

Coleção
Sexualidade & Mídias

LEILANE RAQUEL SPADOTTO DE CARVALHO
ANA CLÁUDIA BORTOLOZZI
(ORGANIZADORAS)

LEITURAS SOBRE A
SEXUALIDADE
EM FILMES

ANIMAÇÕES E MÚSICAS

VOLUME 11

**LEITURAS SOBRE A
SEXUALIDADE EM FILMES:
animações e músicas**

**Coleção Sexualidade & Mídias
Volume 11 Especial**


Pedro & João
editores

Leilane Raquel Spadotto de Carvalho
Ana Cláudia Bortolozzi
(Organizadoras)

**LEITURAS SOBRE A
SEXUALIDADE EM FILMES:
animações e músicas**

Coleção Sexualidade & Mídias
Volume 11 Especial



GPESEC

Grupo de Estudos e Pesquisa em
Sexualidade, Educação e Cultura



Pedro & João
editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Leilane Raquel Spadotto de Carvalho; Ana Cláudia Bortolozzi [Orgs.]

Leituras sobre a sexualidade em filmes: animações e músicas. Vol. 11 Especial. Coleção Sexualidade & Mídias. São Carlos: Pedro & João Editores, 2021. 183p. 14 x 21 cm.

**ISBN: 978-65-5869-426-7 [Impresso]
978-65-5869-427-4 [Digital]**

1. Sexualidade. 2. Sexualidade em filmes, animações e músicas. 3. Sexualidade e mídias. 4. Leituras e releituras. I. Título.

CDD – 150

Capa: Petricor Design

Diagramação: Diany Akiko Lee

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/ Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/ Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/ Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 – São Carlos – SP

2021

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
Ana Cláudia Bortolozzi Leilane Raquel Spadotto de Carvalho	
Capítulo 1	13
SYMBIOSIS: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA SEXUALIDADE E DA REALIZAÇÃO DO DESEJO ATRAVÉS DA ATUAÇÃO, EM UMA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA Fábio Ramos Teixeira Victória Nuri Habedank Vallespin	
Capítulo 2	31
LEVANTA MINA: DISCUSSÕES SOBRE PADRÕES SOCIAIS E EMPODERAMENTO FEMININO EM UM CLIPE DE MC CAROL FEAT DJ THAI Karina Orzari do Nascimento Camila Orpinelli	
Capítulo 3	51
STEVEN UNIVERSE: UMA QUEBRA DE ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO E DE RELACIONAMENTOS Alice Rocha Gonçalves Bianca Longhitano	

Capítulo 4	65
FAIRY TAIL: A MAGIA QUE NÃO CHEGA PARA AS MULHERES AMARELAS	
Andrea Tiemi Watari	
Arisa Shioya	
Capítulo 5	83
SHE-RA: A VALORIZAÇÃO DA DIVERSIDADE E IGUALDADE DE GÊNERO NA MÍDIA AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA	
George Miguel Thisoteine	
Brenda Sayuri Tanaka	
Ana Cláudia Bortolozzi	
Andre Luis Gellis	
Capítulo 6	103
CORPOS TRAVESTIS: (RE)EXISTÊNCIAS EM TERRITÓRIOS CONFINADOS E REGULAÇÃO DO TRABALHO SEXUAL NA COMPOSIÇÃO MULHER, DE LINN DA QUEBRADA	
Leticia Carolina Boffi	
Manoel Antônio dos Santos	
Capítulo 7	123
VALENTE: APONTAMENTOS ACERCA DO EMPODERAMENTO FEMININO NA PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA DOS FILMES DE PRINCESA	
Luana Maria Vieira Dagina	
Marcela Jacob Navarro	

Capítulo 8	137
GÊNERO E SEXUALIDADE: REVERBERAÇÕES NA CONFIGURAÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM SAILOR MOON CRYSTAL	
Carolina de Souza	
Manoel Antônio dos Santos	
Capítulo 9	159
GÊNERO E EXCLUSÃO EM PADRINHOS DE TÓQUIO: ANÁLISE DA PERSONAGEM HANA	
Rodolfo Ribeiro Dib	
Sabrina Henrique Bettiol	
SOBRE OS (AS) AUTORES (AS)	173
SOBRE AS ORGANIZADORAS	179

APRESENTAÇÃO

Ana Cláudia Bortolozzi
Leilane Raquel Spadotto de Carvalho

Este é um volume especial da **Coleção Sexualidade & Mídias** porque se caracteriza pela leitura de sexualidade em filmes - tipo **animações** - e em **músicas!** São oito capítulos que apresentam animações para adultos, crianças e também clipes/letras de músicas.

O Capítulo 1 **Symbiosis: considerações acerca da sexualidade e da realização do desejo através da atuação, em uma perspectiva psicanalítica**, de Fábio Ramos Teixeira e Victória Nuri Habedank Vallespin discutem, tendo como base a psicanálise freudiana, a vivência da sexualidade e as formas de obtenção de prazer da personagem principal diante da infidelidade do marido, a partir de uma espécie de “simbiose” com as amantes e suas relações com o marido. A análise dos autores provoca e instiga uma reflexão atual sobre os relacionamentos e as experiências psíquicas, naquilo que apontam como um “mal-estar inscrito nos registros do corpo, da ação e do sentimento, e evidenciado não só pelas compulsões, mas também pelo empobrecimento dos registros da linguagem e do pensamento” (p. 30).

Levanta Mina: discussões sobre padrões sociais e empoderamento feminino em um clipe de Mc Carol feat Dj Thai é o Capítulo 2, de autoria de Karina Orzari do Nascimento e Camila Orpinelli. As autoras problematizam os padrões sobre estética, branquitude e relacionamentos. Analisam o clipe nos temas da sexualidade e da emancipação feminina e apontam para a importância da mídia para as representações simbólicas de libertação sexual e de padrões excludentes.

Além disso, também ressaltam o apoio necessário à diversidade e a pluralidade de ser mulher, o que entendemos ser algo tão necessário para uma sociedade justa de equidade de condições e de direitos.

O Capítulo 3, **Steven Universe: uma quebra de estereótipos de gênero e de relacionamentos**, de Alice Rocha Gonçalves e Bianca Longhitano, apresenta de maneira otimista uma série que pode contribuir na luta por uma sociedade mais inclusiva e que desconstrua normas de gênero e sexualidade rígidas. Dizem as autoras que “a representatividade presente na série é de extrema importância para o desenvolvimento saudável de crianças e adolescentes, que podem se enxergar em todos/as personagens tão diversos apresentados, protagonistas ou não que são relevantes no decorrer da narrativa” (p.64).

As autoras Andrea Tiemi Watari e Arissa Shioya, no Capítulo 4, **Fairy Tail: a magia que não chega para as mulheres amarelas**, argumentam que as representações na mídia predominam a imagem de mulheres eurocentradas e àquelas vinculadas a uma cultura japonesa e coreana são associadas a um corpo infantilizado ou erotizado, que acabam por serem fetichizadas. As autoras evidenciam os diversos estereótipos vinculados às mulheres amarelas a partir das personagens escolhidas para análise na série *Fairy Tail* que são consideradas “socialmente como femininas, trazem boa parte das representações problemáticas das mulheres em animes, que conseqüentemente, resvala mais intensamente em mulheres amarelas do leste-asiático ou descendentes” (p. 72).

No Capítulo 5, **SHE-RA: a valorização da diversidade e igualdade de gênero na mídia audiovisual contemporânea**, os autores George Miguel Thisoteine, Brenda Sayuri Tanaka, Ana Cláudia Bortolozzi e Andre Luis Gellis abordam a figura de uma protagonista feminina, evidenciando as

conquistas de direitos com as quais se identificam hoje as mulheres em suas várias formas de identidade feminina. Na versão atual de *She-ha*, questões importantes são desconstruídas, como questões geracionais, padrões estéticos e orientação sexual não normativa, indicando ser um bom recurso midiático educativo contra a discriminação, uma vez que, segundo os autores, respeita a diversidade em “vários sentidos: seja pela pluralidade feminina das personagens, ou ainda pela busca por representar mais igualdade de gênero, etnias e orientações sexuais” (p. 103).

Leticia Carolina Boffi e Manoel Antônio dos Santos analisam a música “Mulher” problematizando as identidades de gênero subalternizadas e estigmatizadas no Capítulo 6 **“Corpos travestis: (re)existências em territórios confinados e regulação do trabalho sexual na composição *Mulher*, de Linn da Quebrada”**. Segundo os autores, “a análise da letra da música *Mulher* permite desvendar aspectos que compõem a realidade do (re)existir das identidades travestis. Linn da Quebrada, por meio de uma arte autoetnográfica, expõe a (não) ocupação dos corpos travestis em um território que desagrega corpos e identidades não cisnormativas, para melhor discipliná-los e explorá-los” (p. 123).

No Capítulo 7, ***Valente: apontamentos acerca do empoderamento feminino na perspectiva contemporânea dos filmes de princesa***, de Luana Maria Vieira Dagina e Marcela Jacob Navarro, aborda-se na análise da animação o tema da feminilidade que se impõe às personagens de princesas, ponderando na personagem principal e na narrativa as questões da “mulher, o confronto da adolescência, empoderamento feminino, o papel familiar na construção da personalidade

e a desconstrução de ideais e expectativas impostos no feminino” (p. 136).

No Capítulo 8, **Configuração da subjetividade em *Sailor Moon Crystal***, de Carolina de Souza e Manoel Antônio dos Santos, a autora e o autor abordam as expressões de identidades de gênero e orientações sexuais e suas relações nas configurações familiares atuais por meio da análise de personagens no anime que “permitem problematizar existências que questionam fronteiras de gênero e sexualidade preestabelecidas, indo além do convencional binarismo feminino versus masculino e homossexualidade versus heterossexualidade” (p. 141). O capítulo analisa uma animação japonesa bastante conhecida no Brasil e que pode ser um meio importante para representar a diversidade sexual e questionar os padrões impostos e o binarismo sexual.

Finalmente, no Capítulo 9, de Rodolfo Ribeiro Dib e Sabrina Henrique Bettiol, denominado **Gênero e exclusão em *Padrinhos de Tóquio: análise da personagem Hana***, os autores discutem questões de gênero e reconhecimento a partir da análise da personagem Hana, uma mulher trans moradora de rua que, junto de seus companheiros de jornada, encontra um bebê sozinho nas ruas de Tóquio na noite de natal.

Este Volume 11 Especial atende aos pedidos de todos/as para que um dos livros da nossa *Coleção Sexualidade & Mídia* reunisse análise de animações e músicas em um só volume. Aqui está! Apreciem a leitura...

Capítulo 1

SYMBIOSIS: CONSIDERAÇÕES ACERCA DA SEXUALIDADE E DA REALIZAÇÃO DO DESEJO ATRAVÉS DA ATUAÇÃO, EM UMA PERSPECTIVA PSICANALÍTICA

Fábio Ramos Teixeira
Victória Nuri Habedank Vallespin

Introdução

No presente capítulo iremos analisar e discutir a animação *Symbiosis* (2019), de Nadja Andrasev. Partindo de uma orientação psicanalítica, buscaremos fazer uma investigação acerca da forma como a sexualidade da personagem principal se faz presente ao longo do curta metragem. Para isso, utilizaremos os conceitos de *sexualidade ampliada*, de Freud (1901) e *Sexual*, de Laplanche (2003). Também iremos basear nossa análise na concepção de vida onírica presente em *A interpretação dos sonhos* (1900).

Através de sua obra *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1901), Freud expande a noção de sexualidade para além das fronteiras da relação sexual adulta genital. Aquilo que antes se limitava aos momentos posteriores à puberdade, foi realocado para as etapas mais arcaicas do desenvolvimento. A sexualidade, que até então era vista como estando ligada somente ao campo da necessidade e da reprodução, passa a fazer parte da ordem do desejo e da busca pelo prazer. Ao defender que a vida sexual já se faz presente desde os momentos mais iniciais da infância, Freud (1901) também chama a atenção para o fato de que

essa sexualidade está apoiada em determinadas funções corporais. Ao longo do desenvolvimento psicosexual, haveria a primazia de zonas corporais específicas, chamadas, então, de zonas erógenas.

Cada uma dessas fases do desenvolvimento seria marcada por uma forma distinta de se relacionar com o mundo e de obter prazer. A fase oral, por exemplo, adviria da função alimentar e teria como marco corporal, como ressalta o próprio nome, a boca. Para além de marcar zonas específicas no corpo, a sexualidade também se faria presente através das chamadas pulsões parciais, nas quais o prazer se daria através de certas ações que acontecem de forma simultânea à função corporal predominante em um dado momento. Alguns exemplos são: olhar ou ser olhado e tocar ou ser tocado.

A partir de uma releitura da *sexualidade ampliada*, inaugurada nos *Três ensaios* (1901), Laplanche (2003) constrói a noção de *Sexual*. Segundo o autor, o *Sexual* estaria atrelado a essa sexualidade infantil perverso-polimorfa que é recalçada e que constitui o inconsciente:

A sexualidade dita ‘ampliada’ é a grande descoberta psicanalítica, mantida do início ao fim e difícil de conceituar, como mostra o próprio Freud quando tenta pensar sobre a questão, em *Lições de introdução à psicanálise*, por exemplo. Ela é infantil, ligada mais à fantasia que ao objeto, portanto, autoerótica, regida pela fantasia, regida pelo inconsciente. (O inconsciente, afinal, não é o *Sexual*? A indagação é pertinente.) O *Sexual*, para Freud, é, pois, exterior ou mesmo anterior à diferença dos sexos, para não dizer, à diferença dos gêneros: ele é oral, anal ou paragenital (LAPLANCHE, 2003, posição 2248).

Portanto, esse *Sexual*, que se coloca para além da necessidade de reprodução e sobrevivência e que tem como

final último a obtenção de prazer - em suas mais variadas formas -, permanece ao longo da vida adulta e se faz presente nos mais diversos meandros da vida sexual do sujeito.

Para além das produções teóricas de Freud e Laplanche, também utilizaremos na análise do presente capítulo algumas contribuições de Joel Birman (2004; 2005). Acreditamos que a forma como a protagonista da animação expressa alguns de seus conflitos internos através de atos, marcados pela perseguição e vigia constante, pode ser explicada pelo modo como o autor enxerga o mal-estar nos dias atuais.

A noção de *mal-estar na atualidade* trabalhada por Birman se origina de uma releitura do conceito freudiano de *mal-estar*, presente na obra *Mal-estar na civilização* (1930). Segundo Freud, o mal-estar é aquilo que surge do conflito entre as pulsões sexuais do sujeito e as regras estabelecidas pela sociedade na qual ele se encontra imerso. Trazendo essa noção para o período contemporâneo, Birman (1999) coloca que o mal-estar atualmente se faz presente através da ausência de limites que deem alguma segurança ao indivíduo, e não somente através de leis que impeçam a realização de seus desejos. Esse novo conflito entre a sexualidade do sujeito e a cultura contemporânea servirá como uma das bases para pensarmos a discussão crítica da animação.

Em sua leitura das modalidades de subjetividade existentes na contemporaneidade, Birman (2005) parte de um mapeamento da cartografia do mal-estar atual e defende que os registros do corpo, da ação e da intensidade ocupam uma posição de destaque na experiência psíquica, em detrimento dos registros do pensamento e da linguagem. Se a modernidade foi marcada pela conflitualidade psíquica, estabelecida mediante a oposição dos polos da pulsão e da censura –

cujos resultantes são as formações do inconsciente, como o sintoma, sonho, ato falho, lapso e o chiste –, a atualidade caracteriza-se pelo silenciamento desta conflitualidade, às vistas do intervalo existente entre o excesso pulsional e a fragilidade dos processos de simbolização.

As individualidades contemporâneas ultrapassam certo limiar, anteriormente vigente, no registro da ação: frequentemente, os sujeitos agem sem pensar naquilo que se visa com a ação, e tampouco sabem dizer o que os leva a agir. Há, no sujeito da ação, a marca da indeterminação, conjugada à dominação da individualidade pelo excesso, que a impele para a ação – a única forma de eliminar o excesso pulsional, para evitar a voragem pela angústia (BIRMAN, 2004).

Com isto, a intensidade pulsional busca uma via direta de descarga, tanto para o corpo quanto para a ação. As perturbações da ordem da ação são evidenciadas pelas compulsões: ações coartadas que podem ser cumpridas por múltiplas modalidades de objetos, tais como as drogas, comida e o consumo. A compulsão é caracterizada pela repetição do mesmo, trata-se de uma ação permanentemente relançada na medida em que seu alvo não é alcançado. “Daí a sua repetição incansável, que assume o caráter de imperativo, isto é, que se impõe ao psiquismo sem que o eu possa deliberar sobre o impulso” (BIRMAN, 2004, p. 183).

Devido à pobreza de simbolização existente no sujeito, o excesso pulsional descarrega-se ou de modo brutal (pela agressividade, violência e crime) ou pela via de um objeto de regulação, como nas compulsões – as quais, enquanto ações coartadas, não conseguem regular o dito excesso, motivo pelo qual a ação reitera-se incessantemente. O excesso no psiquismo é capaz de conduzir, desta forma, a duas séries sintomáticas: as que incidem no registro do corpo e no registro da ação. Convém

dizer, ainda, que o psiquismo está cada vez mais voltado à passagem ao ato e não ao *acting out* (BIRMAN, 2005).

Conforme o *Vocabulário da psicanálise* (2001), de Laplanche e J.-B. Pontalis, publicado em 1967, o termo *acting out* designa ações que apresentam um caráter impulsivo, sendo relativamente disruptivas das motivações habituais do sujeito e por ele próprio reconhecidas como mal motivadas. Seriam, em termos psicanalíticos, a marca da emergência do recalcado. Diferente da atuação ou *acting out*, a passagem ao ato não abarca a ordenação de uma cena pelo registro da fantasia, tampouco é atravessada por qualquer simbolização.

O sujeito, nesta perspectiva, pode realizar uma passagem ao ato sobre o corpo, através da produção de sintomas psicossomáticos, e sobre o mundo, sob a forma das compulsões (BIRMAN, 2005). Seria sempre a ação coartada o que está em pauta no mal-estar contemporâneo, ainda que seja o corpo o alvo da descarga das intensidades. Isso porque “é a ação o vetor crucial para a eliminação das intensidades psíquicas” (BIRMAN, 2004, p. 186).

Se o excesso pulsional não pode ser mediado pelos mecanismos de simbolização, será descarregado como ação, ou desdobrado no registro do somático – sendo o primeiro canal de descarga preferido pelo sujeito, em prol da preservação de sua vida e do narcisismo. Ou seja, “entre a implosão para o corpo e a explosão para o outro, o sujeito prefere explodir do que implodir” (BIRMAN, 2005, p. 10-11).

Afinal, o corpo é o registro na qual o sujeito se reconhece mais ameaçado em sua integridade, seu nível de máxima vulnerabilidade. Por isso, a saúde é posta como bem supremo do sujeito contemporâneo e perseguida ostensivamente. À medida que as exigências biotecnológicas são aglutinadas às práticas de cuidado corporal, a boa saúde se identifica com a própria noção de beleza, e estabelecimento como os *Spas*

surgem como espécies de santuários, necessários para o auto-centramento do sujeito nos eixos de sua corporeidade (BIRMAN, 2005).

Nas diferentes perturbações psíquicas supracitadas, o pensamento se mostra limitado, senão ausente, em seu modo de funcionamento. Caso contrário, o sujeito poderia confrontar efetivamente o imperativo dos processos intensivos, para regulá-los e vetá-los em suas vias de descarga (BIRMAN, 2005).

Impõe-se, desta maneira, o esvaziamento do modelo conflitual da subjetividade, na medida que este teria o pensamento como polo ativo, capaz de encarar o mal-estar decorrente da conflitualidade, enquanto que hoje, devido ao intensivo excesso pulsional, a fragmentação psíquica foi tão incrementada que a conflitualidade como possibilidade simbólica tornou-se insustentável. É nesta perspectiva que o pensamento se suspende, e os registros do corpo, da ação e do sentimento dominam o psiquismo, impossibilitando simbolizações (BIRMAN, 2004).

