



TRANSGRESSÕES E (RE)INVENÇÕES DO CORPO INFANTIL NA SÉRIE "A.J AND THE QUEEN": POSSIBILIDADES EDUCATIVAS PARA NINAR GENTE GRANDE

TRANSGRESSIONS AND (RE)INVENTIONS OF THE CHILD'S BODY IN THE SERIES "A.J AND THE QUEEN": EDUCATIONAL POSSIBILITIES FOR NURSING GROW UP PEOPLE

Jonas Alves da Silva Junior **1**

Leandro Rodrigues Nascimento da Silva **2**

Eliezer Gonçalves Cordeiro **3**

Resumo: Esta pesquisa visou investigar como o corpo infantil é representado na série de comédia dramática intitulada "A.J And The Queen", produzida e distribuída na plataforma de streaming da Netflix. Utilizamos a abordagem qualitativa para analisarmos o material audiovisual que é o nosso objeto de estudo. Como resultado, encontramos uma inversão de estratégia cenográfica que educa adultos e, ao mesmo tempo, crianças sobre temas relacionados a gênero, sexualidade e desigualdades sociais dos mais diversos tipos.

Palavras-chave: Educação. Estudos de Gênero. Comunidade LGBTQIA+. Infâncias.

Abstract: This research aimed to investigate how the child's body is represented in the comedy-drama series entitled "A.J And The Queen", produced and distributed on the Netflix streaming platform. We used a qualitative approach to analyze the audiovisual material that is our object of study. As a result, we find a strategic scenographic inversion that educates adults and, at the same time, children about themes related to gender, sexuality and the most diverse social inequalities.

Keywords: Education. Gender Studies. LGBTQIA+ Community. Childhoods.

-
- 1** Doutor em Educação pela Universidade de São Paulo (FE/USP), e docente do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDUC) e da graduação da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). É líder do LEGESEX - Laboratório de Estudos de Gênero, Educação e Sexualidades (UFRRJ/CNPq). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8739436055461717>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7809-5164>. E-mail: ufrjjonas@gmail.com
 - 2** Graduando de Letras - português/literaturas da UFRRJ e membro-pesquisador do Laboratório de Estudos de Gêneros e Sexualidades (LEGESEX). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4312521916074928>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4946-4968>. E-mail: leandrosalesufrj@outlook.com
 - 3** Graduando em Licenciatura em Educação do Campo e membro-pesquisador do Laboratório de Estudos de Gêneros e Sexualidades (LEGESEX). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5995448776374293>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6961-3134>. E-mail: ellyzercordeiro@gmail.com
- 

Introdução

Talvez seja algo comum a sensação de que os seres humanos sempre viram de tudo e que tudo já estava “aí” para ser visto. Talvez seja algo comum a ideia de que todos os corpos humanos são iguais, e que de igual forma interagem na cena social e nas produções culturais que estruturam e reestruturam a realidade humana. Contudo, essa noção positivista do corpo, ou mesmo de sua representação na cena pública é, deveras, errônea e falseada.

No sentido prático, a humanidade se esforça, paulatinamente, para aprender a ver o mundo em seus muitos matizes. Diz a Neurociência que, tardiamente, aprendemos a ver a cor azul, daí o grande escritor Homero se referir à cor do mar da Grécia – sim, o mar da Grécia! –, que para nós é excessivamente azul quando com ele nos deparamos nos programas de curiosidade ou nos cartões de propaganda turística, utilizando-se do adjetivo “vinho”. Para Homero, o mar da Grécia era “cor de vinho”, e, até os dias atuais, historiadores, professores de literatura e tantos outros profissionais não encontram explicação para tal definição, a não ser a que nos diz a Neurociência: aprendemos a ver o azul de maneira tardia.

