-spectrum on the children's arts.

Keywords: Luca, Pixar, Children's movies, Queercoding, Low theory.

INTRODUÇÃO

A proposta de elaboração deste artigo se deu a partir da percepção da presença de uma estrutura narrativa diferente em *Luca* (2021), se comparada com os filmes infantis de animação antecedentes lançados pelos estúdios Disney e Pixar. Tal filme possui uma maneira não-usual de lidar com a construção de narrativa e personagens, que em certo nível rompe com uma estrutura óbvia que estava em vigência em narrativas filmicas de animação nos últimos anos.

Os filmes da Pixar possuem um histórico de trabalharem temáticas subversivas de forma sutil em seus roteiros. Isso se verifica desde os títulos mais antigos do estúdio tais como *Vida de Inseto*, *Monstros S.A.* e *Procurando Nemo*, onde as narrativas aparentemente de caráter infantil e que visam apenas entreter, carregam em seus subtextos debates muito mais elaborados (como questões sociais) que em tese, à primeira vista, não seriam propriamente infantis, visto que são temas que normalmente abarcam mais adultos do que crianças, porém não as elimina.

Ao tratar de temas como exploração do trabalho em *Monstros S.A.*, a Pixar permite que a criança entre no diálogo sobre limites da vida particular e da vida profissional, por exemplo. O discurso da Pixar é muito subjetivo e eficiente em entregar sua real intenção para jovens por meio de texto. Utilizamos aqui como escopo básico teórico os preceitos de 'baixa-teoria', propostos por Jack Halberstam, acerca da produção midiática em massa, considerada não canônica. Ao teorizar sobre os filmes de

animação, Halberstam nos dá um indício da potencialidade que os filmes dessa categoria engendram em si:

Ainda que vários leitores possam ser contra a ideia de que podemos encontrar alternativas no gênero criado por grandes corporações para obter lucros altos e com múltiplos materiais publicitários, (...) novas formas de animação, sobretudo o CGI, abriram portas narrativas novas e levaram a encontros inesperados entre o infantilizado, o transformador e o queer. (HALBERSTAM, 2020, p. 44)

Deste mesmo modo, *Luca* nos apresenta uma questão de desconforto social perante uma identidade, que no caso do filme se trata de monstros marinhos, e assim existe a construção discursiva sobre temas contemporâneos e recorrentes como o medo do diferente e o medo de ser oprimido por sua identidade.

Uma questão diferencial de *Luca*, é que as temáticas debatidas no filme não são explicitamente anunciadas. Muitas pessoas podem ler isso como uma atitude de *Queerbaiting*, tendo em vista que é construído todo um contexto queer ao longo da narrativa, mas não há explicitação ou anúncio direto da abordagem de uma temática relacionada à questões de identidade de sexualidades e gêneros. Halberstam nos demonstra a potencialidade queer presentes nos filmes de animação:

Os filmes da Pixar e da DreamWorks, principalmente, criaram um mundo de animação rico em alegoria política, abarrotados de um ser queer e com uma abundância de analogias entre humanos e animais (HALBERSTAM, 2020, p. 46)

A estrutura narrativa do filme *Luca* opera em um nível diferente do que filmes de animação que usualmente ativamente trabalham com estereótipos calcados dentro de uma perspectiva de *Queerbaiting*, algo que é muito presente nos filmes da Disney no geral, onde existe toda a estruturação de um contexto queer, porém com uma covardia por parte do estúdio de assumir propriamente aquilo que se é colocado nos filmes.

Não obstante, existe um padrão de estereótipos que são apresentados dentro dessas representações nos filmes da Disney, sempre colocando os personagens em

representações ou relacionadas a um tom de vilania ou um tom humorístico, recaindo em estereótipos de representações queers.

Dentro desta problemática, visa-se aqui compreender quais foram os elementos narrativos utilizados em *Luca* para romper com esse tipo de representação em tom covarde e vexatório, a fim de se criar novas possibilidades de representações queers sem cair em estereótipos vexatórios e oferecendo novos horizontes de expectativas tanto para o público infantil quanto para o público adulto.

DESENVOLVIMENTO

A querela do filme se dá dentro da seguinte narrativa: Luca, é um monstro marinho e pastor de peixes. Vive no mundo subaquático com sua família, e os humanos são referidos como “monstros terrestres”. A família de Luca possui um caráter conservador em relação à “ir a superfície”, pois o ambiente da superfície é descrito como perigoso para monstros marinhos. A mãe de Luca em especial, possui um comportamento bastante controlador para com o garoto, sob o pretexto de estar protegendo o filho dos males que o mundo exterior pode lhe causar, tendo em vista o histórico de perseguição e assassinatos que os humanos pregaram aos monstros marinhos.