Ainda sobre a precariedade dos processos de simbolização, se o pensamento está impossibilitado em sua ação, isto se deve também à linguagem, que se mostra deficitária, empobrecida em sua forma de ser, além de cada vez mais atravessada por imagens e, sobretudo, imagens de ação – relativas à sua amálgama aos registros da percepção e do espaço. Desta forma, conforme Birman (2005), o sujeito é apresentado com o desejo à deriva, não só atravessado pelas vicissitudes sensoriais e dos objetos, como também empobrecido de suas possibilidades de simbolização, vide o estreitamento de seu potencial metafórico. É neste sentido que a pobreza do desejar e do fantasiar seria paradigmática da contemporaneidade, e a função do desejo, de salvaguardar o sujeito da iminência da morte, estaria em vias de esmaecer.

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Animação
Título Original	<i>Symbiosis</i>
Nome Traduzido	Simbiose
Gênero	Drama
Ano	2019
Local de lançamento e Idioma original	França, Francês
Duração	13min
Direção	Nadja Andrasev

O curta-metragem animado *Symbiosis* (2019) retrata a trajetória de uma jovem adulta, sem nome definido, frente à descoberta da infidelidade conjugal de seu marido. Inicialmente tomada por certo ciúmes em relação às amantes, a jovem sai ao encalço de seu companheiro: vigia por binóculos suas saídas do apartamento; coleta os fios de cabelos femininos que caem de suas vestes; lê as mensagens trocadas com as amantes e os espiona em seus encontros presenciais - seja em piqueniques ou idas ao zoológico. A protagonista age, em última instância, como uma *stalker*.

Gradualmente, a jovem se aproxima das múltiplas amantes do marido, pela via de comportamentos persecutórios. Ela vai ao mesmo *spa* que uma das mulheres e rouba algumas das ceras depilatórias que foram utilizadas durante o procedimento estético; ela pega para si o saco de lixo presente na porta do apartamento de uma outra amante e despeja, no chão de sua casa, todo o conteúdo que ali se encontrava. Em outra cena, igualmente marcante, a protagonista vai à mesma lavanderia frequentada por uma das moças com as quais seu companheiro tem um caso e rouba uma de suas peças íntimas. O ápice da busca por uma aproximação se dá no momento em que a personagem principal fotografa a tatuagem da amante de

cabelos cor de rosa que aparece no curta e decide marcar em seu corpo o mesmo desenho. Para isso, ela vai ao estúdio de tatuagem no qual essa mesma mulher trabalha e a contrata para realizar o serviço.

As fotografias e objetos furtados são armazenados pela jovem, categorizados e dispostos em seu quarto como objetos de estudos e admiração, ao mesmo tempo em que a vida sexual do casal esmaece em monotonia. Assim, a relação da protagonista com aquelas mulheres, inicialmente marcada por ciúmes, transforma-se em uma curiosa obsessão - uma espécie de simbiose, como propõe o título.

No clímax do curta, a jovem visita uma casa de *swing*, cujo cartão encontrara no bolso do paletó do marido. Lá, ela o flagra vendado e dominado por outra mulher, que dela se aproxima e possivelmente a beija, na medida em que a tela escurece para o espectador. A obra se encerra com a jovem no topo de seu prédio, agarrando um edifício distante, que rapidamente encolhe de tamanho. Neste ponto, ela retira cada uma das amantes do marido de seus respectivos “apartamentos” e as posiciona em torno de si, observando admirada a intimidade dessas mulheres, tal qual a “vigilante” de um panóptico particular.

Análise Crítica

O delírio, o desejo e a idealização das amantes

Em uma das partes iniciais do curta, um inseto pousa no copo de água deixado pela protagonista na cabeceira de sua cama e, de repente, assume uma fisionomia feminina, rapidamente retornando à forma animal. Quando focalizada a figura do invertebrado, a obra assume um estilo mais realista, destoante da linguagem de animação 2D executada até então. Fornecendo certa instabilidade visual à trama, tais

variações estilísticas se repetem em outros momentos, como quando a protagonista acaricia os pelos aglutinados na cera depilatória roubada e, em seguida, surge massageando longos fios de cabelo rosa – semelhantes aos da amante tatuadora –, retratados realisticamente.

Tratam-se de cenas que evidenciam a dimensão onírica e delirante da obra, facilitada pelo descompromisso com a realidade objetiva que é característico das animações em 2D. Um dos mais destacados delírios da personagem ocorre enquanto ela observa os restos de comida japonesa retirados do saco de lixo, uma vez que alguns alimentos assumem o semblante das amantes de seu marido, e outros o formato de vaginas. A cena se encerra no momento em que a jovem segura um sushi, sente seu cheiro e observa sua estrutura em formato de vagina, sem que se revele se chega a ingeri-lo.

O delírio mais disruptivo, contudo, é o que encerra a obra: do topo de seu edifício, a personagem principal agarra um prédio distante, cujo tamanho encolhe com rapidez, e torna a observar a intimidade das amantes do seu companheiro: uma estava sentada no chão, conversando no telefone; outra, que encontrara na zoológico, fumava em seu apartamento; a tatuadora se masturbava na sala de seu apartamento; a moça que encontrara no clube de swing usava o banheiro, e assim por diante. O curta se encerra com a jovem deitada, fumando um cigarro, rodeada de mulheres confinadas em cubículos de tamanho reduzido, as vigiando como se fossem as peças de mais uma das suas coleções particulares. É possível afirmar que a forma pela qual a protagonista vê as amantes nesse final representa uma quebra na idealização existente até então. Aquelas mulheres, que antes eram colocadas em uma posição de mistério e sedução, são observadas em seus momentos mais íntimos e vulneráveis.

Tais cenas não são simplesmente devaneios ou alucinações desconexas, mas também remetem a

protagonista para algo da ordem do real (BIRMAN, 2005). Isto porque o sonho é uma realização disfarçada de um desejo inconsciente do sonhador – não no sentido de satisfazê-lo, mas sim de torná-lo real, representando-o em imagens e palavras –, inscrita em sua realidade psíquica, ainda que não ocorra na realidade material (FREUD, 1900/1996).

Presentificada nas mariposas que pousavam ao lado de fora da janela da protagonista, a figura dos insetos é recorrente na narrativa e, como supracitado, comumente acompanhada de uma inversão estilística na forma cinematográfica. Cabe ressaltar o momento em que, logo após a protagonista furtar a calcinha que a amante havia deixado cair na lavanderia, é retratada a metamorfose de uma borboleta, ao abandonar seu casulo e criar asas. Considerando o histórico de associações de insetos à figura feminina – não só durante a antropomorfização do inseto caído no copo, mas também em posterior cena na qual múltiplas calcinhas e borboletas são enfileiradas lado-a-lado, intercaladas entre si –, pode-se inferir que a protagonista estava, também, vivendo uma espécie metamorfose: no tocante ao seu desejo, a subversão dos ciúmes acerca das amantes em uma obsessão.

Trata-se, ainda, de uma relação idealizada, na medida em que as amantes são elevadas à posição de exemplo a ser seguido: a protagonista copia suas tatuagens, apreende o modo como arranham os parceiros durante a relação sexual, investiga suas vestimentas, acessórios, perfumes, tipos de depilação e roupas íntimas. Em termos freudianos, convém afirmar que tais mulheres assumem o posto de ideal do Eu da protagonista: a instância da personalidade que constitui um modelo ao qual o sujeito procura conformar-se (LAPLANCHE; PONTALIS, 1967/2001). Nesta perspectiva, em *Psicologia das massas e análise do eu* (1921/2011), Freud se volta a uma forma de escolha amorosa em que o objeto sexual é tratado como o próprio Eu:

Em não poucas formas da escolha amorosa torna-se mesmo evidente que o objeto serve para substituir um ideal não alcançado do próprio Eu. Ele é amado pelas perfeições a que o indivíduo aspirou para o próprio Eu, e que através desse rodeio procura obter, para satisfação de seu narcisismo (FREUD, 1921/2011, p. 55).

Esta situação, em que o objeto sexual é colocado no lugar do ideal do Eu, pode ser articulada para compreensão do fascínio obsessivo da protagonista diante as amantes, mulheres que suscitam o desejo de seu marido, feito que ela, apesar de tentar – vide a cena em que ela o masturba durante o banho – parecia não conseguir. O desvanecimento da vida sexual do casal é recorrentemente retratado na trama, e atravessa desde o modo como os espaços do apartamento são compartilhados (cada parceiro dorme virado para um lado da cama; quando sentados no sofá, mantêm certa distância entre si), até episódios mais explícitos, como quando o rapaz a flagra nua em seu quarto, frente ao espelho, e rapidamente se retira do cômodo, como se constrangido ou tomado por certa repulsa.

Symbiosis e a presença da sexualidade ampliada

Ao olharmos para a relação entre a protagonista, seu marido e as diferentes amantes que aparecem ao longo da animação, podemos ver que o *Sexual* se faz presente em diversos momentos. A personagem principal, após descobrir a infidelidade de seu companheiro, opta por não confrontá-lo a respeito disso. Não fosse suficiente esse silêncio, ela dá início a uma investigação desenfreada que a leva a viver a própria sexualidade a partir dos casos extraconjugais de seu amado.

A partir das cenas em que a personagem segue seu marido, é possível ver que mais do que querer flagrar uma

possível infidelidade, ela busca obter certo prazer ao vigiá-lo com as várias mulheres. Logo no início do curta metragem, a protagonista observa, através de binóculos, seu companheiro ir embora de moto acompanhado por uma amante de cabelos castanhos. Em outro momento, ela pega o celular do amado e lê todas as mensagens que ele trocava com as diversas mulheres, classificando cada uma delas a partir de quem as enviou. Mais adiante, ela vai a um parque e fica olhando, através de um espelho, seu companheiro acariciar uma mulher de cabelos cor de rosa. Em uma das cenas mais notáveis da animação, a protagonista segue seu marido até um zoológico e o flagra tendo relações sexuais com a amante que veste um casaco de pele. Através desses acontecimentos, é possível identificar na sexualidade da personagem principal uma pulsão parcial escopofílica, que tem como principal objeto de desejo os casos extraconjugais de seu amado.

Para além da busca pelo prazer em olhar o outro, a protagonista também parece, no decorrer da animação, procurar sua própria identidade. Na cena do parque, após observar o casal por algum tempo, a personagem passa a olhar para o próprio rosto e para as linhas de expressão nele presentes, quase como se comparasse a juventude da amante com as marcas do tempo que encontrava em si mesma.

Logo em seguida, a protagonista começa a seguir a amante enquanto tira uma foto da tatuagem de pássaros presente nas costas da jovem. Algumas cenas mais à frente, a personagem principal procura essa moça – que após certo tempo descobrimos ser uma tatuadora – para fazer uma tatuagem nessa mesma região do corpo. Vale ressaltar que o desenho escolhido (um tigre) é o mesmo que a amante e tatuadora possui em sua coxa direita. Podemos ver, a partir desse momento, quase que um processo de apagamento entre os limites do Eu da protagonista com a realidade que

a cerca. Tal qual o próprio nome da animação sugere, é como se ao longo do desenvolvimento da trama fosse ocorrendo uma simbiose entre a personagem principal, as amantes e o próprio marido. Procuraremos, a partir daqui, trazer mais alguns elementos do enredo que podem servir de embasamento para esse caminho de discussão.

Em certo momento, a protagonista vai até o apartamento de uma das amantes e pega o saco de lixo que se encontra ao lado da porta. Ao chegar em casa, ela despeja todo o conteúdo ali presente e observa cuidadosamente cada material encontrado. Dentre alguns dos descartes estão restos de alimentos típicos da culinária japonesa. Quando os sushis e sashimis são mostrados em primeiro plano é possível ver que a personagem começa a enxergar neles pequenas vaginas e mulheres nuas. Logo em seguida, é mostrada uma cena em que estão a protagonista e seu companheiro, despidos. Enquanto ele se encontra deitado, ela apoia esses mesmos alimentos no corpo do amado. Posteriormente, é possível ver a mulher nua em frente a um espelho, observando suas partes íntimas. Podemos perceber, a partir desses acontecimentos, que a todo momento a protagonista parece procurar a si mesma, enquanto simultaneamente se perde em meio a todas as tramas na qual ela se envolve.

A partir de outros elementos que são trazidos ao longo da animação - como, por exemplo, a coleção que a personagem principal faz de fios de cabelo, peças íntimas, além de outros pertences das amantes, os quais ela encontra ou rouba - é possível ver que a sua sexualidade deixa, aos poucos, de ser vivida de forma conjugal com o marido e passa ter como principal objeto de desejo essa busca por uma aproximação com as diversas mulheres que se fazem presentes ao longo da narrativa. A sexualidade do companheiro com outras mulheres passa a ser mais

importante do que a própria sexualidade do casal, uma vez que é possível ver, com o desenvolvimento do enredo, que os dois se afastam cada vez mais um do outro.

A cena final do curta-metragem pode ser vista como um resumo de toda a exploração que a protagonista faz em relação à própria sexualidade. Após encontrar no paletó do marido uma caixa de fósforos estampada com o nome de uma boate de swing (“Feline”), a personagem decide ir até o local. Chegando ali, ela encontra o companheiro sendo levado por uma mulher.

A animação se encerra com uma insinuação de beijo entre as duas. Através dos casos extraconjugais, então, a protagonista pôde descobrir novos elementos sobre si mesma e realizar desejos que possivelmente até então se faziam presentes somente em um nível inconsciente. Mais do que promover uma espécie de fusão entre ela e as outras mulheres, a personagem principal também se permite viver, em certa medida, uma relação simbiótica com o marido, uma vez que, ao final da trama, ela assume o lugar dele diante da amante.

O mal-estar na atualidade e a experiência psíquica da protagonista

Neste ponto, convém lembrar que, diante ao excesso pulsional, resta ao sujeito possibilidades de descarga e passagem ao ato, tanto sobre o corpo, quanto sobre o mundo, para que não seja sorvido por uma intensiva voragem (BIRMAN, 2005). No caso da protagonista, a intensidade pulsional, característica de sua relação com as amantes, descarrega-se pela via de um objeto de regulação, no caso, suas compulsões, que ditam a tônica de seus comportamentos persecutórios: a espionagem dos encontros do marido com as amantes, as múltiplas fotos tiradas

(secretamente) de arranhões no corpo do rapaz, os furtos de pertences das amantes, os murais e colagens feitos com estes objetos, a análise pormenorizada das tatuagens, figurinos, sapatos e jóias utilizadas pelas mulheres perseguidas, chegando ao ponto de vasculhar os restos de alimentos encontrados no saco de lixo de uma das mulheres.

Se, inicialmente, o mural de fotos ocupava um pequeno espaço escondido atrás de seu closet, ao final do curta, a “coleção” já tomava grande parte de seu quarto. Existe, desta forma, um excesso pulsional que acomete a personagem principal, atrelado à sua relação com as amantes do marido e cuja única forma de descarga seria pela ação.

Ainda baseando-se em Birman (2005), pode-se concluir que a protagonista é capaz de bancar sua aventura erótica, ainda que sua liberdade de desejar fosse pouco autêntica, bastante circunscrita à mímese de traços identificados em sua investigação das amantes (a aparência, vestuário, tatuagem, arranhões que deixavam no parceiro durante o ato sexual), dando margem à dúvida de até que ponto tratava-se de uma fantasia *incorporada*, que engendrasse uma intensa potência de realização de desejo, ou se consistia em uma simples *mise-en-scène*, uma fantasia transvestida, alugada, como aquela que utilizara para visitar o clube de *swing*.

O curta ainda pode ser vinculado à ideia de Birman (2004), segundo a qual o corpo é o registro mais evidente em que o mal-estar se enuncia. As queixas em relação ao corpo se inscrevem em uma discursividade naturalista e naturista, constituinte da nossa atmosfera cultural – como explicitam as estratégias publicitárias, conjugadas aos procedimentos estéticos e à própria medicina, na medida em que o corpo se transformou no bem supremo dos cidadãos hipermodernos.

No curta, a preocupação da protagonista com sua aparência é recorrente: a obsessão pelas características

corporais das amantes; cenas em que se põe em frente ao espelho - seja para analisar suas rugas ou para analisar seu corpo nu como um todo - e a ida ao spa e ao estúdio de tatuagem. Todos esses episódios corroboram para a tomada do mal-estar do corpo como um ponto de referência para a compreensão da forma como a personagem vivia sua sexualidade.

Acerca da precariedade dos processos de simbolização na subjetividade hipermoderna, com a impossibilidade de ação do pensamento e o empobrecimento da linguagem (BIRMAN, 2005), vale destacar um aspecto formal do curta-metragem: trata-se, substancialmente, de uma *animação muda*, restrita a curtas interjeições entre a protagonista e seu marido. Não há um único diálogo entre a protagonista e seu companheiro, ou entre ela e as amantes, na mesma medida em que se avolumam em seu quarto coleções de murais e colagens fotográficas, perfumes análogos aos das amantes e texturas de pelos que lhe proporcionam determinada experiência sensorial, evidenciando a falha de regulação do seu excesso pulsional pela via da simbolização, com a linguagem impregnando-se por imagens de ação relativas aos registros da percepção.

Considerações Finais

Através da animação *Symbiosis* (2019), de Nadja Andrasev, é possível encontrar elementos que apontam para uma sexualidade marcada pelo *Sexual* - tal como estabelecido por Laplanche (2003). Ao descobrir que seu marido estava tendo casos extraconjugais, poderia se pensar que a protagonista faria um movimento no sentido de confrontar o amado, contudo, isso jamais acontece ao longo da trama. Para além de não tentar expor a infidelidade do companheiro, a personagem principal

aparenta viver a própria sexualidade através dos encontros românticos que ela flagra.

Mais do que explorar diferentes formas de obter prazer, a protagonista descobre novos meandros de sua própria identidade, uma vez que ela vai ao encontro de uma espécie de fusão entre ela, as amantes e o marido. A palavra “simbiose” que dá título ao curta, afinal, sintetiza as formas pelas quais a personagem busca expressar a própria sexualidade.

Nesta perspectiva, a jovem busca saber algo acerca de seu desejo e passa, então, a encaixá-lo no campo do real, guiada por sua vontade. Contudo, ela age de modo automatizado, como uma *stalker*, perseguindo e coletando os pertences das mulheres que se encontravam com seu marido. Desta forma, o comportamento da personagem pode ser aproximado daquele descrito por Birman (2004; 2005) como paradigmático do sujeito da atualidade, cujo mal-estar se apresenta como excesso e perda de sentido na experiência psíquica. Trata-se, em última análise, de um mal-estar inscrito nos registros do corpo, da ação e do sentimento, e evidenciado não só pelas compulsões, mas também pelo empobrecimento dos registros da linguagem e do pensamento.

Referências

BIRMAN, J. **Mal-estar na Atualidade:** a psicanálise e as novas formas de subjetivação. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BIRMAN, J. Excesso e ruptura de sentido na subjetividade hipermoderna. **Cadernos de Psicanálise**. Rio de Janeiro, Círculo Psicanalítico do Rio de Janeiro, ano 26, n. 17, p. 175-195, 2004.

BIRMAN, J. **O sujeito desejante na contemporaneidade**. In: Anais do II SEAD – Seminário de Estudos em Análise do Discurso [recurso eletrônico]. Porto Alegre: UFRGS, 2005. Disponível em: <<http://www.analisedodiscurso.ufrgs.br/anaisdosead/sead2.html>>. Acesso em 20 de fev. 2021.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. In: Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. 2.ed. Rio de Janeiro, Imago, 1987. v. 4, 5. (Originalmente publicado em 1900).

Freud, S. **O mal-estar na civilização** (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 21). Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Originalmente publicado em 1929).

FREUD, S. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. In: Obras Completas, volume 6 [tradução Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. p. 13-172. (Originalmente publicado em 1901).

FREUD, S. **Psicologia de massas e análise do eu**. In: Obras completas, volume 15 [tradução Paulo César de Souza]. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 13-113 (Originalmente publicado em 1921).

LAPLANCHE, J. O gênero, o sexo e o Sexual. In: LAPLANCHE, J. **Sexual: a sexualidade ampliada no sentido freudiano** - 2000 2006. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS J. -B. **Vocabulário da psicanálise**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (Originalmente publicado em 1967).

Capítulo 2

LEVANTA MINA: DISCUSSÕES SOBRE PADRÕES SOCIAIS E EMPODERAMENTO FEMININO EM UM CLIPE DE MC CAROL FEAT DJ THAI

Karina Orzari do Nascimento
Camila Orpinelli

Introdução

A experiência sexual é compreendida por Foucault (1988) como toda experiência humana, sendo produto de um complexo conjunto de processos sociais, culturais e históricos. Longe de ser um fenômeno natural, é profundamente suscetível às influências sociais e culturais. Assim, é a sociedade e a cultura que designam se determinadas práticas sexuais são apropriadas ou não, morais ou imorais, saudáveis ou doentias, por meio dos dispositivos de controle da sexualidade que exercem a repressão sexual sobre os corpos e comportamentos das pessoas (FOUCAULT, 1988).