De igual forma, ver imagens se movimentando em telinhas, telonas, telas medianas, telas dobráveis, telas portáteis é algo extremamente novo na história da humanidade. Aliás, ver imagens em movimento, reproduzidas por profusões de pequenas luzes quase invisíveis a olho nu quando sozinhas, é realmente novo. Segundo registros, a primeira exibição de uma imagem na tela, compartilhada ao mesmo instante com um público de diversas idades, ocorreu na França, em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895. O filme *L'arrivée d'un train à La Ciotat*, fora exibido no *Gran Café*, e produzido pelos irmãos Lumière.

Desde o dia 28 de dezembro de 1895, a gramática do cinema passou a fazer parte de nossas vidas. Passou a se constituir em objeto de interesse não apenas de pequenas empresas e pesquisadores autônomos que queriam propagar a invenção, mas também passou a ser alvo da obsessão de pessoas comuns, as quais viam naquela “mágica” uma forma substantiva de lazer coletivo. Ou seja, o cinema surge como uma experiência coletiva, pois os meios de sua propagação eram limitados e, quando existentes nos anos vindouros após 1895, eram custosos e, por isso mesmo, careciam de investimento coletivo. Assim, fomos aprendendo a enxergar o jogo de luzes após 100 anos de desenvolvimento da invenção, que era colocado sobre as personagens que compunham a trama; fomos aprendendo a interagir com a cadência sonora colocada nos filmes – uns, aliás, sem palavras orais; fomos descobrindo novos gestos e novas formas projetadas por sombras. Sim, é possível que a sombra, ou o que nela está, crie texto e faça cena.

A partir desses pressupostos é que desejamos iniciar nosso diálogo com a série de comédia dramática produzida pela Netflix no ano de 2020 e intitulada “A.J. And The Queen”. A produção foi criada por Michael Patrick King e por RuPaul, aclamada estrela *drag queen* norte-americana. Para além de nos determos ao objeto de estudo basilar – a produção audiovisual supracitada –, apoiaremos-nos em teóricos que pensam gênero e sexualidade em paralelo às questões relativas ao cinema (ou aos produtos audiovisuais), tais como Constantina Xavier Filha (2014); Jane Felipe (2014); e Rogério Diniz Junqueira (2014). Ademais, teceremos diálogo com a história da infância que permeará toda a discussão que será realizada neste trabalho; para tal, nos valeremos dos aplaudíveis estudos de Sandra Mara Corazza (2000). Assim, zarpamos a investigar propostas educativas transgressoras em “A.J. And The Queen” que ninam e ensinam gente grande pautando o tema “infância” como objeto de desconstrução das normatizações de gênero.

O enredo, o cenário, a proposta de “A. J. And The Queen”:

A série se inicia problematizando a vivência pouco conhecida de artistas *drag queens* nas horas noturnas dos finais de semana em busca de sobreviverem do mundo da arte. Robert, conhecido como a drag Ruby Red, se relaciona com um moço jovem, bonito e musculoso. Com ele, a drag faz planos de se casar e viverem juntos para o resto da vida com a economia que ela vinha fazendo com o cachê que recebia pelos seus shows nas boates. Porém, a fantasia começa a ruir quando a drag recebe um golpe financeiro do moço bonito com o qual estava envolvida.

Diferentemente do que ela planejou, o rapaz, Hector, era um golpista e só queria executar mais um de seus golpes. Roubando-lhe todo o recurso do cartão de crédito, Hector deixa Robert sem dinheiro e sem perspectivas.

Após o dia conturbado, Robert, a drag queer, chega em casa e deixa a bolsa aberta próximo à janela de sua sala. De repente, alguém quebra o vidro e pega a bolsa com o pouco de dinheiro que ela havia conseguido fazer naquela noite, fruto de mais uma apresentação na boate. Em disparada, Robert sai pela porta do apartamento em busca do seu infrator, sobe algumas escadas correndo e descobre um apartamento velho, fétido e fechado. Abrindo a porta violentamente, constata que quem o roubou foi uma criança: um pequeno moço de 8 anos de idade chamado A. J. Não perdoando o roubo ainda que o infrator fosse uma criança, Robert pega o menino pelo braço e o leva até seu apartamento, o qual dividia com seu amigo Louis, um homem negro, gay e cego. Juntos, Robert e Louis, fazem uma sabatina com a criança desejando saber quais foram os motivos pelos quais ela havia roubado a bolsa com dinheiro.