A partir deste comportamento da personagem da mãe de Luca, podemos perceber um exercício do cerceamento do sujeito por meio do discurso ‘do que seria melhor para ele’. Foucault nos demonstra isso em *História da Sexualidade*, onde ele descreve as instâncias do poder que controlam os discursos acerca do dispositivo da sexualidade.

A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir. Em torno do sexo, se cala. O casal, legítimo e procriador, dita a lei. Impõe-se como modelo, faz reinar a norma, detém a

verdade, guarda o direito de falar, reservando-se o princípio. (FOUCAULT, 1999, p.8)

Portanto, é possível considerar a personagem da mãe do Luca como a representação dessa instância postulada por Foucault de controle da sexualidade por meio da instituição da família. Controlando os discursos e vontades do filho, a personagem da mãe de Luca nos é representada como uma metáfora do controle dos discursos impostos às sexualidades. No caso específico aqui estudado, considerando a característica do monstro-marinho enquanto alegoria do *diferente*, como representante da família, o papel da mãe de Luca é controlar os limites discursivos acerca da vivência do garoto enquanto *monstro-marinho*.

Contudo, na medida em que as visitas do Luca para a superfície aumentam, as desconfianças de sua família aumentam em relação ao seu comportamento subversivo diante das imposições de sua mãe, até que um dia ele é pego praticando a ilicitude de ir para o mundo da superfície sem autorização de seus pais. Como medida repressiva/punitiva, seus pais o condenam à ir morar com um tio distante que vive nas profundezas do oceano, a fim de que ele não tenha a chance de entrar em contato com os perigos que a superfície oferece. O coletivo queer “Gender Mutiny” discute a importância que a criança têm na construção de um ideal normativo de sociedade:

Da imagem da Criança vem a imagem do Futuro, nossas esperanças e sonhos, nosso investimento em um mundo melhor para as gerações futuras. O projeto político é sempre dirigido pela imagem do Futuro. A Criança é o Futuro, e tal como a Família produz a criança, o aparelho político produz o Futuro. (BAROQUE, EANELLI, 2020, p. 65)

Esse controle exercido pela família sob a vida do personagem principal, inicialmente em tese calcado pelo cuidado (mas consideramos como a representação da instância do Poder na vida do garoto), na realidade pode vir a representar a necessidade do controle da vida da criança, a fim de evitar que ela se desvie do espectro normativo que lhe é imposto pelas diversas instâncias que compõem a sociedade (família, estado, religião, etc).

A personagem Julieta, aparece no filme para juntar-se aos garotos (Luca e Alberto) a fim de participarem os três juntos na Copa Portorosso, para que possam ganhar a competição e consigam realizar o sonho de comprar uma Vespa nova, que os possibilitariam de conhecer o mundo para além das fronteiras de Portorosso. Julieta funda a equipe “Os Excluídos”, e a escolha de tal nome pode ser considerada como uma das muitas inferências queers presentes durante o filme, tendo em vista que o fato dos personagens principais serem excluídos/abjetos pela sociedade de Portorosso faz com que eles compartilhem o traço de *estar à margem* da população do pequeno vilarejo, por serem desviantes do que é considerado “normal”. Dentro desta perspectiva, podemos associar tal abjeção ao pensamento de Judith Butler em “Corpos que pesam”, tendo em vista que segundo a teórica, estes corpos que são impossibilitados de existir, carregam em si um ‘peso’ que os distingue de corpos normativos.

Portanto, será igualmente importante pensar sobre como e para que finalidade os corpos são construídos, assim como será importante pensar sobre como e para que finalidade os corpos não são construídos, e, além disso, perguntar, depois, como os corpos que fracassam em se materializar fornecem o "exterior" — quando não o apoio — necessário, para os corpos que, ao materializar a norma, qualificam-se como corpos que pesam. (BUTLER, 2007, p. 124)

É interessante notar que os monstros marinhos são caçados e assassinados pelos moradores do vilarejo, por representarem ‘um perigo iminente à população’ e serem a representação de uma forma de vida diferente daquela que é considerada normativa pela população local. O fato dos monstros marinhos serem *diferentes* dos seres humanos é a justificativa encontrada pela população dos humanos para se sentirem no direito de exterminar essas formas de vida que extrapolam os limites do que seria em tese considerado aceitável. O teórico Richard Mikolsci nos ilustra muito bem como o exercício da abjeção funciona como uma forma de cercear a existência de pessoas que não se enquadram dentro de um espectro normativo de vivência:

(...) a experiência da abjeção não diz respeito apenas a quem foi qualificado de anormal, estranho, mas constituiu quem nós somos e muito frequentemente o

que a sociedade nos fez crer que é o pior em nós.
(MIKOLSCI, 2020, P. 55)

Colocando essa situação representativa do filme (humanos caçando monstros pelo fato dos monstros representarem *O Diferente*) em paralelo com a questão das vivências de pessoas que estão inseridas num contexto de dissidência sexual e de gênero, é possível perceber que Luca exerce na realidade uma alegoria sobre a experiência de vida queer, a qual muitas pessoas dissidentes sexuais e de gênero vivenciam, por não estarem enquadradas dentro de um espectro normativo de expressão sexual/de gênero.

O que chamamos aqui de *alegoria queer*, é algo tão bem construído que a vivência das crianças enquanto monstros marinhos facilmente pode ser subentendida como uma referência ao que seria a vivência de sujeitos queers. Um exemplo claro é o fato de que ao longo de toda a narrativa, os garotos vivem sob o signo do medo de terem sua forma verdadeira (monstruosa) ser descoberta pelas outras pessoas. É possível notar que eles vivem dentro de um ‘armário’, no qual sair dele representa literalmente um iminente risco de vida.

Enquanto os garotos sofrem o medo da abjeção por serem monstros marinhos, a Julieta é considerada estranha pela população da cidade por conta de suas características físicas, seu comportamento subversivo e suas ideias que fogem do eixo comum presente no imaginário da população local. Julieta é tratada "como uma garota esquisita que deveria ir embora de Portorosso", pelo fato dela ser diferente das outras crianças.

A abjeção em Luca é o elo que une os três personagens principais, Luca, Alberto e Julieta. O trio experimenta de formas distintas de opressão da população local. Quando Julieta pega o signo de “Excluídos”, algo que tem uma conotação negativa e denota a condição que eles se encontram na sociedade de Portorosso, e nomeia a própria equipe com este título, ela faz um ato de ressignificação do termo que designa a condição de abjeção que eles se encontravam.

Alguém atento percebe como a problemática queer não é exatamente a da homossexualidade, mas a da abjeção. Esse termo, abjeção, se refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que

considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política. (...) A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é a comunidade. (MIKOLSCI, 2020, p. 24)

O ato de captura do termo que os insulta e ressignificação deste pela auto-nomeação pode ser considerado algo no mínimo semelhante com o que acontece com a adoção do xingamento ‘queer’ para nomeação de um movimento de pessoas que não se identificam com o normativismo correlacionado à questões de sexualidades e gêneros.

Continuando a análise da narrativa presente no longa-metragem, na medida em que Luca e Julieta se tornam mais próximos, Luca passa a se interessar pela possibilidade de frequentar a escola na intenção de aprender mais sobre como as coisas funcionam no mundo. Alberto, ao perceber tal situação, coloca Luca em cheque dizendo que “ele jamais seria aceito” quando vissem a “cara de peixe” de Luca. Ainda sim, Luca pergunta à Julieta se na escola aceitam “qualquer um”, tentando inferir se a escola o aceitaria mesmo ele sendo monstro marinho. Enquanto Luca possui o desejo de ir à escola, Alberto possui medo de ir, com o receio de não ser aceito por ser um monstro marinho. O argumento de Alberto para desencorajar Luca é que, em algum momento de sua frequência no ambiente escolar, os seres humanos descobririam a verdadeira forma de Luca.

Para provar seu ponto, Alberto acaba se assumindo como monstro marinho para Julia, e ela involuntariamente acaba o tratando de forma depreciativa. Na tentativa de evitar de ser descoberto, Luca acaba replicando os comportamentos preconceituosos dos seres humanos, para que não percebam que ele também é um monstro marinho. Entretanto, mesmo tentando se integrar com aqueles que oprimem os monstros marinhos, Luca é descoberto por Julieta. Ela se assusta e reitera que Portorosso é o pior lugar para um monstro marinho viver (tendo em vista o histórico de perseguição de monstros marinhos pela população da cidade), e ressalta o fato de que o próprio pai dela caça monstros marinhos.