A repressão sexual, segundo Chauí (1984, p. 77), é o poder exercido em relação à sexualidade, principalmente da mulher. Segundo a autora, a repressão sexual é o “sistema de normas, regras, leis e valores explícitos que uma sociedade estabelece no tocante a permissões e proibições nas práticas sexuais genitais”. Ainda segundo ela, grande parte da sociedade acredita que sexo genital tem a finalidade de reprodução da espécie e que o homem precisa estar excitado, mas a mulher não. Ou seja, o prazer sexual da mulher não é necessário para que ela engravide,

então esse prazer é reprimido e visto como algo desnecessário e errado (CHAUÍ, 1984).

Na luta contra essa lógica opressora, o feminismo surge como uma corrente de pensamento e uma posição epistemológica que serve como base para movimentos e reivindicações (macro e micro estruturais) contra a instituição frequentemente resumida sob o termo “patriarcado”. O feminismo é uma luta constante que prevê igualdade de gênero e o surgimento desse movimento mudou para sempre os rumos no que tange à sexualidade. “Dito de maneira simples, feminismo é um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão” (HOOKS, 1952/2020, p. 17). Tal definição, como apontado pela autora, é ampla e não conclusiva, pois é essencial considerar elementos de gênero, raça e classe social na constituição do movimento feminista (HOOKS, 1952/2020).

Segundo Ina Kerner (2012), os paralelos entre sexismo e racismo são claros. Ambos compõem mitos que foram construídos historicamente, já que o racismo pressupõe a dominância de uma raça sobre a outra e o sexismo a supremacia de um gênero sobre outro. Ainda, a autora que subjuga gênero e raça à luta de classe, aponta que tanto o sexismo quanto o racismo devem ser entendidos como fenômenos complexos e parte de uma engrenagem maior, capitalista, que contextualiza relações de poder, produção e classe social. Ribeiro (2019) apontou a necessidade de debater sobre tais temas relacionados ao racismo, ainda que sejam complexos, e reforçou a necessidade da responsabilização da própria branquitude nesse cenário, sem o silenciamento de nenhuma parte.

Raça é entendida como uma categoria sociológica, então todas as pessoas e movimentos passam por influência social em suas construções (SCHUCMAN, 2014). Além disso, o desenvolvimento do feminismo no mundo

todo caminhou por diversas fases e vertentes. Por exemplo, em suas raízes, enquanto algumas mulheres brancas lutavam por melhores condições de trabalho, outras, negras, lutavam para serem vistas simplesmente como humanas (HOOKS, 1952).

Sob essa ótica, diferentes contextos são associados à luta feminista como, por exemplo, o empoderamento sexual das mulheres. Esse termo pode ser entendido como um processo de aprendizagem, pois ocorre quando as mulheres encontram novas formas de se comportar, ainda que diante de uma cultura machista e patriarcal (COUTO, 2019).

Bowman (2013) estudou vivências de mulheres com a prática da masturbação, por exemplo, e afirma que, embora possa ser ainda malvista na sociedade atual, foi constatado no estudo que um dos sentimentos referentes ao empoderamento através da masturbação constitui o fortalecimento da mulher na possibilidade do prazer sexual. Nesse sentido, o empoderamento sexual vem sendo construído, fortalecido e contextualizado desde o início do movimento feminista.

O termo “empoderamento sexual” possui diferentes definições teóricas e é fortemente associado à liberdade a partir dos sentimentos das mulheres em suas vivências (BOWMAN, 2013). Além disso, Bowman (2013) demonstrou que, apesar da existência do sentimento de vergonha, a maioria das mulheres relataram aprender sobre seus corpos e desenvolver prazer sexual pelo fato de se masturbarem. Dados como esses são congruentes com a teoria feminista, já que mulheres podem se concentrar em seu próprio prazer, se sentirem sexualmente fortalecidas e livres.

Por outro lado, apesar dos avanços da revolução sexual e do movimento feminista, ainda se faz necessário o desenvolvimento de análises críticas acerca do tema. Como apontado por hooks (1952/2020) existem conflitos de poder

que envolvem raça, classe social e rupturas dentro do próprio movimento feminista. Ademais, a autora exemplifica situações de opressão ainda atuais, como mulheres heterossexuais que fazem sexo somente porque homens querem que elas façam, homossexuais que sofrem violência, falta de apoio público ou privado, de afirmação da tão plural orientação sexual, a pornografia patriarcal existente e que domina a mídia de massa, a falta de uma educação sexual adequada, dentre outros.

Ainda como situação de opressão, Carneiro (2011) aponta que na caracterização dos indivíduos existe um desejo de embranquecimento a qualquer custo. A filósofa acrescenta que “negras bonitas”, segundo o padrão de beleza imposto, normalmente possuem alguma característica como a pele mais clara, o cabelo alisado ou um olho verde herdado de um ancestral europeu e, assim, são promovidas a expressões como “mulatas” ou “da cor do pecado” - termos racistas utilizados em tom galanteador. Num cenário onde diversas complexidades se encontram, se faz necessário sempre renovar o discurso sobre a sexualidade.

Apesar de possíveis limitações, políticas feministas fazem parte do caminho para atingir a sonhada justiça social. Nas palavras de bell hooks (1952/2020): “Em um mundo onde expressões positivas de desejo sexual nos conectam, todos seremos livres para escolher as práticas sexuais que afirmam e nutrem nosso crescimento (...), independente de sexo, raça, classe, ou até mesmo orientação sexual da pessoa” (HOOKS, 1952/2020, p. 136).

Sendo assim, a libertação sexual da opressão é feita de experiências, aprendizados, começos e recomeços, conforme avançam movimentos políticos e sociais sobre a temática. A despeito de terem avanços históricos em diversas lutas no campo da sexualidade, ainda são

naturalizados atos de preconceitos. Grande parte da mídia ainda reproduz estereótipos e desigualdades de gênero ao colocar a mulher como uma figura inferior ao homem, por exemplo. Grupos articulados entre pessoas que lutam contra essa situação sinalizam que existe um conflito ocorrendo na sociedade e que é refletido nos meios midiáticos (COSTA; D'OLIVEIRA; D'OLIVEIRA, 2012).

Para fins ilustrativos, em 2011 o slogan “É pelo corpo que se conhece a verdadeira negra” acompanhava a propaganda de uma cerveja. Bueno (2017) afirma que propagandas como essa são agentes potentes na construção do lugar das mulheres negras na sociedade. Do ponto de vista histórico, foi uma propaganda recente - o que torna a discussão neste escrito atual. Ainda segundo a autora, de modo geral, tratou-se de uma divulgação de cerveja racista, hiperssexualizou a figura de uma mulher negra de forma sensacionalista e estereotipada e, ainda, compôs preconceito de gênero, visto que homens nunca são colocados nessa posição (BUENO, 2017).

Mais recentemente, em 2017, foi lançada a música “Vidinha de balada” de Henrique e Juliano. Um recorte da letra da música contém as seguintes frases: “Eu vim acabar com essa sua vidinha de balada/ E dar outro gosto pra essa sua boca de ressaca/ Vai namorar comigo sim/ Vai por mim, igual nós dois não tem/ Se reclamar cê vai casar também.”. No YouTube, a música tem 460.923.914 visualizações e milhares de curtidas. Esse número representa grande quantidade de acessos, ou seja, é uma música muito famosa. Reconhecer essa música como comum ao cotidiano das pessoas é, no mínimo, contraditório e problemático, porque a letra retrata e normaliza diversos abusos enraizados no crescimento de relacionamentos abusivos e violência contra a mulher. Por exemplo, no trecho destacado acima o cantor exemplifica que fará a

mulher deixar de ir às baladas porque irá namorar e casar com ela, independente da sua vontade.

Em congruência à discussão do parágrafo anterior, a taxa de feminicídio no Brasil é uma das mais altas no mundo e as principais vítimas são mulheres negras (64%). A maioria dos crimes são cometidos pelos companheiros das vítimas (88%), o que contextualiza e comprova a preocupação crescente em entender a dinâmica social dos relacionamentos (ONU MULHERES, 2020). Ao resgatar Foucault (1988) fica claro que representações como propagandas e músicas fazem parte do meio cultural que reflete práticas sociais tidas como “normais”, que na verdade são normalizadas porque a sociedade e a cultura as designam como “normais” como forma de controle sobre o que é ou não permitido.

Sobre a menção deste escrito ao sistema capitalista, a padronização dos corpos mantém a estrutura lucrativa de atingir os padrões de beleza e comportamento através das vendas, enquanto a repressão sexual garante que o machismo continue imperando. Não por coincidência, as maiores vítimas de violência sexual, patrimonial, física, moral e psicológica, são as mulheres (ONU MULHERES, 2020).

A valorização de uma beleza específica, acompanhada de comportamentos ideais e as exigências errôneas que compõem a categoria “ser mulher” são fortalecidas pelo patriarcado para evitar que sejam cumpridas demandas das lutas feministas de empoderamento e emancipação social, sexual e econômica, conquistados, em partes, a partir dos anos 1970 (WOLF, 2020).

Enquanto o cenário de igualdade é evitado, diversas indústrias enriquecem por meio de produtos e procedimentos que prometem constituir a beleza da mulher. Tais constatações são aprofundadas de maneira excelente no livro “O mito da beleza” - a verdade

cultural/social que cerca a liberdade feminina (WOLF, 1991/2020). O mito é a história que define o que é belo dentro dos padrões ocidentais e orientais, sendo a beleza uma representação da ponte para o sucesso e felicidade. A vida da mulher é condicionada de modo que ela não consiga escapar da estrutura patriarcal. Nas palavras da autora:

A sexualidade feminina não é apenas definida de forma negativa, mas também elaborada de forma negativa. Somos vulneráveis à absorção da interferência do mito da beleza em nossa sexualidade porque nossa educação sexual foi programada para garantir essa vulnerabilidade. A sexualidade feminina é virada do avesso desde o nascimento para que a “beleza” assuma seu lugar, mantendo os olhos das mulheres voltados para o próprio corpo, olhando de relance para cima, só para verificar a imagem refletida nos olhos dos homens (WOLF, 1991/2020, p. 226).

Ainda, a autora aponta que as representações midiáticas, que são parte da engrenagem lucrativa impactam diretamente nas vivências cotidianas das pessoas, sendo ferramenta responsável pela redução do amor próprio das mulheres, cada vez mais conduzidas aos árduos caminhos de compulsão e beleza, carregadas de culpa por não conseguirem representar o padrão imposto como “normal” em suas caracterizações físicas e comportamentais (WOLF, 1991/2020).

Deste modo, o feminismo combate toda forma de repressão das mulheres - em sua pluralidade e diferentes vertentes de atuação - promovendo o empoderamento feminino. O movimento ainda é difuso, mas com base nos dados apresentados, sexo, raça, gênero, classe e orientação sexual devem ser levados em consideração quando discutimos repressão e preconceito.

Diversas esferas da vida da mulher ainda são reprimidas e as mulheres negras e periféricas são as que mais sofrem com isso. Uma das formas de combate à opressão é refletir sobre os padrões impostos pela sociedade (através de mídias, por exemplo), criticar o que reproduz padrões opressores e propor outras formas de expressão da cultura que levem em consideração as diferentes formas de vivência humana. Além disso, a educação tem papel decisivo no combate à opressão, pois a educação inclusiva integral deve garantir cidadania e direitos humanos de todos, abrangendo temas de sexualidade e gênero e diversidade sexual (MAIA; RIBEIRO, 2011).

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Videoclipe
Título Original	Levanta Mina
Autoria	Mc Carol - <i>feat.</i> Dj Thai / Participação especial Elis MC
Gênero	Funk/Rap
Ano	2021
Local de lançamento e Idioma original	Brasil, português
Duração	3min 32s
Direção	Mariana Jaspe

O clipe mostra diversas mulheres: negras, brancas, gordas, jovens, velhas, com deficiências, com diferentes roupas, estilos, cabelos, maquiagens, mulheres cis e trans. Essas mulheres estão cantando e dançando junto com a cantora principal e secundárias. As mulheres são retratadas como modelos de desenhos e de fotografias. Todas estão felizes, sorrindo e se divertindo. O local do clipe é um barracão com diferentes ambientes.

Abaixo, é possível visualizar a letra da música que faz parte do videoclipe:

Letra: *Levanta Mina* - Mc Carol feat Dj Thai

Um olhar confiante
Na voz a atitude
Vou mostrar que ser gorda e negra
É virtude
Levanta sua cabeça
Você não pode parar
O que te define
É o seu olhar

O seu olhar
O seu andar
O seu pensar
Você precisa se posicionar
Se valorizar
Não é querer ser melhor que alguém
É entender que você não é pior que
ninguém

Levanta mina
Olha pra cima
Sente esse clima
Amor próprio é nosso rolê
Levanta mina
Olha pra cima
Sente essa clima
Hoje vamos exalar poder (2x)

Muita gente perversa
Puxando conversa
Fingindo que se importa
Passando dieta
Gente falsa
Gente rude
Comendo hambúrguer
Falando da minha saúde

É difícil sempre estar feliz
É difícil estar feliz
Com tanta cicatriz
É difícil se amar sendo excluída
Olhar pra TV
E ainda ver paquitas

Cadê as gays?
Cadê as pretas?
Cadê as gordas?
Nas capas das revistas
Olha esse rosto meu amor

É... Invista na mamacita
Sou feminista, artista, realista
Resista, insista, seja estrategista
Não vamos se esconder, a gente
existe
Agora senta, aceita e me assiste

Assiste a gente se amando na
praça
Assiste a gente de biquíni na praia
Assiste a gente dançando na
balada
Assiste a gente feliz e casada
Levanta mina
Olha pra cima
Sente esse clima
Amor próprio é nosso rolê
Levanta mina
Olha pra cima
Sente essa clima
Hoje vamos exalar poder (3x)

Análise Crítica

Esta análise pretende mostrar como a figura da MC Carol e os diversos elementos do clipe e da letra corroboram as ideias sobre o empoderamento feminino dos autores apresentados na introdução. As análises são inúmeras, porém este escrito trabalha alguns pontos relacionados ao empoderamento feminino, feminismo e liberdade.

Sobre a Mc Carol

Carolina de Oliveira Lourenço (MC Carol), nasceu em 1993 em Niterói – RJ; começou sua carreira de cantora de bailes funks no Morro do Preventório (Rio de Janeiro). Segundo Brenzy (2016), é conhecida por canções que falam sobre sexualidade e e letras com tom humorístico. Além do tom humorístico, MC Carol lançou singles de tom político, como “Não foi Cabral” (crítica à colonização), “100% feminista” (crítica feminista), “Vou Largar de Barriga” (gravidez na adolescência, taxa de natalidade), “Ar-Condicionado” (ascensão classe-média brasileira), “Meu Namorado é Maior Otário” (ode aos direitos das mulheres e hino da causa feminista), “Toma Antitetânica” (conscientização da importância da vacinação), “Liga Pra Samu” (crítica à precariedade dos serviços de saúde pública).

Além de trazer questões políticas, sociais e feministas em suas músicas, MC Carol se posiciona sobre esses assuntos em entrevistas e redes sociais, e relatou ter ficado sob a mira e ameaça de 20 fuzis de agentes do Estado em 2018. Segundo ela, isso aconteceu depois de ter lançado uma música em homenagem à Marielle Franco e ter se candidatado à deputada estadual pelo PCdoB (CAETANO, 2019).

Em “*Levanta Mina*”, Carol se reafirma como preta e gorda (“*Ser negra e gorda é virtude*”) e, em diversos

trechos, mostra como é importante valorizar suas qualidades, mesmo as que não são valorizadas pela sociedade (*“Se valorizar / Não é querer ser melhor que alguém / É entender que você não é pior que ninguém”*), como forma de resistência.

Ribeiro (2019), em *“Pequeno Manual Antirracista”*, contribui com essa representação, visto que demonstra com excelente didática que ser uma pessoa branca não é ser despida de sofrimentos, mas que a raça não será um deles. Portanto, como canta a Mc Carol, não há uma competição, mas a necessidade de valorização de uma mulher que é normalmente deixada à margem da sociedade e sofre consequências negativas por não ser modelo daquilo que exaltam como ideal. Segundo Wolf (1991/2020), os meios de comunicação contribuem para a redução do amor próprio das mulheres, sendo o feminismo uma ferramenta na luta contra esses padrões reproduzidos pela mídia.

No início do clipe, MC Carol aparece com desenhos na pele simulando o que se faz quando se planeja uma cirurgia plástica e logo os retira, mostrando uma forte crítica ao padrão de beleza inalcançável. Essa crítica se mostra cada vez mais atual, visto que o número de cirurgias plásticas vem crescendo, principalmente no Brasil, que lidera o *ranking* mundial com maior número de cirurgias plásticas e procedimentos estéticos segundo a pesquisa da Sociedade Internacional de Cirurgia Plástica Estética (ISAPS), divulgada em dezembro de 2019. De acordo com o levantamento, em 2019 foram registradas 11 milhões de cirurgias, sendo 1,5 milhão no Brasil.

Todas essas características da MC Carol e os elementos do clipe citados fomentam a reflexão sobre como os padrões estéticos incidem sobre os corpos femininos (*“Muita gente perversa / Puxando conversa / Fingindo que se importa / Passando dieta / Gente falsa / Gente rude / Comendo*

hambúrguer / Falando da minha saúde”). O próprio sistema de saúde é sexista, por isso, quando o assunto é falar sobre o que é saudável ou não, não basta a crítica. É necessário que existam modelos de corpos reais, como no videoclipe “*Levanta Mina*”, afinal não é só um tipo de corpo que representa a saúde. Em discussões mais profundas sobre transtornos alimentares, por exemplo, são levantados diversos pontos que divergem do modelo que diz “magro é saudável” (hooks, 1952/2020).

O real motivo para o estímulo a cirurgias plásticas e diversos tipos de procedimentos estéticos que colocam a vida de mulheres em risco diariamente é o lucro de grandes empresas (Wolf, 1991/2020). “Não seremos livres até que as feministas retornem à indústria da beleza, retornem à moda e criem uma revolução contínua e sustentável. Não saberemos como amar o corpo e a nós mesmas” (hooks, 1952/2020).

Empoderamento feminino

Acrescido a isso, como apontado por bell hooks (1952/2020), o feminismo é ferramenta necessária no caminho para a justiça social. O clipe “*Levanta Mina*”, com 193.097 visualizações até fevereiro de 2021, é um dispositivo midiático que caminha nesse sentido. Assim que a cantora começa a primeira estrofe da música, está sorrindo, com uma coroa, e fala sobre comportamento: “*Um olhar confiante e na voz atitude*”. Para uma mulher preta e gorda ocupar esse lugar de empoderamento foram anos de luta, e ainda anos que virão (CARNEIRO, 2011).

Ao considerar que ainda não foi atingido o panorama ideal no que diz respeito à diversidade e sexualidade da mulher, o clipe desafia a estrutura opressora existente e, ainda, se opõe a outras representações midiáticas que

fortalecem o sexismo. Mc Carol, em “*Levanta Mina*”, levanta a mulher que ela é e outras que se identificam com ela. Além disso, levanta mulheres que estão representadas em cenas, nos diferentes corpos, raças e na pluralidade.

A letra contém uma crítica à representação da TV, “*Olhar para TV e ainda ver paquitas*” - a representação/dominação de mulheres loiras, magras e brancas, que ainda ocorre em diversos canais de comunicação. Como apontado por Wolf (1991/2020), a ode ao padrão de beleza justifica diversos procedimentos estéticos e a venda de muitos produtos que enriquecem indústrias capitalistas. No videoclipe “*Levanta Mina*”, a existência é diversa e todas são vistas como belas, empoderadas e cheias de possibilidades, ainda que para isso tenham que ressignificar suas dores e fazer parte de lutas. MC Carol reivindica espaços, ao questionar: “*Cadê as gay? Cadê as pretas? Cadê as gordas?*” nas capas das revistas. Essa expressão cultural é fundamental e necessária diante de tantas violências sofridas por essa população diariamente (ONU MULHERES, 2020).