Sem muitos rodeios, a criança expõe a situação na qual vivia: a mãe era dependente química, e ela vivia naquele apartamento no centro de Manhattan sozinha. Compadecidos da história, os dois amigos resolvem pedir um lanche para A. J. Após comer, o menino consegue novamente fugir pela janela. No dia seguinte, Robert decide partir de Manhattan em um micro-ônibus de viagem atrás de novos horizontes profissionais. Ou seja, uma vez que havia tido todo o seu dinheiro de anos roubado, ele queria fazer mais shows pelo país afora a fim de novamente se reerguer. Sem nada a perder, ele embarca no automóvel e parte para seu destino. Porém, no meio da viagem, descobre que não estava sozinho. Dentro do veículo, o menino A. J. surge escondido entre roupas de shows, e Robert, já longe, nada pode fazer a não ser seguir viagem. Questionando o garoto sobre o porquê de ter entrado escondido no micro-ônibus, este lhe diz que estava em busca de seu avô, o único parente o qual sua mãe lhe havia dito que existia.

A série deixa evidente logo no primeiro capítulo que a mãe de A. J., além de dependente química, era uma profissional do sexo que vivia sedada pelas ruas da cidade em função dos efeitos das drogas. Ou seja, era uma mulher que vivia em extrema vulnerabilidade social, assim como a criança se achava propensa a herdar os meios de vida da mãe. Sabendo de parte da situação, Robert decide dar uma carona ao garoto até a casa de seu avô, que fica no estado americano do Texas. Ao longo de toda a série, dividida em dez capítulos, as paisagens e as tensões dramáticas vão se modificando e arrolando novos matizes férteis ao debate de gênero e de sexualidade. A exemplo, no capítulo segundo, Robert descobre que A. J. não é um menino, mas sim uma menina. Ele acreditou que a criança fosse um menino por causa da vestimenta e do jeito ousado e nada “bondoso” da personagem, cujas atitudes eram extremamente engenhosas e sagazes, o que lhe permitia trapacear e se safar disferindo respostas ligeiras quando questionada.

Quando perguntada, então, por qual motivo A. J. se vestia como um menino, a resposta mais provável seria: “porque eu desejo ser um menino”. Não obstante, contrariando a “lógica” de gênero, ela responde que se veste com um menino porque “os meninos não são perturbados”. Ou seja, ela não almeja ser um homem transexual, ela almeja ter, enquanto menina, a mesma liberdade que os meninos possuem. Retornaremos a este ponto mais adiante. Por ora, cabe-nos a descrição da série a fim de que coloquemos o leitor deste artigo a par do enredo que lhe é próprio.

Em continuação, o capítulo terceiro é marcado por uma batida de carro que faz com que Robert e A. J. parem por um dia num vilarejo pequeno para consertar o carro. A batida ocorre porque Hector, o bonitão golpista, começa a perseguir o micro-ônibus de Robert a fim de coagi-lo a não difundir o ocorrido, ou seja, o golpista não queria que seu nome ganhasse as manchetes. Em fuga, o micro-ônibus bate noutro carro, danificando levemente a traseira.