Passados alguns momentos do filme, os meninos correm o risco de se assumirem enquanto monstros marinhos para garantir que sua amiga, Julieta, consiga ganhar a Copa Portorosso. Em nome da amizade, os garotos perdem o medo de morrer, entretanto, é interessante notar que apesar deles não possuírem mais o medo de serem mortos, Herculi diz que “a cidade ficou com medo pelo fato dos garotos serem monstros marinhos”. Ou seja, o fato dos garotos representarem *o diferente* causou estranhamento e medo na população local, que reagiu com violência por estarem vivenciando uma situação de medo para com aquilo que eles não estão acostumados a viver com.

O destaque do filme é que ele não precisa ser literal como colocando os garotos para terem um primeiro beijo homossexual/bisexual, ou um relacionamento homoafetivo declarado para ter uma importante *alegoria queer*, que transcende a literalidade.

O laço entre humano/monstro é queer por sua reorganização da família e da afinidade e por sua maneira de interromper e perturbar laços românticos mais convencionais no filme. (HALBERSTAM, 2020, P. 75)

Pensando analiticamente sobre o filme, é válido refletir sobre como a representação alegórica engendrada no enredo de *Luca* é construída dentro de um espectro de não definição de normatividades. A narrativa é pautada dentro de uma gama de possibilidades correlatas à não definição: em nenhum momento nos é afirmado diretamente que o filme é por ordem *queer*; entretanto, essa não afirmação ao mesmo tempo configura como uma característica queer, pois o não-identitarismo é algo pautado pela teoria crítica queer.

Poucos filmes convencionais feitos para adultos e consumidos por um público grande tem a audácia e o desplante de pisar no perigoso território da atividade revolucionária; no clima contemporâneo do literalismo bruto, até mesmo a sátira social parece arriscada. E, em um mundo de comédias românticas e filmes de ação e aventura, há pouquíssimos lugares onde buscar o alternativo. (...) É apenas na esfera da animação que

realmente encontramos o esconderijo alternativo.
(HALBERSTAM, 2020, p. 48)

Não obstante, o filme configura-se pautado na abordagem de uma *travessia*. O subtexto mais importante do filme não é o destino ou afirmação do personagem em si, mas a sua jornada enquanto ser não-normativo em descoberta de suas potencialidades enquanto sujeito marginal na sociedade de Portorosso.

Toda essa permissibilidade do filme se dá pela capacidade da arte infantil de se inventar e reinventar tocando em técnicas, discursos e contextos revolucionários. É natural que nas artes infantis haja uma maior liberdade, visto que sendo vista como inferior, revela ser mais suscetível a ser ignorada por parte dos adultos, dando assim liberdade para os artistas. Como explica Peter Hunt:

Conforme Chambers observou, a literatura infantil é um laboratório de provas de importância ímpar para as teorias literárias. Os trabalhos dele, junto com os de Benton, Kelly-Byrne, Cochran-Smith e Crago, abordam a questão da criança-crítica. (CHAMBERS, 1985, p. 90) Isso pode parecer a alguns acadêmicos um trivial exercício educativo; entretanto trata-se de um enfrentamento do problema de articular as respostas e os processos receptivos de leitores que não são nossos pares, em termos de experiência e conhecimento, o que é uma maneira conveniente de enfatizar que realmente não existe essa ideia de um leitor equivalente – fato, em geral, comodamente esquecido na crítica literária! (HUNT, 2010, p. 23)

Claro que essa dita liberdade nem sempre se prova real, pois quando há um determinado assunto dito “imoral” para crianças uma grande onda conservadora se forma, podendo gerar várias censuras. Exemplo disso, a obra de Roald Dahl, onde adultos lutaram abertamente contra sua forma “violenta” de descrever vilões de crianças como sendo sempre adultos.

Luca toca em um assunto importante para o momento em que vive o mundo, e assim como Contos de Fadas fizeram, o filme possui um papel de compreensão do ser humano muito mais necessário do que o que adultos compreendem como “ideal para crianças”, normalmente histórias rasas, sem desenvolvimento e com o mínimo possível

de discussão. Em seu livro sobre contos de fadas, Bruno Bettelheim discute a importância de lidar com tópicos sensíveis com crianças:

Para dominar os problemas psicológicos do crescimento - superar decepções narcisistas, dilemas edípicos, rivalidades fraternas, ser capaz de abandonar dependências infantis; obter um sentimento de individualidade e de autovalorização, e um sentido de obrigação moral - a criança necessita entender o que está se passando dentro de seu eu inconsciente. Ela pode atingir essa compreensão, e com isto a habilidade de lidar com as coisas, não através da compreensão racional da natureza e conteúdo de seu inconsciente, mas familiarizando-se com ele através de devaneios prolongados - ruminando, reorganizando e fantasiando sobre elementos adequados da estória em resposta a pressões inconscientes. Com isto, a criança adequa o conteúdo inconsciente às fantasias conscientes, o que a capacita a lidar com este conteúdo. É aqui que os contos de fadas têm um valor inigualável, conquanto oferecem novas dimensões à imaginação da criança que ela não poderia descobrir verdadeiramente por si só. Ainda mais importante: a forma e estrutura dos contos de fadas sugerem imagens à criança com as quais ela pode estruturar seus devaneios e com eles dar melhor direção à sua vida (BETTELHEIM, 2002, p. 8)

A arte é fruto do seu tempo e de sua sociedade, a escolha de ocultar de crianças o dito “mal”, é prejudicial para o desenvolvimento da geração ao qual é vítima dessa censura, pois a torna cega aos problemas do mundo que o cercam. É crucial lembrar que o conceito de bom e mal passa particularmente pela permanência do pensamento dominador no poder, visto que quem decide o que é bom e ruim, é quem dita o que é moral e imoral. Nietzsche, em *A genealogia da moral* nos demonstra sobre como a escolha do que é considerado bom ou mal moralmente falando não é algo isento de ideologia; muito pelo contrário, a concepção moral de bem e mal foi construída pela posição de uma classe autoproclamada superior e dominadora em detrimento de outra mais baixa.

Outra questão importante é pensar que a arte tem valor político, tornar a arte nula de pensamento crítico seria exatamente como prender a imagem ao seu sentido

mais vazio, isto é, proibir que as artes se manifestem, sejam elas adultas ou infantis, de acordo com sua proposta é tirar um direito fundamental na construção da arte. Didi-Huberman analisa que a imagem é sempre múltipla de sentido, torná-la um simples objeto de adoração é tirá-la de seu valor intrínseco:

As imagens são tudo, menos borboletas afixadas numa placa de cortiça para a felicidade sábia, porém perversa e mortífera, do entomologista. Elas são ao mesmo tempo movimentos e tempos, irrefreáveis e imprevisíveis. Elas migram pelo espaço e sobrevivem na história, como disse Aby Warburg. Elas se transformam e mudam de aspecto, voam por aqui e por ali, aparecem e desaparecem alternadamente. Elas vivem suas “vidas” por elas mesmas, e são essas mesmas “vidas” que nos interessam e nos “olham”, muito mais do que as cascas de pele morta que podem deixar à nossa disposição. A melhor maneira de olhar para as imagens seria de saber observá-las sem comprometer a sua liberdade de movimento; por isso, observá-las não seria guardá-las para si mesmo, mas ao contrário, deixá-las serem. Emancipá-las de nossas próprias fantasias de “visão integral”, “classificação universal” ou “conhecimento absoluto”. É procedendo assim - aceitando o risco de um princípio de incompletude perpétua quanto à nossa vontade de saber - que o sujeito da visão poderá emancipar-se, de acordo com a feliz expressão de Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2008, p. 7-29). (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 163)

É exatamente nesse sentido de liberdade da imagem que o discurso melhor se aproxima do seu público. A criança não é um ser humano incapaz de sentir sentimentos, muito pelo contrário, a criança é rodeada de sentimentos próprios que na maioria das vezes são, inclusive, ignorados.

A arte infantil, sendo ela literatura, pintura, teatro, dança, música, cinema ou qualquer outra, pode integrar a vida da criança e ajudá-la a aceitar e entender a vida que a circunda. Nesse sentido, a escritora Diana Wynne Jones afirma que:

Essa excitação é algo que todos os nove adultos adorarão confessar, qualquer que seja o livro dado a eles. O livro dotaram eles com experiência ao qual eles

não conseguiriam de nenhum outro modo, conversando com eles de um modo e um nível que toque as raízes da imaginação. Eles irão também, provavelmente, dizer que o livro os fez rir ou chorar, ou os dois. Bom. As emoções são muito importantes. Você precisa reconhecer seus poderes o mais rápido possível nas primeiras idades da vida. Este é o único jeito de ter o resto da vida correta. (JONES, 2000, [s.p])

Sendo assim, o filme *Luca* pode ser um ponto de contato com crianças com a atualidade, sem perder a ludicidade que o Fantástico exige. O seu poder de sintetizar o mundo que o cerca é bastante notável, pois abre espaço para discussões atuais sem abrir mão de uma sutileza que (algumas) artes exigem.