A reivindicação atinge seu sucesso nas cenas de “*Levanta Mina*” pelo fato de todas as mulheres - negras, brancas, gordas, jovens, velhas, com deficiências, com diferentes roupas, estilos, cabelos, maquiagens, mulheres cis e trans aparecerem caracterizadas como deusas gregas, modelos de desenhos e de ensaios fotográficos para capa de revista.

Ao entender o empoderamento feminino como parte de um processo de aprendizagem (COUTO, 2019), é fato que o contato com a mídia faz parte do desenvolvimento humano. A arte de MC Carol - que se coloca como feminista, artista e realista, representada no videoclipe, foi feita para acessar o cotidiano das pessoas através de plataformas como *Youtube* - utilizada de forma gratuita e diariamente por milhares de pessoas no Brasil e no mundo, com

linguagem crítica, acessível, acolhedora e fortalecedora do empoderamento feminino.

Sexualidade

No mais, dentro do desenvolvimento do empoderamento feminino, é possível destacar elementos referentes à sexualidade. Nas cenas de “*Levanta Mina*”, as mulheres estão confortáveis para dançar, cantar, fazer poses, diversas expressões faciais e como dito por Mc Carol, “exalar poder”. Para mulheres é revolucionário vivenciar essa liberdade, considerando que a sexualidade é, na maioria das vezes, definida e aprendida de maneira equivocada (WOLF, 1991/2020), o que gera vidas de sofrimentos, preconceitos e violências.

Além disso, estar no centro das atenções, como artistas, tem uma representação simbólica de quebra de tabus, numa sociedade majoritariamente patriarcal, onde o homem, branco, cis e rico ocupa o posto mais alto dos privilégios, do desejo e do prazer (RIBEIRO, 2019).

Mc Carol cita que é difícil atingir a felicidade e que faz parte de uma camada social comumente excluída. Nos momentos em que a cantora fala de dores, sua expressão é séria. As cenas que ocorrem a seguir trazem animação e a possibilidade de libertação, através de sorrisos e da letra, que discorre: “*Resista, insista, seja estrategista / Não vamos se esconder, a gente existe*” e, ainda, envia um recado para quem articula contra o empoderamento das mulheres: “*Agora senta, aceita e me assiste*”.

MC Carol canta a possibilidade e a liberdade de as pessoas assistirem as mulheres se amando na praça, de biquíni na praia, dançando na balada, felizes e casadas. Para isso, não foi necessário atingir nenhum tipo de padrão. Ninguém foi colocada num cenário de embranquecimento,

nem precisou mudar o cabelo ou a cor dos olhos (CARNEIRO, 2011). As mulheres estão prontas nas cenas de “*Levanta Mina*”, exatamente da maneira como cada uma é, sem exclusão. A letra apresenta diferentes possibilidades de ser e poder viver a sexualidade, enquanto mulher. A música de MC Carol não nega os sofrimentos e possíveis sentimentos ruins, mas coloca que mulheres podem vivenciar diferentes contextos, sensações e terem o prazer, em relacionamentos ou não, “*Amor próprio é nosso rolê!*”, canta a MC.

É possível estabelecer um paralelo sobre se conhecer e se relacionar com o próprio corpo. Bowman (2013) demonstrou que mulheres que realizam a prática da masturbação tem diversas consequências positivas, mesmo que possa existir sentimento de vergonha. A vergonha é característica de uma estrutura social opressora, que inviabiliza a liberdade da mulher. Apesar do videoclipe não tratar dessa questão em específico, as cenas representam sequencialmente mulheres que vão se libertando de diversos paradigmas e ao relacionar essa libertação com a letra - ilustrada no parágrafo anterior, fica claro que também está nas entrelinhas a possibilidade saudável de vivenciar relacionamentos e a sexualidade com outras pessoas e consigo mesma.

Considerações Finais

Wenning (2020) ressalta a importância de músicas como material para reflexões no âmbito escolar, garantindo que crianças e adolescentes tenham acesso a conteúdo inclusivos e diversos. A Educação inclusiva integral, como defendida por Maia e Ribeiro (2011), abrange a formação de alunos e professores em questões de cidadania e direitos humanos, com temas envolvendo

sexualidade, gênero e diversidade sexual, bem trabalhados no clipe aqui analisado. Esse pode ser insumo para diversas intervenções como gerador de reflexões sobre os temas aqui abordados.

A despeito dos avanços importantes alcançados pela luta feminista e da ampliação das discussões sobre padrões sociais e o empoderamento feminino, ainda é incomum visualizar os elementos que Mc Carol, Dj Thai e toda produção trouxeram em *“Levanta Mina”*. Pretendeu-se neste escrito apenas iniciar e acrescentar reflexões sobre temáticas relevantes, que não se encerram por aqui. Em apenas 3 minutos e 32 segundos foi possível extrair representações simbólicas de libertação sexual e de padrões excludentes, a luta antirracista, apoio à diversidade e a pluralidade de ser mulher. Como apontado por Costa *et al.* (2012), atos de preconceito ainda são naturalizados pela mídia, por isso, produções como essa se fazem fundamentais (Signorini, 2018a, 2018b).

Com base nas análises apresentadas, é possível concluir que *“Levanta Mina”* retrata em cada cena, detalhe, palavra e rima uma mescla de protesto e acolhimento às mulheres, ao enviar uma mensagem de amor-próprio, diversidade e respeito. Além disso, a divulgação desse projeto remete à inspiração, para que cada vez mais mulheres valorizem suas existências, corpos e possibilidades, mesmo que para isso seja necessário resistir a conteúdos que suprimem o empoderamento. Diversos temas atrelados à análise apresentada são complexos e a discussão presente neste escrito é apenas primária.

Recomenda-se que seja um ponto inicial, a partir dessas reflexões relevantes para o desenvolvimento de pensamento e ações críticas acerca dos padrões sociais e do empoderamento feminino.

Referências

BRENZY, S. Biografia - MC Carol. **Last.fm**, 2016. Disponível em: <<https://www.last.fm/pt/music/MC+Carol/+wiki>>. Acesso em: 23 fev. 2021.

BOWMAN, C. P. Womens masturbation: Experiences of sexual empowerment in a primarily sex-positive sample. **Psychology of Women Quarterly**, v. 22, p. 43-59, 2013.

BUENO, J. de A. **É PELO CORPO QUE SE RECONHECE A VERDADEIRA NEGRA? Uma análise antropológica sobre a corporalidade negra feminina na cidade de Porto Alegre**. 2017, 200 folhas. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

CAETANO, B. MC Carol: “O maior crime que o funk comete é deixar pretos ricos”. **Brasil de Fato**. São Paulo, 02 de Abril de 2019. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/02/mc-carol-o-maior-crime-que-o-funk-comete-e-deixar-pretos-ricos>. Acesso em: 23 fev. 2021.

CARNEIRO, S. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. 7. reimpressão. São Paulo: Selo Negro Edições/Summus Editorial, 2011.

CHAUÍ, M. **Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CORDEIRO, C. Procura de cirurgias plásticas tem aumento de 50% no início de 2021. **Jornal de Campinas**. Campinas, 7 de jan. de 2021. Disponível em: <<https://jornaldecampinas.com.br/procura-por-cirurgias-plasticas-tem-aumento-de-50-no-inicio-de-2021/>>. Acesso em: 22 fev. 2021.

COSTA, M. M. M.; D’OLIVEIRA M. C.; D’OLIVEIRA, M. C. Discurso e poder: a midiaticização das relações de gênero. In: I Congresso Internacional de Direito e Contemporaneidade, 05, 2012, Santa Maria. **Anais eletrônicos do I Congresso Internacional de Direito e Cotemporaneidade**. Santa Maria:

Universidade Federal de Santa Maria, 2012. Disponível em: <<http://coral.ufsm.br/congressodireito/anais/2012/16.pdf>>. Acesso em: 18 jan. 2021.

COUTO, A. G. O empoderamento das mulheres sob uma perspectiva analítico-comportamental. In: PINHEIRO, T. M. (Org). **Debates sobre feminismo e Análise do Comportamento**. Fortaleza: Imagine Publicações, 2019, p. 140-169.

FOUCAULT, M. Nós, vitorianos. In: FOUCAULT, M. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. p. 9-18.

HOOKS, BELL. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. 13. ed. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 1952/2020.

KERNER, I. Tudo é interseccional? Sobre a relação entre racismo e sexismo. **Novos Estudos**, CEBRAP, v. 93, p. 45-58, jul, 2012.

MAIA, A. C. B.; RIBEIRO, P. R. M. Educação sexual: princípios para ação. **Doxa**, v.15, n.1, p.75-84, 2011

ONU MULHERES. **Violência contra as mulheres em dados, 2010-2020**. Disponível em: <<https://www.onumulheres.org.br/category/feminicidio/>>. Acesso em: 22 fev. 2021.

ONU MULHERES. **Com apoio da ONU Mulheres, Instituto Patrícia Galvão e Instituto Avon lançam plataforma digital “Violência contra mulheres em dados”**. 2018. Disponível em: <<https://www.onumulheres.org.br/noticias/com-apoio-da-onu-mulheres-instituto-patricia-galvao-e-instituto-avon-lancam-plataforma-digital-violencia-contras-mulheres-em-dados/>>. Acesso em: 22 fev. 2021.

PASSOS, C. C.. A primeira geração do feminismo: um diálogo crítico com o pensamento liberal. **Anais do IX Congresso Fazendo Gênero – Diásporas, diversidades, deslocamentos**. Florianópolis, UFSC, 2010. P. 1-11.

Disponível em: <http://www.fg2010.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1277554486_ARQUIVO_faze ndogenero9antagonismosdapoliticaliberal.pdf>. Acesso em: 22 fev. 2021.

RIBEIRO, D. **Pequeno Manual Antirracista**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHUCMAN, V. L. Sim, nós somos racistas: Estudo psicossocial da branquitude paulistana. **Psicologia & Saúde**, v. 26, n. 1, p. 83-94, 2014

WENNING, G. G. Diversidade de gênero e sexualidade na docência de música: um estudo com professores/as de música da educação básica. **Revista da Abem**, v. 28, p. 211-229, 2020.

WOLF, N. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. 14. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991/2020.

Capítulo 3

STEVEN UNIVERSE: UMA QUEBRA DE ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO E DE RELACIONAMENTOS

Alice Rocha Gonçalves

Bianca Longhitano

Introdução

As mídias nos influenciam o tempo inteiro, e participam da nossa constituição como sujeito na medida em que nos expõe a temas e conteúdos que nos ensinam modos de ser e estar (FISCHER, 2002), assim como também são propagadoras do imaginário coletivo (GOMES, 2001). Para que seja possível entender os processos de formação de gênero na sociedade e o seu reflexo através das imagens na cultura, é preciso também entender o funcionamento dessas ferramentas de disseminação de imagens e narrativas, de forma a usá-las em favor do progresso (REY, 2019).

Levando em conta seu alto índice de audiência, a mídia televisiva é vista como uma relevante ferramenta de aprendizagem e socialização por diversos estudos (BELLONI; GOMES, 2008; GOMES, 2001; OLIVEIRA; SHIMIZU, 2011; SILVA; GOMES, 2009). De acordo com Oliveira e Shimizu (2011), diferentemente de uma produção com atrizes e atores, os desenhos animados são mais fáceis de proporcionar uma identificação, por serem amálgamas de ideias e características, representando conflitos e emoções sem a ligação direta a uma face específica. Filmes e séries podem ser vistos como fantasias emprestadas que ajudam a moldar nossa identidade.

O desenvolvimento depende da inquietação e curiosidade pela realidade, sendo que as crianças permanecem sempre atentas aos seus arredores (SILVA; GOMES, 2009). Segundo Belloni e Gomes (2008), as crianças constroem seu imaginário a partir das significações de personagens da mídia, mediadas pelo seu meio social, misturando a ficção com a realidade. Silva e Gomes (2009), acrescentam:

Desta maneira, as histórias – encantadas ou não – além de ajudar o desenvolvimento do imaginário infantil, também podem ser usadas como jogo de raciocínio, um jogo cujo objetivo é o aprendizado, com **cunho de moralidade**, transmitindo sempre a fraqueza sobre a força, a bondade sobre a astúcia e a derrota de presunçosos. Conforme Mariuzzo (2007), as histórias infantis são formadoras de identidades. É um ícone para uma vida mental saudável, pois a imaginação de uma criança é diferente da noção de realidade de um adulto (p. 39, grifo nosso).

Logo, a mídia pode intensificar e influenciar comportamentos e pensamentos ao retratar o que ocorre nas séries e filmes como normativo, dependendo do pensamento crítico de quem assiste. Deste modo, esta tem o potencial de banalizar violências, normalizar e padronizar um conceito de beleza, gênero e orientação sexual, criando crenças e estereótipos diversos. Apesar da mídia apresentar a possibilidade de formação de novas ideologias, estas costumam ser apenas transmitidas por meio da imagem em movimento (SILVA; GOMES, 2009).

Este fator da mídia se torna ainda mais preocupante ao se atentar que aquilo que se consome são indiretamente os valores e ideais dos produtores que estão sendo reproduzidos na tela (GOMES, 2009). Há de se tomar cuidado, portanto, com o que é exibido e, principalmente,

com o que é assistido, não só pelas crianças e adolescentes, mas por todos os indivíduos, já que a mídia tem uma participação decisiva na formação destes (FISCHER, 2002).

Mesmo considerando a mídia como uma troca, em que a opinião de quem assiste é influenciada pelo conteúdo e os produtores são cobrados pelos telespectadores (SILVA, 2013), ainda são estes que fazem a curadoria do que é exibido. Através das diferentes mídias, há uma circulação de sentidos que corresponde a uma circulação política, econômica e financeira (FISCHER, 2002).

Segundo Fischer (2002), é quase impossível que esse instrumento tão poderoso deixe de falar de corpo e sexualidade. A autora complementa:

Hoje não haveria praticamente um lugar, um dia de nossas vidas em que nós não sejamos chamados ou a cuidar de nosso corpo ou de olharmos para nossa própria sexualidade. Os imperativos da beleza, da juventude e da longevidade, sobretudo nos espaços dos diferentes meios de comunicação, perseguem-nos quase como instrumento de tortura: corpos de tantos outros e outras nos são **oferecidos como modelo** para que operemos sobre nosso próprio corpo, para que o transformemos, para que atinjamos (ou que pelo menos desejemos muito) **um modo determinado de sermos belos e belas, magros, atletas, saudáveis, eternos**. Da mesma forma, somos chamados compulsivamente a ouvir e a falar de sexo e sexualidade, como se ali estivesse toda a nossa verdade como sujeitos (p. 160, grifos nossos).

A representatividade, então, toma um local de importância dentro das telas. O conceito de representatividade está ligado à ideia de representação democrática na política, em que um grupo reduzido, proporcionalmente em relação à sociedade, defenda os interesses de todos. Da mesma maneira, a

representatividade na mídia é importante para se ter visibilidade dos sujeitos e suas vivências (FILHO, 2009).

A representatividade insuficiente dentre os produtores, criadores, diretores e roteiristas (LAUZEN, 2020; FARIAH, 2009) faz com que muitos temas presentes dentre as minorias sociais não ganhem representação alguma ou sejam mostrados de maneira estereotipada. A falta de representação adequada marginaliza ainda mais essas populações, principalmente pela falta de políticas públicas que combatam essa realidade (SILVA, 2013).

É possível perceber a representatividade que homens e mulheres costumam ter dentro das mídias. A hegemonia masculina nas representações tende a buscar um imaginário da figura paternalista, cuja masculinidade sempre esteve em destaque. No caso das mulheres, tendem a serem associadas nessas narrativas como figura impura, maliciosa, se apresentando como tentação ao herói em sua busca pela ascensão (REY, 2019).

Há uma luta contra a hegemonia masculina de heróis, mas é preciso salientar que não basta que mulheres sejam vistas, mas sim que se mostrem como personagens complexas e aprofundadas, de diversas formas e tipos de personalidade, fugindo de estereótipos de gênero (REY, 2019). Para que isso seja possível, mulheres têm tomado um espaço cada vez maior dentro da produção de conteúdo.

Não podemos perder de vista, porém, que a indústria cultural faz parte do sistema capitalista, se submetendo ao mesmo, à procura de lucro (SILVA; GOMES, 2009), o que indica que, de certa forma, representatividade de gênero e sexualidade também trazem benefícios para essa indústria.

Ao falar-se do grupo adolescente que consome desenhos animados, é importante salientar que um adolecer saudável necessita de relações interpessoais favoráveis, já que vivemos em um estado de

interdependência, no qual nossa existência é confirmada por outros indivíduos (ARAÚJO *et al.*, 2010). A partir disso, interações sociais com amigos e familiares, assim como a comunicação, tornam-se peças essenciais para o adolescente, sendo que desenhos com representações de relacionamentos não-hierárquicos, diferentes e comunicativos podem favorecer o desenvolvimento saudável de relações interpessoais.

Há um consenso na percepção de que a adolescência é uma fase de desenvolvimento propícia ao investimento em esforços preventivos (SAAVEDRA, 2013). Isso se deve ao fato de que os padrões de agressão não estão ainda estabelecidos e ainda, dessa fase permitir uma oportunidade para intervenções, de forma a possibilitar o fortalecimento de comportamentos interpessoais mais ajustados (WEKERLE; WOLFE *apud* SAAVEDRA, 2013).

A série animada da qual tratamos, *Steven Universo*, chamou atenção do mundo por tratar de assuntos considerados polêmicos. Algumas análises já foram feitas em relação aos seus personagens e seu conteúdo. Segundo Rey (2019), as heroínas Ametista, Garnet e Pérola quebram com as expectativas de características estereotipicamente femininas, se aproximando e afastando concomitantemente de estereótipos de gênero. A autora ainda acrescenta que Pérola, Ametista e Garnet não se encaixam em padrões corporais uniformes, variando em tipo de corpo e etnicidade.

Rebecca Sugar, criadora de *Steven Universo* (2013), foi a primeira mulher a criar um desenho no canal Cartoon Network. Sugar é uma pessoa bissexual não-binária, que é referida pelos pronomes em inglês *she/her* e *they/them*. De acordo com a mesma, tais características a levaram a reparar na importância (e na falta) da representação LGBTQIA+ na mídia, principalmente infantil, um reflexo apontado por Lauzen (2020).

O desenho também foi alvo de críticas e os episódios dos quais tratamos neste trabalho foram censurados em alguns países, como o Reino Unido e a Rússia, devido ao beijo presente na cena do casamento, a qual trataremos mais adiante.

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Série animada
Título Original	<i>Steven Universe</i> (Temporada 5, episódio 23 e 24: <i>Reunited</i>)
Nome Traduzido	Steven Universo (ep. Reunidos)
Gênero	Animação
Ano	2018
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos; Inglês
Duração	22 minutos
Direção	Joe Johnston e Liz Artinian

Steven Universo (originalmente, *Steven Universe*) é uma série de desenho animado do canal *Cartoon Network* criada por Rebecca Sugar. A série estreou em 4 de novembro de 2013 nos Estados Unidos e em 7 de abril de 2014 no Brasil, e teve seu episódio final exibido, respectivamente, em 27 de março de 2020 e 4 de dezembro de 2020.

O desenho animado conta a história de Steven, um garoto metade humano e metade alienígena (chamadas de *Gems*, que são pedras preciosas), que está aprendendo a salvar o mundo com as *Crystal Gems* (em tradução livre “Gemas de Cristal”). O grupo tem como membros as personagens Garnet, Pérola e Ametista, e anteriormente foram lideradas por Rose Quartz, mãe de Steven.

Enquanto Steven aprende a usar seus poderes, ele passa seus dias em Beach City com seu pai e amigos. O desenho teve diversas indicações ao longo dos seus anos

de exibição e venceu o prêmio de Melhor Programa Infantil e Familiar pela GlAAD Media Awards, em 2019.

O episódio “Reunidos” começa com Steven em conflito com a descoberta de que sua mãe (Rose Quartz) era a Diamante Rosa (considerada vilã até então). O personagem tenta, portanto, focar na preparação e no casamento de Rubi e Safira (que juntas se tornam Garnet, a representação física da união das duas). Steven propõe por meio de uma música que todas as pessoas presentes foquem, apenas por um dia, seus pensamentos em volta de amor e esperança.