Esse é um capítulo interessante porque Robert se traveste de Ruby Red, a drag, e aproveita a parada para ir a um clube de caçadores disputar um concurso dos seios mais bonitos. A norma da disputa é: entrar numa piscina com uma blusa branca e molhar os seios até que eles fiquem à mostra. A cena é tensa, apesar de divertida, porque estamos a falar de um clube de caçadores, onde há homens armados e com um aspecto viril nada convidável para uma apresentação drag queen. O clima fica ainda mais tenso para o telespectador porque Ruby não diz que é uma drag, ela vai como uma “fêmea biológica”. Ao término da disputa, os homens ficam enlouquecidos com a performance e aplaudem-na aos limites, até o momento em que os seios postíços caem e as palmas

vão se escasseando. Por fim, o narrador da disputa diz ao microfone que, pela reação do público, estava claro que Ruby Red era a vencedora do certame. Porém, ao fundo, um homem desaprova o resultado, gritando que se trata de um “cara”. Então, o narrador da disputa diz ao microfone que, apesar disso, foram os seios mais bonitos da noite. Exploraremos mais este ponto adiante.

No capítulo quarto, o ponto ápice de análise que vale muito atenção é quando Robert chega à Louisville e se encontra com um grupo de drags que também vivem do mundo da arte. Com a maquinação desse grupo contra Ruby Red, a série evidencia as disputas que há nos bastidores do mundo drag e que não levam as artistas a lugar nenhum. Em todos os capítulos A. J. está presente, e, à medida em que vão se passando as cenas, ela passa a figurar como uma filha de Robert. A aproximação afetiva da menina com Robert, além das desigualdades de gênero que ambos experienciam resultam numa relação que se assemelha à familiar.

Os capítulos quinto e sexto colocam A. J. vivenciando mais problemas que são típicos de vidas infantis precárias e, em muitos casos, sem qualquer acesso aos elementos institucionais da cultura local. Ao chegar em Nashville, Robert encontra um museu de vestidos e tenta mostrar à menina a beleza da coleção, o que se passa sem sucesso. No final do capítulo sexto, o grande tema é a vontade infantil demonstrada no desejo de poder se vestir com as roupas do “outro gênero”.

Como de praxe, Robert faz amigos e eles pedem-na que se apresente vestida de drag num festival local. Assim ela o faz. Porém, instrui um verdadeiro balé de adultos e crianças a se apresentarem na festa. Um garotinho, filho de um homem bastante sisudo, resolve colocar as roupas femininas de A. J. e dar-lhe as suas roupas masculinas. No momento da apresentação, todos acham linda e maravilhosa a apresentação, até que a peruca do garoto cai e fica evidente que ele não era A. J.; as crianças haviam trocado os papéis. Ao ver a cena, o pai do garoto levanta furioso e o tira, pelo braço, de cena. Outra vez, é possível notar como a simples linguagem corporal é violenta, sem deslanchar um só golpe, para com os corpos infantis no que tange às normas de gênero a serem rigidamente seguidas.

Os capítulos sétimo e oitavo mostram Robert e A. J. chegando ao Mississippi e vivenciando uma situação delicada em um hospital. Ao se ferir, a menina precisa de atendimento médico e o adulto responsável era Robert. No entanto, sem ser o responsável legal da criança, os dois precisam inventar uma série de histórias a fim de conseguirem o acolhimento hospitalar. Para além desse primeiro plano com tom cômico intencionalmente planejado, chama a atenção a linguagem que os médicos optam para tratar a menina, sempre usando muitos adjetivos de “delicadeza” e maneirando o tom de voz a fim de que soe mais doce. A ingenuidade dispensada pelos médicos no tratamento da personagem destoa da caracterização da mesma ao longo da narrativa. De certo modo, fica evidente o esforço estético em mostrar como a medicina também contribuiu para as normatizações do gênero e da sexualidade.