A arte visual permite essa entrada do fantástico com muita facilidade, abrigando espaços de diálogos sobre pontos cruciais, de forma sutil. Ricardo Akira Sanoki afirma que:

Para muitas pessoas, então, o desenho não passa de uma simples reprodução do mundo visível, sendo dividido entre o estilo que mais se parece com a realidade física que podemos observar com nossos olhos e o que menos se parece com ela. Nessa concepção, quanto mais "realista" um desenho for, maior qualidade ele tem e é considerado mais "adulto"; em contrapartida, quanto menos "realista", menor sua qualidade e é considerado mais "infantil". Desse modo, o senso comum é de que, quanto mais simples ou estilizada seja a ilustração, mais ela é destinada a um público jovem, levando muitos a pensarem que desenho animado é sempre um produto para crianças, ignorando que é o seu conteúdo que definiria essa questão. (SANOKI, 2019, p. 18)

O infantil deve ser desassociado com o "ruim". O infantil não é desprovido de qualidade técnica e nem desprovido de qualidade artística. Retomo a ideia de que o descaso com as artes infantis geram duas questões: ignorar ou censurar, sendo essa segundo muito prejudicial para a arte como um todo.



CONCLUSÕES OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

Luca nos traz uma importante possibilidade de compreensão do mundo por meio de uma nova ótica. Pragmaticamente, o filme engendra em si a possibilidade *queer* de se entender e de construir a sua própria narrativa individual e coletiva, sem necessariamente ter que se atrelar a rótulos identitários.

Ao construir e trabalhar uma narrativa onde os afetos são explícitos porém não declarados, Enrico Casarosa tensiona as fronteiras entre o texto e o subtexto, entre o que é declarado e o que é mantido no silêncio, entretanto, sem cair em estereótipos cômicos ou vexatórios ao que tange a representatividade *queer* nos filmes de animação. Fazendo esse movimento, o diretor consegue de forma perspicaz tratar com objetividade e sensibilidade tópicos complexos que podem vir passar despercebidos perante um público que não se atente às técnicas narrativas empregadas no subtexto, por se tratar de um filme à priori dirigido ao público infantil.

Codificando de maneira *queer* os personagens de *Luca*, Casarosa consegue ressignificar o filme e de maneira excepcional têm a perspicácia de não recair em representações estereotipadas ou covardes (no sentido de não assumir o pretexto construído). Muito pelo contrário, *Luca*, mesmo não declarando literalmente no enredo seu conteúdo *queer*, nos demonstra tal posicionamento de maneira explícita pela maneira que a narrativa é construída e abordada. Casarosa engenhosamente utiliza da arte infantil para delinear novas possibilidades de se pensar acerca de temáticas correlatas à expressões de sexualidades e gêneros. Tal feito, é algo louvável, principalmente considerando o fato de estarmos na segunda década do século XXI; é mais do que urgente a abordagem de tais temáticas nas artes.

CITAÇÕES E REFERÊNCIAS

BAROQUE, Fray; EANELLI, Tegan. Notas preliminares sobre modos de reprodução, por Gender Mutiny. In: *Bash Back! ultraviolência queer: antologia de ensaios / vários autores* ; traduzido por Beatriz Regina Guimarães Barboza, Emanuela Carla Siqueira, Júlia Raiz do Nascimento. - São Paulo, SP: crocodilo; n-1 edições, 2020;

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. São Paulo: Paz e Terra, 2002;

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007;

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Olhos livres da história”. In *Revista Ícone*. Recife, Vol. 16, N. 2, 161–172;

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*, tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988;

HALBERMAN, Jack. *A arte queer do fracasso*. Tradução Bhuvi Libiano ; prefácio Denilson Lopes. - Recife : Cepe, 2020;

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. São Paulo: Cosac Naify, 2010;

JONES, Diana Wynne. “Fantasy book for children”. In *Reflections: On the Magic of Writing*. Austrália: HarperCollins Publishers, 2000;

MIKOLSCI, Richard. *Teoria queer : um aprendizado pelas diferenças / 3. ed. rev. e ampl. ; 2. reimp.* - Belo Horizonte : Autêntica Editora. UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, 2020;

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009;

SANOKI, Ricardo Akira. *A significação no desenho: linguagem e semiótica*. Tese (Doutorado). São Paulo: USP, 2019. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-19012021-204846/pt-br.php>>. Acesso em: 28 de outubro de 2021;