A festa de casamento se trata de uma cerimônia bastante “humana”, com a presença de todos os personagens da série. Pérola, Ametista e Steven usam terno. Quem oficializa a cerimônia é Steven, e as personagens declaram seu amor uma para outra, valorizando sua própria identidade e a força que têm juntas.

A cerimônia é interrompida pela chegada abrupta das Diamantes Amarela e Azul. Estas estão atrás de sua irmã, a Diamante Rosa, personagem que deu lugar à Steven, fazendo com que ele herdasse sua Gema e, por consequência, seus poderes. Steven, que não queria batalhar desde o começo, acaba sendo nocauteado e, por meio de poderes psíquicos, ele entra em contato com a Diamante Azul e Amarela e tenta resolver a questão por meio de diálogo, explicando que eles não são inimigos, mas sim família, afinal, ele é a Diamante Rosa.

O episódio “Reunidos” foi nomeado pelo 71º *Emmy* de *Primetime Creative Arts* como Melhor Animação curta, perdendo para *Love, Death & Robots*, uma animação para adultos.

Análise Crítica

O desenho tem personagens complexos e diversos. Steven, protagonista da série, é um adolescente gordo, baixo, com cabelos encaracolados, que se identifica com o gênero masculino, mas foge dos traços de masculinidade tradicional. Steven tem uma personalidade acolhedora, seus poderes são de cura e proteção (produção de um escudo mágico), além de constantemente tentar resolver seus problemas de maneira empática e por meio do diálogo.

O interesse romântico de Steven, Connie, é uma garota com descendência indiana, magra e alta, que acaba escolhendo aprender a lutar ao lado das *Crystal Gems*, se utilizando da espada da mãe de Steven, além de seguir seus estudos formais. Ela é uma personagem esférica e é tratada como tal. Steven se preocupa com seu bem-estar, demonstrando seus sentimentos, medos e inseguranças a ela.

Órfão de mãe "biológica", a família de Steven é constituída de 4 cuidadores: 3 seres sem sexo, porém que se designam com pronomes e nomes considerados femininos, assim como suas expressões de gênero (sendo uma delas, Garnet, um relacionamento lésbico); e seu pai, Greg, um humano alto, gordo e com cabelos compridos, que é frequentemente um ponto de apoio emocional para Steven, já que ele raramente se envolve com as batalhas das *Crystal Gems*.

Os personagens acabam demonstrando seus sentimentos e chorando por todos os motivos que se possa imaginar: alegria, tristeza, raiva, arrependimento, alívio, empatia, etc., normalizando tais atos, não importando idade ou gênero. E mais importante, eles não são julgados por demonstrarem o que sentem e sim “recompensados” sempre que se expressam verbalmente. Pode-se perceber

ao longo da série o amadurecimento de Steven e dos personagens a sua volta.

Todos os personagens são complexos, com defeitos e qualidades, além de possuírem traços considerados femininos e masculinos, tendo diferentes formas e etnias. Garnet, por exemplo, é uma fusão das gems Rubi e Safira, que escolhe se exibir para o mundo com traços fenotipicamente negros.

Todas essas características dos personagens e de como eles reagem às questões uns dos outros destoam do que normalmente se têm na mídia em geral (FILHO, 2009; OLIVEIRA; REY, 2019; SHIMIZU, 2011), mas são representações importantes e necessárias para se ter mais variedade dentro da mídia sendo esta uma fonte de modelos identitários (FISCHER, 2002).

No episódio escolhido, Rubi e Safira seguem diversas normas humanas referentes a casamentos, como por exemplo, não se verem no dia da cerimônia, se arrumando separadamente. Safira é comumente tratada como feminina, utilizando cabelos longos e vestido e seus poderes são psíquicos, mas ela se arruma com um terno para o casamento. Rubi, que tem cabelos curtos, se utiliza de sua força bruta e é retratada como explosiva, se veste com um vestido branco. Safira espera sua cônjuge no altar, e Rubi explode pelo corredor, correndo em direção à sua esposa.

Ao invés de se referir ao público como “senhoras e senhores”, Steven diz “*Dearly beloved, gems, humans, lions big and small, living gourds, Onion.*” (sendo a versão dublada em português brasileiro: “Queridos amigos, gems, humanos, leões grandes e pequenos, abóboras vivas, Cebola.”, sendo Cebola um personagem bastante diferente que não se encaixa nem como humano nem como gem), incluindo, portanto, todas as identidades presentes na série.

Em seus votos, Rubi aponta que elas estão juntas há mais de 5 mil anos, e que ela sente que Safira respeita sua identidade, quem ela é. Já Safira, aponta que Rubi mostrou para ela novas possibilidades em relação ao futuro, e que elas mudam a vida uma da outra. Elas então trocam alianças e se aceitam como parceiras, e Steven não as pronuncia como esposa e esposa, e sim como Garnet, a forma física da relação. A cerimônia é seguida por uma festa em que todos dançam, em todos os tipos de casais e combinações.

O desenho busca mostrar como é possível estar sozinho ou em um relacionamento saudável, mas também que é importante que cada ser vivo desenvolva sua identidade, e o papel do mundo inteiro respeitá-la, mesmo que não seja “comum” ou padronizada de alguma forma. Também é mostrado diversos personagens chorando de emoção durante a cerimônia, e isso é normalizado.

É nesse momento que as Diamantes chegam e uma luta toma o lugar da cerimônia de casamento. Depois de serem derrotados, nossos protagonistas tentam uma nova abordagem, na qual Steven tenta chegar a um acordo com as vilãs por meio de um mundo “espiritual”, explicando a situação e mostrando-se aberto a diálogos e acordos. Steven já tinha tentado fazer esse apontamento anteriormente, mas não teve sucesso devido à raiva que as Diamantes apresentavam no momento. Nesta segunda tentativa, as Diamantes ficam convencidas por sentirem a “forma espiritual” de sua irmã, a Diamante Rosa.

As resoluções de conflitos e a relação de cada uma das personagens, que mesmo cometendo erros e sendo falhas, ainda buscam uma forma saudável de convivência, e servem como referência para um relacionamento mais salubre. A agressividade é tendência para resolver conflitos, mas é preferível que se utilize de comportamentos assertivos (LEME, 2004), isto é, comportamentos explícitos de defesa dos

próprios direitos e opiniões, sem, porém, apelar para qualquer forma de coerção, como violência ou desrespeito ao direito e opinião alheios (DELUTY, 1981 *apud* LEME, 2004). Podemos ver que, apesar da agressividade às vezes ser utilizada, o protagonista sempre busca a assertividade para resolver questões, sendo um modelo eficaz de resolução de conflitos.

Considerações Finais

Vê-se que a série busca desconstruir diversas normas de gênero e sexualidade, se apresentando como uma alternativa inclusiva para a maior parte dos desenhos.

A representatividade presente na série é de extrema importância para o desenvolvimento saudável de crianças e adolescentes, que podem se enxergar em todos/as personagens tão diversos apresentados, protagonistas ou não que são relevantes no decorrer da narrativa.

O desenho também oferece modelos úteis de resolução de problemas, sendo o diálogo o instrumento mais importante, apesar de também serem oferecidas cenas de combate. Talvez por ainda se categorizar como desenho de ação, ele possa ter tido tamanho impacto e audiência.

Todas as relações interpessoais dentro do desenho são trabalhadas até se tornarem justas e saudáveis, inclusive as relações entre as vilãs e o protagonista. As vilãs apresentam desenvolvimento de caráter e aprendem a se portar de uma nova forma, resolvendo seus conflitos de forma menos agressiva.

Outras temáticas que passam pela série são: luto, adolescência, tolerância, relação com alimentação, amizade, entre outras muitas.

Ao vermos esse tipo de conteúdo não só ser produzido, como também altamente aceito, as autoras deste trabalho desenvolvem esperança de que, de fato,

estamos caminhando para um mundo mais tolerante, inclusivo e saudável.

"I wanna be me, with you."
(Rubi, em seus votos, para Safira).

Referências

ARAUJO, A. C.; LUNARDI, V. L.; SILVEIRA, R. S.; THOFERHVEN M. B.; PORTO, A. R. Relacionamentos e interações no adolecer saudável. **Rev Gaúcha Enferm.**, Porto Alegre (RS) 2010, 31(1), p. 136-142. Disponível em: <<http://www.repositorio.furg.br/handle/1/4407>>. Acesso em: 5 de fev. de 2021.

BELLONI, M. L.; GOMES, N. G. Infância, mídias e aprendizagem: autodidaxia e colaboração. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 29, n. 104, p. 717-746, 2008. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0101-73302008000300005>>. Acesso em: 5 de fev. de 2021.

FARIAH, C. **Eu sou a animação no Brasil**. Universidade Federal de Minas Gerais. Jan./Jun. 2009, v. 11, n. 1, p. 37-43 Disponível em: <<https://document.onl/documents/relatorio-de-pesquisa-eu-sou-animacao-no-brasil-2015-fariah.html>>. Acesso em: 5 de fev. de 2021.

FILHO, J. F. Mídia, estereótipo e representação das minorias. **ECO-Pós**, v7 n2. Junho de 2009. Disponível em: <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1120>. Acesso em: 5 de fev. de 2021.

FISCHER, R. M. B. O dispositivo pedagógico da mídia: modos de educar na (e pela) TV. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 28, n. 1, p. 151-162, 2002. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ep/v28n1/11662.pdf>>. Acesso em: 5 de fev. de 2021.

GOMES, P. B. M. B. Mídia, imaginário de consumo e educação. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 22, n. 74, p. 191-207,

2001. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/es/v22n74/a11v2274.pdf>>. Acesso em: 5 de fev. de 2021.

LAUZEN, M. M. *Boxed In 2019-20: Women On Screen and Behind the Scenes in Television. Women in TV and Film*, 2020. Disponível em: <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2020/09/2019-2020_Boxed_In_Report.pdf>. Acesso em: 5 de fev. de 2021.

LEME, M. I. S. Resolução de conflitos interpessoais: interações entre cognição e afetividade na cultura. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, v. 17, n. 3, p. 367-380, 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-79722004000300010>> Acesso em: 28 de jun. de 2021.

OLIVEIRA, D. M. S.; SHIMIZU, A. M. A criança e o desenho animado: Concepções sobre os desenhos mais assistidos e os personagens preferidos. [Anais...] **III Encontro Nacional de Estudos da Imagem**, 2011 - Londrina - PR. Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP /Marília. Disponível em: <<http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais2011/trabalhos/pdf/Dilian%20Martin%20Sandro%20de%20Oliveira.pdf>>. Acesso em: 5 de fev. de 2021.

REY, R. A.; GOMES, R. S. **Representatividade de gênero na narrativa de desenhos animados: uma análise das super-heroínas nos desenhos avatar: a lenda de Korra e Steven universo**. (Trabalho de Conclusão de Curso) Jornalismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <<http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/29984>>. Acesso em: 5 de fev. de 2021.

SAAVEDRA, R.; MARTINS, C.; MACHADO, C. Relacionamentos íntimos juvenis: Programa para a prevenção da Violência. **Psicologia**, Vol. XXVII (1), 2013, Edições Colibri, Lisboa, pp. 115-132. Disponível em: <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/psi/v27n1/v27n1a07.pdf>>. Acesso em: 5 de fev. de 2021.

SILVA, N. Í. R. da. **Racismo na mídia e a representatividade (ou não) de MV Bill**. 2013. 53 f. (Trabalho de Conclusão de Curso) Graduação em Comunicação - Habilitação em Jornalismo- Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/4083/1/NSilva.pdf>>. Acesso em: 5 de fev. de 2021.

SILVA, T. C. R.; GOMES, A. C. F. A importância dos desenhos animados como representação ideológica: formação da identidade infantil. **Iniciação Científica CESUMAR**. 2009, v. 11, n. 1, p. 37-43. Disponível em: <https://periodicos.unicesumar.edu.br/index.php/iccesumar/article/view/664>. Acesso em: 5 de fev. de 2021.

Capítulo 4

FAIRY TAIL: A MAGIA QUE NÃO CHEGA PARA AS MULHERES AMARELAS

Andrea Tiemi Watari
Arisa Shioya

Introdução

Animes são animações que inicialmente eram de origem japonesa, e se caracterizam pelo estilo simplificado dos traços e um foco nas expressões faciais, em especial os olhos. Embora não seja regra, muitas dessas animações partem de *mangás*, que são histórias em quadrinho japonesas, com características parecidas com as dos animes, principalmente na estética (SERRÃO; JUSTI, 2020).

Os animes são subdivididos em categorias, assim como filmes e séries, que normalmente consideram o interesse sexual e de gênero do seu público-alvo. Os principais subgêneros de animes são: *shounen*, *shoujo*, *ecchi*, *seinen*, *josei*, *kodomo* e *hentai*. Para ilustrar melhor, enquanto o *shounen* é focado em histórias para o público infanto-juvenil masculino, envolvendo fantasia, ação, companheirismo e aventuras, o *shoujo* é voltado para o público feminino, trazendo histórias de drama, romance e mais focado nas relações interpessoais (BRUNHOLO, 2016).

No Brasil, os animes se popularizaram na década de 1990, principalmente com o gênero *shounen*. Animações como *Dragon Ball*, *Cavaleiros do Zodíaco*, *Naruto* e *One Piece*, ficaram amplamente conhecidas, principalmente pelo fato de que algumas delas passaram em canais de televisão aberta. Atualmente, o consumo de animes ocorre

majoritariamente pela internet, por meio de sites e plataformas digitais. Existem até mesmo grupos de fãs que se ocupam em traduzir/legendar as animações (NETO, 2018).

Os animes, dentro do que é considerado o ciberespaço brasileiro, estão ao lado da cultura dos *games*, filmes *blockbusters* e das animações e quadrinhos estadunidenses. Considerando o ciberespaço como uma forma de consumo de conteúdo, diferente do que é proposto pelas mídias clássicas. Uma vez que os animes estão consolidados dentro do ciberespaço brasileiro, eles podem servir como influência estética, política e ideológica para um grande grupo de pessoas (NETO, 2018). Dessa forma, podemos considerar que a forma como as histórias são contadas e os personagens são representados podem influenciar àqueles que assistem.

Nesse sentido torna-se válido refletir e analisar como essas representações estão sendo realizadas. A mulher amarela, que desde a sua imigração no Brasil com o navio *Kasato-Maru*, em 1908, era caracterizada nas charges em jornais como uma figura ambivalente que oscilava entre os polos do perigo e da passividade (TAKEUCHI, 2009), possui ainda marcas semelhantes na indústria de entretenimento atual. Animes do gênero *shounen* são marcados por personagens femininas que reforçam estereótipos que estão diretamente relacionados ao exótico, à submissão, à infantilização, à fetichização e à objetificação desses corpos (INAMURA, 2019).

Uma das discussões levantadas sobre as representações midiáticas é que, em sua maioria, são apenas reflexos de uma sociedade eurocentrada que apaga qualquer possibilidade de humanização de grupos não hegemônicos (COUTO, 2019). Os instrumentos que sobretudo a cultura pop japonesa e coreana utilizam, ora associam a mulher amarela a um corpo infantilizado, ora a

um corpo exotificado e erotizado. É nessa lógica que a pesquisa sobre o tema realizada por Cecília Inamura (2019) denuncia que 78% das suas entrevistadas não concordam com essas representações e ainda se sentem desconfortáveis com a maneira como ocorrem.

Consequentemente, o consumo dessas imagens pode causar um fenômeno conhecido nos dias atuais como *Yellow Fever*. Esse efeito pode ser definido pelo desejo sexual exclusivo por pessoas amarelas. Dessa forma, não é incomum que diversas mulheres com descendência e ascendência do leste asiático¹ sejam frequentemente assediadas, sexualizadas e fetichizadas em decorrência de sua raça ou cultura.

Então, Inamura (2019) aponta que a sociedade acaba enxergando esses corpos apenas como um produto no menu a ser consumido. Todas as suas entrevistadas apontaram que já foram pelo menos uma vez abordadas por homens que lhe diziam que eram “apaixonados” por “mulheres asiáticas”.

É por meio dessas reflexões e incômodos que partiremos da análise de três personagens femininos de *Fairy Tail* para ampliar o tema.

¹Asiáticos corresponde a todo sujeito que nasceu na Ásia ou possui ancestralidade asiática, enquanto o prefixo amarelo corresponde a indivíduos que nasceram ou descendem de países localizados no Leste Asiático, como China, Japão, Vietnã, Mongólia, entre outros (SAID, 1990).

Vídeo analisado

Tipo de Material	Anime
Título Original	<i>Fairy Tail</i>
Nome Traduzido	Não há
Gênero	(Ação/Fantasia/Shounen)
Ano	2009-2019
Local de lançamento e Idioma original	Japão/Nihongo
Duração	24 min (por episódio)
Direção	Shinji Ishihara

O anime *Fairy Tail* é inspirado na série de *mangá* de mesmo nome, lançada no Japão em uma revista destinada especialmente para o público *shounen*. No Brasil, o *mangá* está sendo lançado pela editora JBC.

A animação contém mais de 300 episódios e foi finalizada em 2019, ao contrário do *mangá*, que teve seu último capítulo publicado em agosto de 2017. No Japão, *Fairy Tail* chegou a ficar entre os 10 *mangás* mais vendidos, assim como ganhou premiações em outros países como a França e os Estados Unidos.

Apesar de no Brasil não ser um anime tão popular quanto *Dragon Ball*, Cavaleiros do Zodíaco e *Naruto*, consideramos que as protagonistas de *Fairy Tail* lidas socialmente como femininas, trazem boa parte das representações problemáticas das mulheres em animes, que conseqüentemente, resvala mais intensamente em mulheres amarelas do leste-asiático ou descendentes.

De modo geral, a sua estória baseia-se nas aventuras de uma guilda/clã de magos chamada *Fairy Tail*, localizada em um mundo mágico. A narrativa inicia-se com o interesse de Lucy Heartfilia em aprimorar a sua Magia dos Espíritos Celestiais e, conseqüentemente, adquirir habilidades suficientes para se tornar uma grande maga. Ao desembarcar na cidade em que

os protagonistas Natsu Dragneel e Happy estão, Lucy depara-se com a oportunidade de realizar os seus objetivos e assim, conhece um dos personagens importantes para a nossa análise, Erza Scarlet.

Dona de uma personalidade forte e uma força que amedronta até mesmo seus companheiros, Erza possui a habilidade de se Reequipar e alterar as suas armaduras e ataques. Em arcos posteriores, a guilda recebe uma nova integrante: Wendy Marvell, que foi criada por um dragão e assim aprendeu a utilizar poderes próximos aos da criatura que lhe criou. Além disso, ela é acompanhada por sua fiel escudeira, que na maior parte do tempo possui a forma de um gato, Charle. Lucy, Erza e Wendy são as personagens femininas principais da animação e, em conjunto com Natsu, Grey e Happy, formam o grupo de protagonistas.

Análise Crítica

Lucy Heartfilia

A personagem é caracterizada como uma mulher branca², magra, loira, com “grandes peitos”, estes, seu maior potencial de sedução, algo que é muito enfatizado no anime. Em suas lutas, diversas vezes suas roupas são rasgadas de maneira a deixar o seu corpo e curvas à mostra. Apesar de ser uma das protagonistas, suas lutas sempre ganha um tom de comédia e/ou muitas vezes erótico, dando a impressão de que a personagem é “fraca”, sendo que eventualmente precisa ser ajudada ou resgatada pelos amigos, principalmente por Natsu. Embora muitos dos seus espíritos sejam fortes, principalmente quando utilizados

² Apesar de fenotipicamente as personagens serem representadas como mulheres brancas, a leitura aqui feita é de que por conta da origem da animação, elas são lidas como “produtos asiáticos”.

por seus oponentes, quando estão com ela, parecem “inúteis”, sem a capacidade de utilizar o seu poder total.

Lucy é uma maga estelar, isto é, seus poderes invocam espíritos celestiais, com os quais um contrato é estabelecido e há necessidade de possuir sua “chave” para invocá-los. Esses espíritos, então, lutam por ela. Logo, seu poder está muito associado às chaves que possui. Ao longo da história a protagonista vai adquirindo novas chaves durante suas aventuras com outros protagonistas, especialmente Natsu e Happy. Entretanto, desde o início de sua jornada é possível identificar que Lucy e, principalmente o seu espírito Nikora (Plue), causam apenas um efeito cômico para a trama.