No capítulo nono, o trailer de Robert está quase chegando ao Texas, cidade do avô de A. J., porém, os dois amigos viajantes resolvem parar na casa de uma outra amiga de Robert para se hospedarem. Nessa casa, o ponto curioso de se observar são as relações estabelecidas entre os familiares. A mãe, amiga de Robert, não fala com o filho, um adolescente de estilo gótico; há uma filha também, mas que sequer aparece na série por nunca viver em casa – é-nos apresentado apenas um quarto todo cor-de-rosa, com muitas bonecas para pontuar a existência da filha. Nesse quarto, a menina A. J. revela seu lado mais próximo do estereótipo do gênero feminino: brincar de boneca. É até surpreendente para o telespectador, pois, quando a menina entra no quarto, o que se espera dela é justamente o asco em relação à “feminilidade” ali presente. Na verdade, é uma forma muito inteligente de desestabilizar a temática: ou seja, a partir do encantamento de A. J. pelo quarto rosa, vemos que tudo em termos de gênero é mais fluido e instável do que se imagina.

No último capítulo, o décimo, o trailer finalmente chega ao Texas, e A. J. desce correndo do veículo quando chegam à casa de Pop Pop, seu avô. Porém, tudo, novamente, ocorre para o inesperado. O avô da menina simplesmente não existia. Tudo não passava de uma invenção da mãe da garota para que ela soubesse que, por elas duas, havia um homem preocupado com suas vidas. Como dito anteriormente, a mãe de A. J. era uma profissional do sexo e, ao que se nota, não sabia quem era o pai da criança. Este fato merece diálogo porque a cada ano cresce o número de mães solo e, em concomitância, o discurso proibitivo do aborto exacerba robustez no cenário político brasileiro e mundial. A partir desses fatos notados, adentramos no arcabouço teórico para melhor

aquilatarmos a produção audiovisual aqui sintetizada.

A personagem infantil (des)funcional à (des)regulação da cisheteronormatividade:

O indivíduo infantil sempre foi pensado como um ser emergente em nascimento contraditório, o qual carecia – e carece, para muitos – de limites bem definidos que acabam por não ser tão acabados assim; isto é, o que chamamos de “infância” se constitui em experiência tão plural quanto os mais de 8 bilhões de seres humanos existentes na Terra, com alguns matizes, óbvio, de similitudes ligados por um elo social. Queremos dizer que a “infância” universal, assim como os padrões de gênero, nasceu... e morreu; e morre a cada dia mais à medida em que a produção econômica se torna mais interligada e globalizada, e a nós se impõem outros tipos de vida destoantes dos modelos pré-concebidos pelo nosso meio. Se no século XX, sobretudo, essa percepção vinha mediante o estudo acurado da história, hoje, não é preciso tanto esforço, visto que essas diferenças estão colocadas nos mais simples programas ou produtos de entretenimento, caso das séries da Netflix. A personagem A. J., em interação com uma drag queen, funciona bem para desestabilizar as noções sobre infância, porque age no plano conceitual do que se construiu sobre a própria noção de infantil.

Para que fique mais explícito este diálogo, seguindo as concepções teóricas de Sandra Mara Corazza (2000), em obra intitulada *História da Infância sem Fim*, há alguns caminhos mais nítidos pelos quais seguiu a compreensão do corpo infantil e seu papel social ao longo dos séculos nas culturas ocidentais. O primeiro ponto em comum foi o de compreender o indivíduo infantil como uma *figura epistêmica positiva*, isto é, como aquele sujeito que ensinaria ao homem e à mulher o que havia de mais primitivo em si mesmo: a inocência. Porém, essa figura epistêmica positiva não estava desacompanhada de fronteiras ditadas pelos adultos no que tangia suas condutas sociais. Isto é, a “inocência” possuía certo grau de aceitabilidade, caso contrário, a *figura histórica negativa* ganhava eco e projeção, considerando o infante um inumano, desordeiro e que precisaria ser contido. Na caracterização da personagem A. J. vemos essas duas concepções do infantil se margem. Ela tem um polo positivo que, na sua “inocência” das regulações sobre corpo e sexo, permite que transite pelas performances de masculino e feminino com muita leveza e autenticidade, ao mesmo tempo em que isso é lido pela sociedade como uma fronteira, ou seja, que esse trânsito deixa de ser “inocência” e passa a ser regulado para não se enveredar numa geografia do mal. Daí, em diversos momentos da série, a personagem será inquirida se é um menino ou uma menina.