Além disso, a personagem, ao invocar as chaves de Aries e Virgo, contracenava inúmeras vezes momentos que possuem uma conotação sexual. Aries é representada por uma jovem que geralmente usa roupas curtas e decotadas, as quais ela, pela sua timidez, aparece com as mãos entre as pernas de maneira a destacar ainda mais os seus seios e devoção para com seu mestre. O seu comportamento é marcado pela sua voz mansa que solicita inúmeras vezes o perdão de Lucy, mesmo que nada de errado tenha acontecido.

Por outro lado, Virgo é uma mulher que possui como vestimenta a caricata roupa de empregada doméstica: meias altas, enfeite no cabelo, vestido preto curto e um pequeno avental por cima. A personagem também utiliza correntes em seus pulsos, e em inúmeras cenas, aparece amarrada em uma posição sugestiva solicitando que Lucy a puna. Inclusive, o seu comportamento constante diante a sua dona é pedir para que a mesma a castigue fisicamente, bem como alterar a roupa de sua mestra para uma que seja erótica, dando-lhe chicotes.

Em um momento de perigo no arco dos Grandes Jogos Mágicos, Aries e Virgo aparecem para salvar Lucy, mas, até

mesmo nesses momentos, as três aparecem juntas em posições com apelo erótico.

Outro ponto crucial na história de Lucy está relacionado à sua linhagem familiar, que é abordada nos episódios iniciais do anime. A protagonista, criada em uma mansão, é filha de uma das famílias mais ricas de Fiore. As suas chaves são herança de sua falecida mãe, Layla Heartifilia. Quanto ao seu pai, Jude Heartifilia, este ocupava maior parte do tempo com o trabalho. Assim, a figura de zelo e cuidado acaba sendo exercida por um espírito das chaves herdadas. Apesar de ausente, Jude desaprova o fato de Lucy ter saído de casa e entrado na guilda *Fairy Tail*.

Desse modo, no episódio 22, Jude providencia um sequestro de Lucy e a destruição de *Fairy Tail*. Acorrentada na cela de uma alta torre, a jovem toma conhecimento das razões de estar sendo feita de refém e, então, movida pela raiva, consegue driblar os guardas. Entretanto, na saída, depara-se com uma prisão no céu. Embora o medo seja algo presente, a vontade de não voltar para casa com o pai é ainda maior. Lucy, por sua vez, decide saltar e acaba sendo resgatada por Natsu, caindo com os seus peitos em cima da cara do mesmo. Sendo assim, ela consegue escapar da prisão, concretizando a sua liberdade e a negação quanto aos desejos de seu pai.

A partir desse ponto, a jovem substitui a figura paterna pela *Fairy Tail*, considerando-a uma família. É notável que sua maior aproximação acontece com os protagonistas da história, principalmente Natsu e Happy. Sendo estes representados pela imagem masculina, os quais diversas vezes aparecem repentinamente no apartamento de Lucy, exercendo essa o papel de cuidado para com eles, alimentando-os, arrumando sua bagunça e fornecendo um lugar para tomar banho e dormir. Ainda que em algumas

cenar ela demonstra estar incomodada com isso, a personagem aceita essa realidade.

Em vista disso, é notável que o cuidado para com outros da guilda acaba sendo majoritariamente exercido por personagens lidas socialmente como femininas, tal como Lucy. Logo, ela e outras acabam assumindo o papel de gênero que lhe é imposto. Além disso, a protagonista também se encaixa em um dos estereótipos destinados a mulheres amarelas: a gueixa. A passividade e a delicadeza são umas das marcas mais presentes nesse estigma, as quais estão presentes em Lucy. Suas cenas, seja em lutas ou ao tomar banho, possuem conotação erótica que deixa explícito como a personagem é construída apenas como um objeto de desejo sexual (ISHIDA, 2020).

Atrelado a isso, Lucy também tem seu gênero relacionado com a fraqueza que, como já citado, pode ser perceptível em suas batalhas. Durante a trama, até houve momentos em que Lucy utilizou da sua sensualidade para vencer. Por outro lado, quando não vence ou sente dificuldade para que isso ocorra, Natsu aparece como um “*white savior*” (salvador branco). Ao desempenhar esse papel, fica implícito a sua dominação e conquista sobre a personagem, que possui marcas próximas a desumanização que ocorre cotidianamente com mulheres amarelas (ISHIDA, 2020).

Erza Scarlet

Erza é uma maga com poderes de reequipar suas armaduras e armas. Desde o início do anime é considerada como uma das três magas mais fortes da guilda. Até mesmo seus companheiros, que cresceram com ela, tem medo dela, sendo conhecida também como Titânia, tem fama de ser brava. Sua história, apresentada após alguns arcos, é bastante

traumática: teve sua vila invadida e foi vendida como escrava para a construção de uma torre, local onde conheceu Jellal, que de certa forma é o seu interesse romântico.

Ela é representada como uma mulher branca, de cabelos ruivos, normalmente vestida com uma armadura. No entanto, dependendo da roupa com a qual está equipada ou se está sem armadura, seu corpo é muito semelhante ao de Lucy: magra e de peitos grandes. Muitas das cenas de banho, quando estão viajando, são compartilhadas entre ela e Lucy. Além disso, apesar de suas lutas serem mais intensas e complexas, demonstrando sua força, algumas armaduras têm recortes bem questionáveis, com o intuito de enfatizar eroticamente seus seios e outras partes do corpo.

Ainda que a personagem demonstre ser mais rígida, na medida em que a história vai acontecendo, outras facetas e tipos de cenas vão sendo abordadas. Já no arco 15, sexta temporada, nomeada como Grandes Jogos Mágicos, os membros principais de *Fairy Tail* se destinam para outra cidade e, assim, se hospedam em quartos disponibilizados pelos organizadores do evento. Em uma conversa corriqueira, Lucy, que compartilha seu quarto com Erza, afirma que a segunda tem subido em sua cama todas as noites. Essa cena, bem como diversas outras, deixa implícito a relação entre duas mulheres em um momento de intimidade. A reação que geralmente os outros protagonistas lidos como homens possuem deixa isso evidente e convida o público consumidor a ter a mesma reação: a malícia, ao mesmo tempo que se demonstram animados e instigados.

Ademais, Erza também possui cenas nas quais aparece praticamente nua, insinuando-se. Em um especial de natal, a personagem propõe um jogo em que o mestre da rodada pronuncia uma ordem que deve ser cumprida durante a

ceia. Assim, de alguma forma, Erza finaliza a festa sem nenhuma vestimenta e tem que voltar para sua casa, em meio a neve, praticamente nua. De forma a cobrir-se durante o caminho, ela, então, posiciona seus braços contra seus seios de maneira a evidenciá-los ainda mais, demonstrando que também é um corpo a ser consumido por aqueles que a assistem. Esse fato é tão comprado pela audiência que uma pesquisa rápida nas imagens do *Google* deixa claro como a personagem é vista.

Em batalhas mais banais, Erza venceu desestabilizando seus oponentes, utilizando roupas tipicamente relacionadas ao fetiche. Mesmo em lutas completamente sérias, como no episódio 114, há pequenos momentos cômicos em que a própria personagem considera a ideia de vestir uma armadura que adquiriu na semana passada, a *Seduction Armor* ou, traduzido, a Armadura da Sedução. Quanto as armaduras que corriqueiramente a jovem usa, merece destaque uma conhecida como *Flight Armor*, que apesar de alguns acessórios como um pano amarrado em seu quadril esquerdo, a jovem aparece basicamente apenas com um par de orelhas, rabo, calcinha, sutiã/top e meias de cano alto.

Dessa maneira, apesar de toda a sua força e poder, Erza não escapa da objetificação de seu corpo. A receita utilizada para a construção do personagem é reproduzida também em outros filmes, pôsteres ou jogos. Segundo Ishida (2020), essas retratações tratam a mulher amarela a partir dos estereótipos que beiram o mistério, o exótico e a ameaça, enquadrando-se, então, no que é considerado como *Dragon Lady*. Embora esses estereótipos podem em primeiro momento ser considerados positivos (como no caso de Erza), sendo de uma mulher forte que não é submissa e protagoniza o anime, deve-se considerar que independente do estereótipo, este possui a função de

desumanizar seus alvos (COLLINS, 2016). Como apontado por Ricca Lee, Shimabuko e Higa (2018):

Histórica e politicamente, corpos femininos asiáticos foram despossuídos de seus sujeitos em relação às suas escolhas de prazer, desejo e erotismo através de imagens e estereótipos que servem apenas a outrem (p. 337).

Apesar da tentativa de humanizar a personagem analisada, especialmente no arco 7, designada como Torre Celestial, esse fato entra em conflito com os estereótipos que podem ser-lhe atribuídos. Além disso, um ponto importante a se destacar é que este arco pode ser resumido somente pela relação de Erza com uma figura masculina, Jellal. É perceptível que as emoções abordadas são complexas, mas a personagem é humanizada apenas em contato com um homem, como se esse contato em uma terra inexplorada pudesse dominá-la e humanizá-la.

Esse fato equipara-se à lógica do colonizador e colonizado, na qual, apenas a partir do domínio de seus corpos, o colonizado pode ser visto como humano. Um exemplo disso é a catequização de indígenas nas Américas, pois, apenas após “se converterem” ao catolicismo, ganham o status de minimamente humanos.

Wendy Marvell

Wendy é uma maga com poderes de dragão, chamadas de “*Dragon Slayers*”. Como foi criada por um dragão do céu, seus poderes são relacionados a isso: ao controle do ar, auxílio de seus companheiros com habilidades de cura e bônus para melhorar a força/agilidade dos outros. Ela entra na história posteriormente, no episódio 49 do anime, e pertence a uma outra guilda, no entanto, quanto esta é

desmanchada, Wendy entra para a *Fairy Tail*, passando a fazer parte do grupo de protagonistas.

Ela é uma menina branca, de cabelos azuis, aparenta ser uma pré-adolescente, principalmente pelo seu porte físico, é mais baixa que as outras personagens, não tem seios grandes e a sua voz é mais infantil. A maioria das suas cenas é dividida com a sua gata Charle, a qual é carregada pela personagem como se fosse um urso de pelúcia, dando-lhe um ar ainda mais pueril. No entanto, nem por isso comparações entre ela e suas companheiras “adultas” deixam de ser feitas. Eventualmente, vemos que Wendy fica triste ao perceber como não possui seios fartos, participa também das cenas de banho, embora de maneira geral, suas roupas não enfatizem tanto o seu corpo.

Suas lutas, assim como as de Lucy, são consideradas mais fracas, não tendo também tanto o apelo erótico. Seus poderes são desenvolvidos muito lentamente, tanto que até a metade do anime não possuía poderes ofensivos, ganhando pouquíssimo destaque nas lutas, restando-lhe apenas o papel de ajudante ou de uma menina a ser salva pelos outros protagonistas, quase como se fosse a criança que a guilda deveria tomar conta.

Wendy é um bom exemplo de como podemos pensar a infantilização dos corpos femininos, pois, ao mesmo tempo que temos Erza e Lucy como ideais de beleza, Wendy fica abaixo desses parâmetros, ao ponto de, em diversos momentos, sua falta de seios ser apontada por outras pessoas da guilda. No entanto, seu corpo também não deixa de ser objetificado, pois apesar de “infantil”, nas cenas mais eróticas (como nas casas de banho), Wendy também está presente, nua, com vergonha da sua falta de seios. Podemos considerar então que apesar de ser colocada como “não tão desejável”, seu corpo, assim como ela, continuam como opção para consumo dos espectadores.

Esse tipo de representação reforça bastante alguns aspectos e estereótipos presentes no movimento *yellow fever*. Como discutido por Inamura (2019), a infantilização é uma das características atribuídas às mulheres amarelas, o que reforça ainda mais o estereótipo de passividade de submissão atrelado a essas pessoas. Além disso, colabora para a objetificação desses corpos, pois mesmo em seu estado “menos desenvolvido”, é feito para ser consumido e explorado por homens brancos.

Considerações Finais

Por meio da análise dessas três personagens, é possível identificar os diversos estereótipos que estão atrelados às mulheres amarelas de origem leste-asiática. Embora o anime as represente como mulheres brancas, o país de origem da animação acaba se sobressaindo, de forma que o que está representado ali não é realmente a mulher branca.

Mais do que isso, como discutido por Neto (2018), essas representações têm influência no mundo concreto, principalmente entre o público consumidor dessas imagens, que são levados a acreditar nos estereótipos de submissão, passividade e exotividade das mulheres amarelas. Além disso, um ideal de corpo também é imposto, como se os corpos mais “bonitos” fossem aqueles de seios fartos, magros e mais próximos à branquitude.

Tais estereótipos, também ajudam a impulsionar movimentos como o *Yellow Fever*, em que os homens brancos, ao se relacionarem com mulheres amarelas apenas por serem mulheres amarelas, esperam que as características de fragilidade, submissão, delicadeza, passividade e mistério sejam atendidas. Como discute Ricca Lee (2017), para essas pessoas, se relacionar com mulheres

amarelas é como se fosse um passeio à Ásia, exótico, perigoso, um enigma:

No Ocidente, a entrada nesta vagina asiática é perseguida como senso de empreitada na cultura “Orientalista”: Tão transformadora, egocêntrica e fetichenta, que não é preciso em nenhum momento, lembrar que se trata de uma mulher. Uma pessoa. Um ser vivo. [...] E tais edificações perante o desejo de consumir uma mulher asiática carrega então consigo querereres soturnos de servidão, submissão, e até perversidade sexual. O fetiche, o “*yellowfever*”, a objetificação, pouco têm haver com o relacionamento romântico (e quão dolorido ainda é quando a fetichização existe nos subterfúgios do amor), e sim com domínio e sexo. Domínio e sexo levam ao consumo, o que desenvolve e pavimenta toda uma indústria de turismo sexual imensa praticamente em toda a Ásia (RICCA LEE, 2017, n.p).

Além disso, os estereótipos mostrados, apesar de alguns poderem ser considerados “positivos”, também apagam a diversidade, a multiplicidade e complexidade das experiências humanas possíveis, sendo também uma forma de desumanização (MORI, 2017). As representações de mulheres apresentadas pelo anime *Fairy Tail* reforçam ainda mais a ideia da mulher amarela exótica, perigosa, passiva, infantil e erotizada, podendo ser visualizado nas três personagens analisadas, embora de formas diferentes.

Tais representações ajudam a reproduzir e cristalizar esses estereótipos, manter a ideia de que mulheres amarelas são feitas apenas para o consumo de seus corpos, para satisfazer um fetiche, pois não importa se estamos falando de uma pré-adolescente, uma mulher forte ou da protagonista que precisa ser salva, todas elas acabam virando corpos a serem consumidos. Nesse ponto, suas histórias e individualidades pouquíssimo valem. Erza, Lucy

e Wendy aumentam ainda mais a distância entre as mulheres amarelas reais e aquelas que estão nos animes.

Referências

BATISTA NETO, A. O animê como instrumento de soft power: O caso do Estúdio Ghibli e a cibercultura brasileira. In: Anais [...] **XXI Encontro Regional de História da ANPUH-MG: História, Democracia e Resistências**, 2018, MONTES CLAROS. Anais Eletrônicos, 2018.

BRUNHOLO, C. Ecchi, Shonen e mais: conheça a definição dos estilos de animação japonesa. [S.l.]: **IGN Brasil**, 2016. Não paginado. Disponível em: <<https://br.ign.com/lista/18121/feature/ecchi-shonen-e-mais-conheca-a-definicao-dos-estilos-de-animacao-japonesa>>. Acesso em: 13 fev. 2021.

COLLINS, P. H. Aprendendo com a ausider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. Brasília: **Soc. estado**, v.31, p. 99 - 127. Disponível em: <https://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0102-69922016000100099&script=sci_abstract&lng=pt>. Acesso em: 13 fev. 2021.

COUTO, J. P. Orientalismo - Entre representações e estereotipação. In: Anais [...] **3º SIMPÓSIO ELETRÔNICO DE HISTÓRIA ORIENTAL - ORIENTALISMO CONECTADO**, 2019. Disponível em: <<https://simporiente2019or.blogspot.com/p/orientalismo-entre-representacao.html>>. Acesso em: 10 set. 2020.

INAMURA, C. M. **Mulheres de Desconforto: o consumo da imagem da mulher amarela**. Medium, 2019. Disponível em: <<https://medium.com/@cecilia.moraes/mulheres-de-desconforto-o-consumo-da-imagem-da-mulher-amarela-aa84457e3063>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

ISHIDA, T. T. M. Fetichização da mulher leste asiática e de suas dispersões transnacionais: o papel do design em sua conscientização e resistência. **Revista Iniciação Científica** - Senac, São Paulo, vol. 8, nº 4, p. 53-68, 2019. Disponível em: <<http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistainiciacao/index.php/vol-8-no-4-ano-2019/>>. Acesso em: 11 out. 2020.

ISHIMORI, K. M. **Viver num corpo estrangeiro: sentidos e significados do ter e ser um corpo oriental para adolescentes nikkeis insatisfeitos com suas fenotípias**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2005.

MORI, R. H. **Tensões Étnico-Raciais no Processo Educacional: relatos autobiográficos de estudantes asiático-brasileiros**. 2017. 42 f. Artigo de conclusão de curso (Especialização em sociologia da educação) - Escola de Educação e Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2017.

RICCA LEE, C. **Feminismo Asiático: Identidade, raça e gênero: Pela vocalização e empoderamento de mulheres com ascendência asiática no movimento feminista contemporâneo**. [S.l.], 6 mar. 2017. Disponível em: <<https://medium.com/@rycca.lee/feminismo-asi%C3%A1tico-identidade-ra%C3%A7a-e-g%C3%AAnero-27c9ca94ec2e>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

RICCA LEE, C.; SHIMABUKO, G.; HIGA, L. M. Feminismo Asiático. In: HOLANDA, H. B. **Explosão Feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 325-342.

SAID, E. W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. (Tradução Tomás Rosa Bueno), São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1990.

SÁ LEE, I. “Também temos memória, cérebro, coração, tripas”, Ingrid Sá Lee fala de arte e feminismo asiático. [Entrevista concedida a Fábio Ando Filho]. **OutraColuna**,

2016. Disponível em: <<https://outracoluna.wordpress.com/2016/11/01/tambem-temos-memoria-cerebro-coracao-tripas-ing-lee-fala-de-arte-e-feminismo-asiatico/>>. Acesso em: 20 out. 2020.

SERRÃO, V. A. de S.; JUSTI, J. A iconicidade de uma geração: o anime saint seiya como fenômeno social. **Brazilian Journal of Development**, v. 6, p. 45221-45239, 2020.

TAKEUCHI, M. Y. **Entre Gueixas e Samurais. A imigração japonesa nas revistas ilustradas (1897-1945)**. Tese (Doutorado em História Social) - Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Capítulo 5

SHE-RA: A VALORIZAÇÃO DA DIVERSIDADE E IGUALDADE DE GÊNERO NA MÍDIA AUDIOVISUAL CONTEMPORÂNEA

George Miguel Thisoteine

Brenda Sayuri Tanaka

Ana Cláudia Bortolozzi

Andre Luis Gellis

Introdução

Apesar de o Brasil poder ser visto como um país que já apresentou conquistas em relação à igualdade de gênero ao longo de sua história, quando se observa a sociedade brasileira, rapidamente é possível identificar os obstáculos que este país ainda deve enfrentar para avançar nesse campo, o que não quer dizer que não possua uma população interna mobilizada econômica e politicamente em prol desses avanços (IPEA, 2019). Há uma tendência mundial em garantir os direitos humanos da população LGBTI+¹, reconhecendo seus direitos sexuais e reprodutivos, combatendo toda a forma de discriminação e violência, proporcionando políticas públicas na educação, saúde, visibilidade, acolhimento, etc.

¹ A sigla LGBTI+ é utilizada para designar um movimento sociopolítico de indivíduos que lutam pela igualdade social e respeito à diversidade de gênero e orientação sexual. A sigla possui como significado: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Intersexo; e o símbolo “+” é utilizado para representar outras identidades de gênero e orientações sexuais, como Queers e Assexuais (REIS, 2018).