Como discorreremos na síntese da série analisada, o capítulo oitavo será um campo curioso para notarmos uma outra categoria arrolada nos estudos de Corazza (2000): a de *figura da ciência*. O infantil, principalmente no século XIX, tornou-se objeto de domínio discursivo da medicina, via argumento de que, como nos lembra Michel Foucault (2002), o Estado pode, por meio da ciência citada, fazer viver os indivíduos e não mais deixá-los viver. Isto é, quanto mais regulo o corpo e o disciplino por meio do biopoder, mais eu lhe asseguro o direito à vida. Assim, para que se reduzam as taxas de mortalidade infantil do século XIX e se obtenha sucesso de manutenção da vida, é preciso aderir, integralmente, aos recursos fronteiriços da medicina. No pacote de recomendações estará muito bem colocado e substanciado na concepção cisheteronormativa o lugar de cada sexo na esfera social, de cada idade, de cada cor. Portanto, a série em análise não foge ao debate histórico/contemporâneo de corpos infantis não cisgêneros que ainda passam por um verdadeiro processo de inquisição de suas vontades e são fadados ao confinamento social e à reeducação forçada dos papéis sociais. Para que fique mais nítido, vide o exemplo das pessoas travestis e transexuais quando crianças – e sim, elas existem em suas infâncias. Como afirma a professora Letícia Nascimento, em obra intitulada *Transfeminismo*:

Os privilégios resultantes da justaposição de sexo e gênero em uma relação de produção unilateral e natural são precisamente o que o conceito de cisgeneridade busca denunciar de forma enfática. Enquanto os corpos de homens e mulheres cis são

reconhecidos e legitimados como naturais, as corporalidades trans são consideradas artificiais. Nesse caso, é comum que se façam perguntas para pessoas trans do tipo: ‘Quando você se tornou mulher?’ O espanto desse tipo de pergunta é que ninguém pergunta isso para pessoas cis, pois se supõe que elas tenham construído seus gêneros de forma natural e não artificial (NASCIMENTO, 2021, p. 96).

Para a autora, quando o discurso médico afirma que sexo é um produto natural e não discursivamente criado, percebido e conferido sentido, é que temos a possibilidade do corpo cisgênero se tornar o centro da “normalidade” e todos os outros serem ou estarem à margem. A personagem A. J. é uma criança à margem, porque opera fora de uma sequência normativa a qual entende que o sexo determina o gênero, que determina a sexualidade. Na verdade, A. J. representa uma criança cujo gênero está em construção, pendularmente se apresentando ora como masculino, ora como feminino. Para a pesquisadora Jane Felipe (2014), não nos cabe perguntar se uma representação “corresponde” ou não ao real, quando o mais interessante é perceber como as representações produzem sentido e efeitos nos sujeitos à volta e no próprio/a ator/a das representações.

Podemos dizer que até mesmo o telespectador, quando presencia as interações de A. J. na série, imagina que ela é uma personagem muito “mal-educada”. Mas, com análise crítica, notamos que essa impressão não se dá para além do fato de que sempre imaginamos as meninas em um lugar de passividade e de submissão que não tem a ver com a postura que esperamos de um menino, o modelo ideal para tais condutas. Outro ponto que vale muito explorarmos são as soluções engenhosas que a personagem arruma para solucionar os entraves da narrativa. Sempre muito bem articulada, a beleza de A. J. não reside em vestimenta ou caracterização estética típica das personagens meninas que aparecem em filme com laços na cabeça feitos de fita rosa. Na verdade, a criança figura boa parte da narrativa com uma touca na cabeça. Parece haver uma contestação interessante de uma cultura emergente nos Estados Unidos da América que são os concursos de *miss* mirins. No Brasil, temos isso muito presente nos desfiles de crianças vestidas com roupas coloridas no Programa Silvio Santos, na emissora de televisão SBT.