Nos últimos anos, mediante avanços e retrocessos da luta pela igualdade de gênero, é possível perceber a multiplicidade de figuras femininas que ocupam o cenário público, principalmente mediado pela televisão (PUPO *et al.*, 2017). Essas conquistas ocorrem seja em um maior número de candidatas e deputadas que exercem uma participação mais efetiva na política pública, em mulheres representando telejornais, programas de entrevistas e outros espaços de comunicação, como na representação de empresas. Exemplos que podem ser citados, levando em conta principalmente o contexto brasileiro, são Dilma Rousseff, primeira presidenta democraticamente eleita em 2011 e reeleita em 2015; Marielle Franco, deputada pelo partido PSOL e que até o fim de sua vida esteve fortemente engajada na defesa dos direitos dos grupos minoritários; bem como Daniela Lima, primeira mulher a organizar o programa de TV aberta *Roda Viva*, que foi posteriormente substituída por Vera Magalhães.

Esse cenário não é apenas a junção de esforços políticos atuais. Como constatado por outras pesquisas (IPEA, 2019; MACHADO, 2019), a participação da mulher para além do ambiente doméstico, a maior participação de funções laborais e a expansão do universo representacional dessas atividades por meio de figuras femininas é um aspecto importante para o desenvolvimento de uma conjuntura que fortaleça a promoção de igualdade de gênero (ESTRATEGIAODS, 2020).

Uma política que, portanto, reflete os largos esforços empreendidos ao longo de toda a história do movimento feminista (GARCIA, 2011) e de décadas de pesquisa e cooperação de instituições internacionais (OECD, 1996) e nacionais (SAFFIOTI, 2013; 2015) não é uma ação de uma gestão, mas um processo de ações sociais em prol de uma mudança no quadro histórico e cultural. Assim, torna-se

necessário compreender como a conjuntura manifesta nos dias de hoje está atrelada aos projetos de emancipação de minorias políticas, como as mulheres e a população LGBTI+, por meio da promoção de políticas que assegurem a igualdade de gênero, como também pelas lutas contra a transfobia, discriminação sexual que buscam de modo amplo a legitimação da diversidade humana como um patrimônio universal e não apenas como um direito mercantilizado.

Desse modo, os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) não podem ser vistos como um projeto isolado do qual o Brasil, por fazer parte da Organização das Nações Unidas (ONU), tornou-se signatário (IPEA, 2019). Os ODS fazem parte de um contexto geopolítico que remonta a necessidade de pensar valores humanos e como desenvolver de forma sustentável um mundo que passou por duas guerras mundiais (ESTRATEGIA ODS, 2020). Eles são consequência direta também dos debates realizados pelos Objetivos de Desenvolvimento para o Milênio, pelo primeiro programa de cooperação global desenvolvido pelo Comitê de Assistência para o Desenvolvimento (que reunia vários projetos econômicos, políticos e sociais como a RIO 92), além do primeiro programa de ODS iniciado em 2000 e terminado em 2015 (data que marca o programa em vigência até 2030). Também resultaram de discussões que culminaram no Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (Pnud) e, em 1998, na adoção e implementação da medida do Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) pela própria ONU.

Desse modo, o Brasil passou a fomentar tais discussões que fazem parte do projeto ao qual se tornou signatário. Não apenas no papel, o país sempre se fez presente com representação atuante na elaboração de projetos da ONU, a qual por muito tempo esteve atrelado, seja através de representantes políticos ou com um grande

número de instituições que objetivavam interesses econômicos em se comprometerem com os objetivos de desenvolvimento social ali levantados. Assim, os “ODS são resultado de um acúmulo de experiências, debates e negociações globais” (ESTRATEGIA ODS, 2020, s/p).

Quando se tomam os ODS para planejar e pensar a igualdade de gênero, prontamente se encontra que “igualdade de gênero” é a ODS número 5, sendo pelo seu número muitas vezes denominado. Nele existem seis metas gerais:

(...) **Acabar com todas as formas de discriminação** contra todas as mulheres e meninas em toda parte [e aqui hoje no relatório brasileiro de 2019 já se destaca a importância da erradicação contra a discriminação para com a população LGBTI+]; (...) **Eliminar todas as formas de violência** contra todas as mulheres e meninas nas esferas públicas e privadas, incluindo o tráfico e exploração sexual e de outros tipos; (...) **Eliminar todas as práticas nocivas**, como os casamentos prematuros, forçados e de crianças e mutilações genitais femininas; (...) **Reconhecer e valorizar o trabalho** de assistência e doméstico **não remunerado**, por meio da disponibilização de serviços públicos, infraestrutura e políticas de proteção social, bem como a promoção da responsabilidade compartilhada dentro do lar e da família, conforme os contextos nacionais; (...) **Garantir a participação plena e efetiva** das mulheres e a igualdade de oportunidades para a liderança em todos os níveis de tomada de decisão na vida política, econômica e pública; (...) **Assegurar o acesso universal à saúde sexual e reprodutiva e os direitos reprodutivos**, como acordado em conformidade com o Programa de Ação da Conferência Internacional sobre População e Desenvolvimento e com a Plataforma de Ação de Pequim e os documentos resultantes de suas conferências de revisão [Aqui se destaca a necessidade de lembrar que as leis, a saúde e a educação sexual são direitos que asseguram o sexo como um patrimônio inalienável, o qual precisa ser protegido e não

pode deixar de ser legitimados tanto por práticas sociais como do Estado] (ODSBRASIL, 2020, *grifos nossos*, s/p).

Além do aspecto geral, dentre essas metas há a defesa da liberdade civil da população LGBTI+ e que essa não sofra discriminação baseada no sexo; também prevê a promoção e equidade na execução de funções econômicas e políticas por mulheres e defende e prevê: “aumentar o uso de tecnologias de base, em particular as tecnologias de informação e comunicação, para promover o empoderamento das mulheres” e “adotar e fortalecer políticas sólidas e legislação aplicável para a promoção da igualdade de gênero e o empoderamento de todas as mulheres e meninas em todos os níveis”.

Apesar dos riscos de generalizar, pensar nos objetivos do ODS 5 poderiam ser melhor resumidos para os ensejos desse trabalho como: eliminação de todas as formas de discriminação contra as mulheres e a população LGBTI+ por meio da implementação de uma cultura de igualdade de gênero que seja propagada historicamente pelas sociedades futuras. Mas como isso é possível? A educação (LOURO, 2007; ANACLETO; MAIA, 2009) foi e continua sendo um meio de modificar a cultura e as relações humanas.

Na sociedade atual, cada vez mais tecnológica, a educação tradicional é desafiada sendo posta em questão a sua hegemonia no papel de detentora da informação (SILVA; MAIA, 2015). A imprensa que tinha o papel tradicional de disseminar os fatos, que muito contribuiu para a ampliar a comunicação entre as pessoas e os países, hoje cada vez mais modificada pelas mídias digitais, se torna um campo alternativo para obter informações que antes eram restritas à mediação da escola/universidade.

Milton José de Almeida (2004), em seu livro *Imagens e sons: a nova cultura oral*, relaciona a crise da hegemonia da

instituição escolar com o avanço da importância de outros meios de informação e cultura. Ele diz:

parece que a escola está em constante desatualização, que é sublinhada pela separação entre a cultura e a educação. A cultura localizada num saber-fazer e a escola num saber-usar, e nesse saber-usar restrito desqualifica-se o educador, que vai ser sempre um instrumentista desatualizado. Essa é uma das razões da separação entre educação e cultura. Outra, talvez a mais importante, é que, atualmente, há uma grande maioria de pessoas cuja inteligência foi e está sendo educada por imagens e sons, pela quantidade e qualidade de cinema e televisão a que assistem e não mais pelo texto escrito (ALMEIDA, 2004, p. 8).

Seguindo a crise observada por Almeida, os últimos tempos, em especial o ano de 2020 em decorrência da Pandemia de COVID-19, têm mostrado um uso cada vez maior da imagem pelas instituições de ensino, mídias de comunicação e pela indústria do entretenimento no cotidiano. Esse fato parece não ser apenas comprovado por teses e pensadores atuais (LOURO, 2007), mas no uso cotidiano radicalmente modificado pelo desenvolvimento tecnológico. Essas mudanças se refletem nos novos usos que se fazem na busca tanto de conteúdo digitais, quanto pela variedade de formas que esse conteúdo é apresentado para uso (aplicativos, plataformas de vídeos, portais de educação, *streamings*, etc.).

Silva e Maia (2015) trabalham com a análise de material audiovisual e sugerem que deve ser enfatizado o caráter educativo que a imagem, o conteúdo e mesmo produções culturais podem ter para a construção de práticas de ensino. Segundo Spaziani e Maia (2012), a utilização de filmes é um interessante instrumento para ilustrar os aspectos teóricos de um determinado tema e Anacleto e Maia (2009) defendem que discutir um assunto a partir de

um filme favorece o espaço para reflexões, o que é importante na educação sexual.

A imagem traz a possibilidade de novas identificações e por isso mostra que aquilo que é tomado como biológico (homem, mulher), que aqueles sentimentos tidos como certos para cada situação (ou “mais certos” para cada sexo) e o que se pensa ou julga sobre isso não é natural, é aprendido (MIRANDA, 2005). Para a sexualidade é do mesmo modo, assim todo recurso de ensino, de informação ou entretenimento que usa da imagem estaria educando visual e auditivamente (no caso de vídeos, filmes e séries) para uma forma de expressar e viver a sexualidade (OLIVEIRA JR., 2011).

Assim, levando em conta o grande número de recursos midiáticos atuais, é possível refletir que o processo de produção não se dá de forma desorientada ou ao acaso. Ao contrário, como mostram Machado (2019), Otero (2020) e Stoicov (2020), o cenário mundial não é mais o mesmo e o aforismo o “futuro é feminino” parece cada vez mais presente. É por isso que tem se tornado cada vez mais relevante retomar figuras históricas que foram negligenciadas por uma certa historiografia e implementar políticas públicas que garantam uma cenário a lá Bechdel².

Reconhecendo essa discussão, Sandra de Souza Machado (2019) assinala que esse processo é fruto de uma mudança em que

A indústria audiovisual ocidental, com efeito, parece ter entrado em nova fase, neste séc. XXI, finalmente dando maior atenção aos papéis interseccionais de gênero, raça e

² “O Brasil é o primeiro país da América Latina a adotar o selo A-rate, dado a filmes que passam no teste de Bechdel-Wallace, ou seja, que têm ao menos duas personagens femininas conversando entre si sobre algum assunto que não seja um homem” (MACHADO, 2019, p.235).

etnia, LGBTI (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e Intersexuais), e às questões do empoderamento feminino, dos preconceitos geracionais (idadismo), ou das discriminações contra as pessoas com deficiência e contra as populações deslocadas (migratórias/refugiadas) (p.240).

Por conta disso, empresas como *Hulu*, *Amazon Prime*, *Disney Plus* e *Netflix* (talvez a mais progressista das empresas atuais) têm retomado também grandes produções do passado dando a elas o merecido protagonismo das personagens que antes só poderiam viver o destino de serem o outro. Por esse cenário, é possível pensar o espaço que antes parecia ter de ser cedido às mulheres e à população LGBTI+ nas últimas décadas do século XX, para que viessem à frente na cena pública a partir do século XXI, se tornando cada vez mais uma questão idiossincrática das formas de experiência e existir dos tempos atuais.

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Série de animação
Título Original	<i>She-Ra and the Princesses of Power</i>
Nome Traduzido	She-Ra e as Princesas do Poder
Gênero	Qual o gênero? Aventura??
Ano	2018-2020
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos/Inglês
Duração	24 min (por episódio)
Direção	Noelle Stevenson e Chuck Austen

She-Ra e as Princesas do Poder (2018) é uma série de animação produzida e lançada pela Netflix em parceria com a DreamWorks, nova versão do desenho *She-Ra: A Princesa do Poder* (1985). Apresentada em cinco temporadas, a série atual conta a história de Adora, uma jovem de aproximadamente 15 anos que descobre ser She-Ra, uma princesa guerreira que domina uma espada de grandes poderes.

A princípio, Adora fazia parte da Horda, um grupo de soldados liderados por Hordak. Porém, ao sair do território da Zona do Medo com sua amiga Felina, Adora encontra uma espada mágica, uma tecnologia dos Primeiros que também estava sendo procurada por Cintilante e Arqueiro, os dois pertencentes ao Reino de Lua Clara. A partir desse momento e das aventuras subsequentes, Adora percebe que a Horda estava atacando vilarejos e seus aldeões, o que a faz abandonar seu posto como uma Comandante da Horda e se juntar à Cintilante e Arqueiro na Aliança da Princesa para impedir novos ataques.

Em cada episódio da primeira temporada, vão-se introduzindo novas personagens, como as princesas Netossa e Spinnerella, Perfuma, Marmista, Entrapta e Frosta. Todas passam a compor a Aliança da Princesa, grupo liderado por Cintilante e Adora para salvar Etheria, o planeta que habitam, de Hordak e seus seguidores da Horda. Enquanto isso, Adora também empenha-se em aprimorar seus poderes enquanto She-Ra e descobrir quem ela é.

Análise Crítica

Chamando a atenção de um grande número de espectadores de diferentes faixas etárias, tanto em seu lançamento quanto em seu término, *She-Ra e as Princesas do Poder* apresenta vários aspectos que poderiam ser considerados valores sociais progressistas. *She-Ra* conta a

história da personagem principal Adora, que apesar de ter sido acolhida e criada por Hordak como membro da Horda, não tem sua origem revelada em um primeiro momento do enredo, nem para os telespectadores. Logo no início da série, a personagem descobre ser pertencente a uma linhagem de princesas super-poderosas, aquelas escolhidas pela espada de Grayskull para serem She-Ra e que tinham como objetivo proteger e salvar Etheria. Nessa trajetória de descoberta e autoconhecimento, Adora conhece e se torna amiga de outras princesas, cada uma delas preocupadas, inicialmente, apenas com a segurança de seus próprios reinos em Etheria, mas que passam a trabalhar juntas por um propósito em comum.

É interessante observar como a história da protagonista, bem como ela própria, se faz em referência a outras princesas e não em função de personagens masculinos, algo que já fica explicitado no título da série. Adora, antes preocupada com seu passado, passa a construir quem ela é e quais são seus valores a partir das experiências que possui com suas novas amigas e dos aprendizados que são compartilhados entre elas. Essa é uma mudança que se faz presente em relação ao desenho original de 1985, no qual *She-Ra* era constantemente referida como a irmã do guerreiro *He-Man* e sua identidade estava constantemente condicionada a essa característica, inclusive no imaginário do público, já que o desenho era considerado a versão feminina da série *He-Man* (1983).

A série atual de *She-Ra* mostra que uma protagonista não precisa estar em uma relação de dependência com uma figura masculina para se constituir como uma narrativa de uma heroína. O fato de Adora constituir sua história individual e sua posição na série a partir de outras princesas guerreiras, tanto aquelas do passado quanto as do presente, pode ser comparado às conquistas e direitos

atuais que vive o público feminino. Essas conquistas integram e expandem as formas do que é ser mulher atualmente e de como a condição sócio-política das mulheres de hoje é debitária dos movimentos feministas compostos por mulheres que lutaram e ainda lutam por mais igualdade de gênero.

Sendo assim, a narrativa se desenvolve a partir de uma protagonista feminina, cuja identidade vai se constituindo em relação a outras figuras femininas. E, apesar de apresentar personagens masculinos que inclusive possuem importantes espaços na trama, a exemplo de Arqueiro, que é um dos melhores amigos de Adora, eles não se sobressaem na narrativa em relação às personagens femininas, que possuem suas próprias histórias e identidades.

Com relação às princesas mencionadas, percebe-se que todas são muito diferentes umas das outras, o que faz com que a série apresente uma diversidade dentro do próprio feminino e da potência de tomar diferentes caminhos que também podem ser atrelados à figura das mulheres. Adora, como já mencionado, é uma guerreira corajosa e determinada que tem a responsabilidade de proteger Etheria. Porém, a série não deixa de representá-la também como uma adolescente contemporânea de sua idade que gosta de aproveitar passeios e noites do pijama com os amigos. Cintilante, filha da rainha Ângela, é extrovertida e sempre está em busca de aventuras, mas também não deixa de ser uma adolescente que possui conflitos com sua mãe, com as cobranças que toma sobre si mesma.

Perfuma já é uma princesa mais delicada, amante da natureza, mas que também é capaz de demonstrar sua força nos momentos em que precisa dela. Mermista, por sua vez, é uma princesa muito geniosa e cujas falas são, na maioria das vezes, carregadas de ironia. Entrapta é muito inteligente, um pouco distraída e muito afeita ao

desenvolvimento científico e tecnológico. Netossa e Spinnerella são duas personagens muito importantes por representarem o casal interracial de princesas dentro da Aliança. E, por fim, Frosta é a princesa mais nova, ainda uma criança, que está aprendendo sobre suas responsabilidades para com seu reino. Dessa forma, tem-se princesas com uma variedade de características, o dá visibilidade a diversidade humana na sociedade plural, ainda que de modo superficial e não como uma dimensão social e política como defende Carneiro (2013).

A animação mostra a seu público que não existe um padrão único atribuído de feminino, isto é, o que é ser mulher ou o que é ser uma menina, como ressaltam os autores Maia e Maia (2009). As pessoas que se identificam com o gênero feminino podem ser de diferentes formas e possuir variadas características, mesmo aquelas que durante muito tempo foram atribuídas somente às pessoas do gênero masculino, como a inteligência, a força e a coragem. Esta representação presente na série torna-se um grande incentivo para muitas crianças do gênero feminino, servindo como instrumento de empoderamento e também ensinando sobre igualdade de gênero e liberdade de escolha sobre quem se quer ser ao desconstruir a imposição de um único padrão de feminilidade a ser seguido.

Outro feito que merece ser destacado é que, além das diferenças com relação às características de personalidade, a série demonstra uma preocupação em também representar diferentes tipos de padrões estéticos. É possível perceber que as princesas são de diferentes etnias e possuem diferentes padrões corporais, o que demonstra outra importante mudança marcada em relação ao desenho anterior.

Figura 1. *She-Ra e as Princesas do Poder* (2018).



Fonte: *She-Ra e as Princesas do Poder: Temporada 2* (Trailer),
DreamWorks & Netflix, 2019.

Na versão original do desenho, as principais personagens femininas correspondiam ao padrão eurocêntrico de beleza feminina, isto é, mulheres brancas com corpos altos e magros, que por muito tempo foi difundido na mídia como o único padrão considerado belo (MAIA *et al.*, 2020). Soma-se a essa descrição o fato de que todas possuíam pernas muito compridas e curvas volumosas acentuadas nos seios e nos quadris, formas e corpos até desproporcionais fisiologicamente. Além de acarretar a sexualização das personagens que eram destinadas a um desenho infanto-juvenil, tinha-se também a objetificação do corpo feminino, muito prejudicial para a representação constituída sobre a mulher, tanto para as meninas, quanto para os meninos.

Figura 2. *She-Ra: Princesa do Poder* (1985).



Fonte: <umaleituraamais.com/2016/02/quem-lembra-da-she-ra.html>

Tal aspecto não é reproduzido na versão atual do desenho, que construiu as personagens enquanto adolescentes e, conseqüentemente, com padrões corporais que correspondem a corpos mais próximos dessa faixa etária. Assim, a série corrobora a ideia de que existem vários tipos de beleza feminina por representar diferenças estéticas entre as personagens e, mais especificamente para as meninas mais jovens, demonstra que uma princesa não precisa possuir uma aparência específica para ter esse título, desconstruindo o padrão hegemônico anterior.

Por fim, mas não menos importante, *She-Ra* adentra também nas questões sobre orientação sexual. O desenho apresenta, com muita naturalidade, casais de todos os tipos em seu elenco, que valem ser mencionados: heterossexuais, homossexuais (em especial por conta da dupla protagonista-antagonista da série), transgêneros, inter-raciais e transumanos. As já mencionadas princesas Netossa e

Spinnerella estão juntas desde o começo da série, mas sua relação enquanto casal passa a ser mais explícita com o decorrer das temporadas. Em determinado momento, os espectadores descobrem também que Arqueiro possui dois pais gays que, apesar de serem acadêmicos e desejarem que o filho tivesse seguido o mesmo caminho, incentivaram-no em sua decisão de ser um arqueiro.

Entretanto, considera-se como algo que pode ser surpreendente ao público quando, na última temporada, é revelado que Adora é apaixonada por Felina, sua amiga de infância na Horda e também por muito tempo a anti-heroína da história. O romance é evidenciado a partir de uma cena em que as personagens se beijam após Felina ter arriscado sua vida por Adora e a protagonista conseguir salvá-la. São poucos os desenhos infanto-juvenis que possuem como protagonista uma pessoa LGBTI+, mas esse é um fato que vem sendo modificado nos últimos tempos, como observa-se nesta nova animação de *She-Ra*.