Se a sociedade, não raro, recria a todo o instante o conceito de infância e a produz empurrando-a cada vez mais para as garras da indústria do embelezamento, o que vemos é o contrário na personagem A. J. Ela é criança, e, sendo criança, transita entre os gêneros e pelo mundo das ideias, que supera o mundo da economia para a idade representada. Ou seja, o consumismo é totalmente extirpado da série, porque os maiores desejos da menina no decurso da história não são bonecas, roupas etc.; o que ela almeja é um cachorro, um avô, que ela vai em busca no Texas, e a presença de sua mãe. As condições de consumo serão, na verdade, projetadas na drag queen que com ela caminha, no caso, Robert. Essas relações estão muito bem colocadas pelos shows que Robert realiza e as brigas de bastidores com outras drags: sempre em nome da roupa com mais pedraria, mais brilhosa e da marca mais cara de maquiagem. Inclusive, em nome do poder aquisitivo, uma das amigas de Robert se submete a um casamento fracassado só por ter um marido rico.

O interessante é que tanto as drag queens que brigam, quanto a personagem que se submete ao casamento fracassado são todas oprimidas de maneiras diferentes. Mas, nenhuma delas traz contestações, e, sobre isso, Karl Marx e Friedrich Engels (2008) vão identificar uma atitude passiva mediante as formas mínimas de sobrevivência que são dadas a elas. Dito de outro modo, os autores falam que todas as sociedades se apoiaram na luta de classes dominantes e dominadas, mas a classe dominada assim o permanece porque lhe são garantidas as condições mínimas que lhe permitem viver sua condição servil.

Além disso, ainda de acordo com uma crítica marxista e aplicando seus conceitos a esta análise, na série vemos um esforço, como dito, estratégico para, tematizando o corpo infantil, educar o corpo adulto. E é aqui que Marx e Engels (2008) nos auxiliam a notar que, para além da factibilidade cenográfica da produção, há também um fazer político por trás do roteiro. Nas palavras de Marx e Engels (2008, p. 23), “Toda luta de classe é uma luta política”. Se temos na narrativa classes que estavam à margem e agora são contempladas, temos também um olhar anticanônico

no que tange aos territórios do cinema. Isso é bom e importante às lutas sociais por direito, visto que a arte – enquanto produto recriador e reorganizador, de certa forma, das sociedades – é um instrumento muito conhecido e já utilizado pelas elites (aristocráticas e burguesas) contra as classes camponesas e trabalhadoras com fins de manutenção das desigualdades estruturantes. Para Marx e Engels (2008), quando a aristocracia sucumbiu à burguesia emergente pós-Revolução Francesa, o que lhe restou como campo de batalha foi a literatura – teórica ou artística.

Assim, tudo o que vemos na série possui sentido. Como nos lembra a professora Jane Felipe (2014), as imagens não são neutras. É por isso que nos estudos da cultura visual a discussão é que devemos nos atentar sobre os espaços de interação que vão se formando entre o que vemos, o que é observado e como isso tudo junto nos afeta enquanto sujeitos dotados de subjetividades. Como argumentamos sobre as possibilidades educativas da série para crianças, mas, mais ainda para adultos, o material ora analisado é fonte interessante de interações interculturais porque proporciona aos telespectadores a oportunidade de conhecerem um mundo artístico – o mundo da arte drag – e ampliarem suas curiosidades, contrastando com suas próprias vivências e experiências culturais, sejam elas de gênero, de raça ou locais.

Em muitas culturas até os dias de hoje, inclusive na nossa, nota-se que os mundos para meninos e meninas são extremamente separados, de acordo com o professor Rogério Diniz Junqueira (2014). E na série “A. J. And The Queen”, vemos esses mundos se cruzarem numa possibilidade inventiva de que é possível. No fim da narrativa, A. J. chega, enfim, ao Texas, como falamos anteriormente, mas descobre que seu avô, na verdade, era uma figura forjada por sua mãe para que ela não se sentisse órfã de uma figura masculina. Esse debate é importante de ser problematizado na produção, porque temos uma mulher que optou por viver sozinha com a sua filha. Seja pelo estilo de vida adotado, seja porque o pai não cumpriu com o exercício da paternidade, temos uma mulher sozinha sendo colocada na série, criando histórias para uma criança a fim de que se justifique a ausência masculina, representada na figura do avô. Isso nos leva ao debate da conjugalidade sob um novo equilíbrio de poder.

Os processos da construção e da organização da família cada vez mais sofrem mudanças, e isso nos evidencia que há outras formas de se relacionar fora dos muros do mandato matrimonial, que pode implicar na independência das mulheres sem que com isso se justifique o abandono do pai ou mesmo a sua negação diante dos deveres paternos. De acordo com as pesquisas de Nathalie Reis Itaboraí (2017), para muitos sociólogos do século XX, a previsão sobre a organização familiar era a de que, com o progresso da industrialização e da propagação do capital internacional, juntamente com os avanços na urbanização, a família padrão seria aquela em que o homem fosse provedor e a mulher do lar, visto que as condições de trabalho favoreciam tal cenário. No início do século XXI, vemos que eles estavam errados e, para além disso, nos delegaram um planejamento familiar que não nos coube e que, por isso mesmo, precisa ser reconstruído.

Considerações Finais

Mediante o que foi exposto, a série “A. J. And The Queen” é de extrema importância para educar alunos de maneira intercultural por meio da plasticidade ofertada pelo audiovisual. Para além disso, as estratégias utilizadas na série nos levam a compreender a subversão de uma concepção infantilizada da infância, que é dependente e, portanto, sem autonomia no que se refere às suas vontades acerca do gênero, das sexualidade e do sexo.

Talvez o puritanismo conservador diga que “A. J. And The Queen” não é uma série apropriada para crianças, tendo como personagem principal uma. Mas, na verdade, talvez não seja apropriada às crianças cujos corpos educados e enrijecidos pelas normas de gênero estejam mais ainda propensas a esse engessamento. “A. J. And The Queen” é uma série que educa, problematiza e questiona para além das relações de gênero. Como foi possível notar, há críticas ao sistema econômico capitalista que são feitas também pelo viés do humor.

Por fim, a produção se coloca como importante material político para atingir pessoas de diferentes nichos culturais, com fins de engajamento social por direitos, em especial, das pessoas LGBTQIA+. A estratégia usada – colocar uma personagem criança para questionar a cisnormatividade

– foi muito acertada, visto que é na infância que esses padrões impor-se-ão com força. Para além disso, a série ainda conseguiu traduzir parte das provocações sobre os muitos mundos infantis existentes e possíveis.

Referências

CORAZZA, Sandra M. **História da Infância sem fim**. Rio Grande do Sul: Editora Unijuí, 2000.

XAVIER FILHA, Constantina. **Sexualidades, Gênero e Infâncias no Cinema**. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2014.

FELIPE, Jane. **Pequena miss Sunshine e os Estudos Culturais**. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2014.

JUNQUEIRA, Rogério. D. **Muito além da cor dos olhos e do racismo**. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Em Defesa da Sociedade**. Tradução: Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ITABORAÍ, Nathalie R. **Mudanças nas famílias brasileiras (1976-2012): Uma perspectiva de classe e gênero**. Rio de Janeiro: Garamond, 2017.

MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

NASCIMENTO, Letícia. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

Recebido em 06 de dezembro de 2022.
Aceito em 16 de janeiro de 2023.