Figura 3. Cena de beijo entre Adora e Felina.



Fonte: *She-Ra e as Princesas do Poder*, DreamWorks & Netflix, 2020.

Outro apontamento a fazer é sobre geração. *She-Ra* mostra-se um recurso muito interessante para a construção

da mentalidade de uma nova geração que, em sua vida adulta, espera-se que esteja mais alinhada aos objetivos de desenvolvimento sustentável, cuja meta é estarem implementados até o ano de 2030. Questões geracionais são retratadas no próprio desenho, já que a Aliança da Princesa constituía uma antiga Rebelião de Reinos, mas que não teve os resultados esperados. A nova Aliança de princesas objetiva atingir as metas que não foram alcançadas por seus pais.

Considerações Finais

A série de animação *She-Ra e as Princesas do Poder* analisada é um recurso midiático que reforça muitas das questões apontadas nos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODSs), como enfrentamento para igualdade de gênero, a luta contra a discriminação com relação às mulheres e a população LGBTI+, etc., na medida em que versa sobre a diversidade em vários sentidos: seja pela pluralidade feminina das personagens, ou ainda pela busca por representar mais igualdade de gênero, etnias e orientações sexuais.

Diante da análise exposta, *She-Ra e as Princesas do Poder*, assim como deve haver outras produções midiáticas atuais, como filmes e séries, estão orientadas e alinhadas com pautas que vem cada vez mais tomando espaço no debate social. Nesta série, nota-se felizmente a relação entre a idealização de um desenho que é a releitura contemporânea de uma versão mais antiga com os objetivos de desenvolvimento sustentável propostos pela ONU e outros órgãos internacionais.

Por fim, ressalta-se também que *She-Ra e as Princesas do Poder* é um bom recurso midiático para ser trabalhado na Educação Sexual, por ser um desenho infanto-juvenil

que desconstrói imposições sociais relacionadas a gênero, etnia, orientação sexual e beleza estética e que tem como consequência a desconstrução de uma série de preconceitos e discriminações. Aborda com naturalidade, de forma lúdica e acessível ao público jovem como os padrões que não correspondem à heteronormatividade fazem parte do espectro de diversidade, em seu sentido mais amplo, tanto de gênero quanto de orientação sexual, possibilitando uma percepção mais positiva de tais fenômenos sociais por parte das gerações futuras.

Referências

ALMEIDA, M. J. **Imagens e Sons: a nova cultura oral**, 3 ed., São Paulo: Cortez, 2004.

ESTRATEGIAODS. **História**. Disponível em: <<https://estrategiaods.org.br/o-que-sao-os-ods/historia/>>. Acesso em: 08 de fev. 2020.

ANACLETO, A. A.; MAIA, A. C. B. Gênero na Infância: análise do filme “La vie in Rose” como instrumento pedagógico em Educação Sexual. **Revista Ibero-Americana de Estudos em Educação**, v.4 , 2009.

CARNEIRO, N. S. Conta a “violência de inexistir”: Psicologia crítica e diversidade humana. **Psicologia & Sociedade**; v.25, n.1, pp. 40-47, 2013.

GARCIA, C. C. **Breve História do Feminismo**. São Paulo: Claridade, 2011.

IPEA. ODS 5: Alcançar a Igualdade de Gênero e Empoderar Todas as Mulheres e Meninas, In: **Cadernos ODS**. Brasília: Livraria Ipea, 2019.

LOURO, G. L. (org.) **O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade**. 2 ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MACHADO, S. S. Estereótipos de gênero na Indústria Audiovisual: Mulheres cineastas engendram novos papéis modelo in. **Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher** [online]. 2019, n.Extra, pp.233-243.

MAIA, A. C. B. ; MAIA, A. F. Educação para as questões de Gênero e Diversidade Sexual. In: Mara Sueli Simão Moraes; Elisandra André Maranha. (Org.). **Educação na Diversidade e Cidadania**, v. 4, MEC-SECAD-UNESP-EAD: 2009.

MAIA, A. C. B.; SPAZIANI, R. B. Manifestações da Sexualidade Infantil: percepção de pais e professores de crianças de 0 a 6 anos. **Revista Linhas**, v. 11, n.1, p. 68-84, 2010.

MAIA, A.C. B.; SPAZIANI, R.B. A sexualidade infantil no filme 'Le Petit Nicolas': uma possível reflexão com professores/as In: **Anais do II Congresso Internacional de Sexualidade e Educação Sexual**. II Congresso Internacional de Sexualidade e Educação Sexual 'Pesquisa, Intervenções e Direitos'- II CISES. Araraquara: 2012, s/p.

MAIA, A. C. B.; VENTURIN, A. B.; LONGHITANO, B.; LEITE, M. G. R.; GRAVALOS, N. M. Padrões de beleza, feminilidade e conjugalidade em princesas da Disney: Uma análise de contingências. **Revista Diversidade e Educação**, v.8 (Especiam), pp.123-142, 2020.

MIRANDA, C. E. A.; COPPOLA, G. D.; RIGOTTI, G. F. A educação pelo cinema. **Rev. Educação e Cinema**. São Paulo: Unicamp, 2005.

ODSBRASIL. **Objetivo 5 – Igualdade de gênero: Alcançar a igualdade de gênero e empoderar todas as mulheres e meninas**. Disponível em: <<https://odsbrasil.gov.br/objetivo/objetivo?n=5>>. Acesso em: 08 fev. 2021.

OECD. **Organization for Economic Co-operation and Development. Shaping the 21st century: the contribution of development co-operation**. Paris, 1996. Disponível em: <<http://www.oecd.org/dac/2508761.pdf>>. Acesso em: 08 fev. 2021.

OLIVEIRA JR., W. M. Poder e ternura: a educação dos sentidos nas sexualidades do filme Amarelo Manga. In: DESIDÉRIO, R.; CAMARGO, H. W. (orgs.). **Mídia, Educação e Sexualidade**. Londrina: Syntagma Editores, 2011.

OTERO, R. Igualdade de gênero na Educação: por que ainda é importante falar sobre isso? In: **ESTRATEGIAODS**, 12 de abr. 2018. Disponível em: <<https://www.estrategiaods.org.br/article/igualdade-de-genero-na-educacao-por-que-ainda-e-importante-falar-sobre-ssso/>>. Acesso em: 08 de fev. 2021.

PUPO, S. C.; OLIVEIRA, T. M.; GOMES, E. F.; VIEIRA, R. M. B.; E. I. S.; PIASSI, L. P. C. Ciência, Tecnologia, Mídia e Igualdade de Gênero: Estratégias de Comunicação Científica. **Revista Científica de Comunicação Social do Centro Universitário de Belo (UniBH) e-Com**, Belo Horizonte, v.10, n.1, 1º semestre de 2017.

REIS, T. (org.) **Manual de comunicação LGBTI+**. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI / GayLatino, 2018.

SAFFIOTI, H. **A Mulher na Sociedade de Classes**: mito e realidade. Heleieth Saffioti. 3ª edição (1969). São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

SAFFIOTI, H. **Gênero, patriarcado e violência**. 2ª edição (2004). São Paulo: Expressão Popular: Fundação Perseu Abramo, 2015.

SILVA, R. D.; MAIA, A. C. B. **Educação Audiovisual da Sexualidade**: olhares a partir do Kit Anti-Homofobia (doutorado). Araraquara: Unesp, 2015.

STOICOV, C. Por que o futuro é feminino? In: **Estrategiaods**, 09 de mar. 2018. Disponível em: <<https://www.estrategiaods.org.br/article/por-que-o-futuro-e-feminino/>>. Acesso em: 08 de fev. 2021.

Capítulo 6

CORPOS TRAVESTIS: (RE)EXISTÊNCIAS EM TERRITÓRIOS CONFINADOS E REGULAÇÃO DO TRABALHO SEXUAL NA COMPOSIÇÃO MULHER, DE LINN DA QUEBRADA

Leticia Carolina Boffi
Manoel Antônio dos Santos

Introdução

A transexualidade, segundo Bento (2008, p. 16), “é uma experiência identitária, caracterizada pelo conflito com as normas de gênero”. Jesus (2012) aponta que o termo transexual remete a uma visão abrangente que engloba todas as pessoas que não se identificam com o gênero que lhes fora atribuído em seu nascimento em decorrência da conformação externa de sua genitália.

Butler (2018) entende o gênero como a repetição estilizada de atos corporais, gestos e movimentos específicos e padronizados que criam os sujeitos que enunciam, baseados no binarismo e na diferenciação dos corpos. Em uma sociedade regulamentada pelo viés da cisheteronormatividade, os corpos transgêneros são vistos com estranheza e marcados pela marginalização e inferiorização que cercam as identidades trans, sendo com frequência associados ao bizarro e ao inumano (VERGUEIRO, 2016).

A norma somente prospera e persiste como movimento normalizador enquanto é atualizada nas práticas sociais por meio dos rituais cotidianos, garantindo

assim a inteligibilidade de corpos por meio da adesão às performances já estabelecidas e aceitas de gênero binário (BUTLER, 2018).

As pessoas são reguladas pelo gênero, entendido como condição de aceitação social ou de exclusão, a depender de como o sujeito se localiza em relação à norma. A norma, em última instância, serve de referência para a humanização dos corpos. Por essa razão, corpos que desviam das prescrições normativas de gênero e sexualidade são considerados repulsivos e podem ser banidos do convívio social (GALLI *et al.*, 2013).

A transexualidade feminina ganhou visibilidade social e acadêmica no Brasil a partir dos anos 1990. As travestis assumiram protagonismo na conquista dessa visibilidade quando passaram a se organizar com objetivo de reivindicar seus direitos sociais, especialmente o acesso à saúde. Juntamente com profissionais da saúde e acadêmicos aliados à causa trans, o movimento reivindicatório culminou com a publicação da Portaria Nº 457, de 19 de agosto de 2008. Essa portaria instaura o Processo Transexualizador no Sistema Único de Saúde (SUS), com o propósito de atender mulheres trans em Unidade de Atenção Especializada, definida como

unidade hospitalar que oferece assistência diagnóstica e terapêutica especializada aos indivíduos com indicação para a realização do processo transexualizador e que possua condições técnicas, instalações físicas, equipamentos e recursos humanos adequados a este tipo de atendimento (BRASIL, 2008, s/p).

Apenas em 2013, mediante a Portaria Nº 2.803, de 19 de novembro de 2013, as travestis foram incluídas como usuárias dos serviços de saúde no Processo Transexualizador, que foi então ampliado e reestruturado (SANTOS *et al.*, 2019). Foi

nesse momento que os homens trans também foram reconhecidos pela política pública e passaram a ter direito ao acesso a serviços de saúde especializados. Foi um avanço significativo. Para as travestis, a política previa a oferta de serviços como o acompanhamento por equipe multiprofissional composta por endocrinologista, psicóloga/o e psiquiatra, fonoaudióloga/o, urologista, ginecologista obstetra e assistente social.

Os poucos, hospitais credenciados no âmbito cirúrgico do Processo Transexualizador contam com médico cirurgião plástico e oferecem procedimentos, tais como colocação de implante de silicone, construção de neovagina, redução do pomo de Adão com vistas à feminilização da voz e/ou alongamento das cordas vocais e cirurgias para retirada de silicone industrial, que representa grave risco à saúde das travestis (SANTOS *et al.*, 2019). Apesar desses benefícios estarem respaldados pela política pública e bem documentados, no dia a dia a realidade do SUS se traduz em enormes filas que podem chegar a 10 anos de espera para o acesso a tais procedimentos¹ (GALLI *et al.*, 2013). A despeito das limitações, as conquistas emergiram da luta árdua travada por movimentos sociais organizados, visto que as identidades travestis não eram aceitas nem mesmo nos espaços de saúde.

Atualmente, a realidade não é tão diferente, mas é preciso reconhecer que houve progressos apesar dos retrocessos dos últimos anos. Leal (2020, p. 3) afirma a necessidade de refletir acerca de uma “espacialidade travesti”, com vistas a analisar a reconfiguração dos dispositivos cisnormativos que regulam o espaço físico e

¹ Fila para cirurgia de redesignação sexual pode passar de dez anos. Carta Capital. São Paulo, ano 2017, 30 nov. 2017. [online]. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/fila-para-cirurgia-de-redesignacao-sexual-pode-passar-de-dez-anos/>. Acesso em 20 de maio de 2021.

psíquico de tais sujeitos em termos de performance. O autor compreende que a vivência social da expressão de gênero traduz as grandezas sociais em parâmetros observáveis por meio da experiência cotidiana.

Na experiência observável, a leitura social do gênero no espaço tem implicações importantes. A reclusão, descrita por Leal (2020) como as configurações que limitam espacialmente a circulação da transexualidade e da travestilidade, é a principal consequência de tal movimento. Refere-se à ideia de detenção simbólica, de aprisionamentos que se materializam quando corpos não-cisgênero são retirados dos espaços de convivência social por sua condição não normativa. Desse modo, os sujeitos que vivenciam tais identidades contranormativas experienciam constantemente a reclusão social em termos espaciais, cujos efeitos são concretos no cotidiano, pois restringem a livre circulação e, portanto, impedem a democratização do espaço público. Um exemplo dessa segregação são os espaços confinados destinados a tais sujeitos cujos corpos ostentam identidades de gênero e sexualidades dissidentes: as sombras da noite (vida noturna), as ruas e calçadas mal iluminadas e vazias, a localização furtiva, a clandestinidade encoberta.

Por outro lado, para além do confinamento aos lugares invisibilizados, a rua também emerge como local de resistência, a ser ocupado visando à instauração de uma coletividade engajada (LEAL, 2020). Essa noção perpassa a noção de reclusão estabelecida por Sedgwick (2007) em sua epistemologia do armário, ao propor a reclusão como efeito de se esconder / fugir para proteger a diferença sob constante ameaça de ser eliminada.

As travestilidades com frequência ainda se mantêm conformadas aos locais que lhe são socialmente destinados – as esquinas, enquanto único espaço possível de ocupação

dos corpos abjetos, mas também como recurso estratégico de proteção, margem mínima de (re)existência. Manter-se às vistas é um desafio constante de sobrevivência. A autora travesti Araruna (2017, pp. 134-135) escreve: “Ser travesti não é só comandar e transformar meu território corporal, mas, além disso, é ser restrita e sofrer as interferências e agonias de transitar pelo território urbano”. De fato, corpos travestis vivenciam situação de vulnerabilidade e enfrentam diariamente a escalada de desumanização.

A esquina também se torna símbolo do trabalho sexual, realizado especialmente pelas mulheres trans e travestis. Segundo dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais – ANTRA (2017, p. 18), 90% dessa população se prostitui em alguma fase da vida no Brasil. É importante apontar a precariedade das condições de empregabilidade que essa população encontra no mundo do trabalho. As oportunidades se restringem aos salões de beleza, serviços de telemarketing (*telemarketing*) e trabalho sexual (CÂMARA, 2021).

A baixa qualificação profissional é um fenômeno social que decorre dos processos de discriminação e transfobia que são vivenciados no período escolar. Juntamente com os vínculos familiares fragilizados e a violência intrafamiliar, o *bullying* é um tipo de violência que culmina na evasão escolar das travestis e transexuais, uma face invisível da negação do direito ao acesso à educação (MENEZES, 2020). Assim, sem completar seu processo de educação formal e sofrendo as consequências de infringir as normativas do ser cisgênero, as travestis enfrentam inúmeras dificuldades de acesso ao mercado de trabalho devido à transfobia e aos atos de violência e exclusão infligidos (RIBEIRO; SILVEIRA, 2020).

Nesse cenário de perseguição e cerceamento da liberdade de ser, o mercado do sexo comercial acena com a perspectiva promissora de inclusão e possível fonte de

sustento econômico. Além da questão de sobrevivência, o dinheiro pode financiar algumas das modificações corporais desejadas por algumas travestis para a (re)construção de suas identidades a partir da materialidade corporal. Por outro lado, o fenômeno da prostituição é historicamente contaminado por questões morais que destacam, muitas vezes, o papel sedutor das travestis e se esquecem, propositalmente, que a oferta não pode ser dissociada da demanda. Do outro lado estão os clientes, homens que recorrem aos serviços sexuais das travestis, em sua maioria casados (por essa razão, os encontros devem ser mantidos “sempre no sigilo”, é claro).

De acordo com Sousa (2016), há três distintas configurações jurídicas de tutela penal acerca da prostituição. Na configuração abolicionista, a prostituição é sinônimo de exploração sexual e, portanto, a profissional do sexo é vista como vítima que realiza o trabalho a partir da coação de um terceiro ou por necessidade de sobrevivência. Na configuração proibicionista defende-se a criminalização de todo e qualquer tipo de configuração e de toda e qualquer pessoa envolvida no negócio sexual. Já na configuração baseada na regulamentação do serviço, a profissional do sexo é compreendida como trabalhadora a quem se deve assegurar a garantia de seus direitos.

A prostituição é reconhecida pela Classificação Brasileira de Ocupações (CBO código 5198-05) como uma profissão, qualificada como uma forma de trabalho e meio de obtenção de renda, bem como de autonomia financeira. Contudo, no Brasil ainda não há lei que regulamente a atividade e que ofereça garantia de direitos para as/os trabalhadoras/es do sexo. A hipocrisia social se reflete na indiferença do legislador em proteger os interesses e a vida das/os trabalhadoras/es do sexo. A consequência é a vulnerabilização dessas pessoas no exercício de suas atividades profissionais. Na pesquisa

conduzida por Câmara (2021), as interlocutoras relataram dificuldades em lidar com a violência dos clientes e as disputas entre as colegas de profissão.

No cenário devastador instaurado pela pandemia da COVID-19, as travestis foram desproporcionalmente afetadas e ficaram ainda mais vulnerabilizadas porque seu trabalho exige contato direto com os clientes. Tendo em vista tal situação, a ANTRA (2020) elaborou uma cartilha para orientar as profissionais do sexo nesses tempos de calamidade pública, com o objetivo de alertá-las para as novas ameaças e oferecer dicas práticas de prevenção aos agravos à saúde.

Considerando o exposto, faz-se necessário refletir sobre a socialização dos corpos e identidades travestis, que enfrentam estigmas e permanecem sendo hostilizados e vulnerabilizados socialmente. A entidade não governamental com mais robustez de ações e estudos sobre o movimento trans e travesti no Brasil – a ANTRA – destaca as diferentes realidades encontradas nas experiências trans, a partir de um olhar interseccional que abarca identidade de gênero, etnia/raça e classe social.

De acordo com dados coligidos pelo dossiê mais recente da ANTRA (2021), o Brasil é o país com maior número de homicídios da população trans em todo o mundo e as mulheres trans e travestis negras somam cerca de 80% dos casos de assassinatos contra pessoas trans. O documento salienta a importância da união estratégica das lutas antirracistas com as pautas da luta antitransfobia.

A estimativa de vida de uma pessoa trans é de 35 anos. Esta é uma média que vai diminuindo conforme os marcadores que constituem a pessoa se mostram presentes nas cicatrizes que ela carrega em seu corpo. Ser negra, mulher trans ou travesti, periférica ou favelada, do interior, faz esta média cair muito. [...] Não é possível enfrentar o racismo que a população cis negra sofre ignorando o mesmo

processo inferiorizante imposto pelo gênero, pela transfobia e pelo cissexismo (ANTRA, 2021, p. 47).

A pesquisa de Menezes (2020) com mulheres transexuais e travestis negras concluiu que as vivências dessa população são permeadas pela transfobia e pelo racismo, fenômenos perpetrados tanto pela sociedade quanto pelo Estado. Para as participantes do estudo, ser travesti ou transexual se mostra mais conflitivo do que a negritude, o que não significa que as dificuldades por ser negra em uma sociedade violenta e racista como a brasileira não estejam insistentemente presentes. A intersecção entre gênero, classe social e raça/etnia implica em maior exposição às diversas modalidades de violências.

Vídeo analisado

Tipo de Material	Música
Título Original	Mulher
Nome Traduzido	não há
Gênero	Hip hop
Ano	2017
Local de lançamento e Idioma original	Brasil, Português
Duração	6min20seg
Direção	-

Linn da Quebrada é uma atriz, cantora, ativista social e compositora brasileira. Nascida na periferia da capital paulista, em uma área pobre da Zona Leste, foi criada no interior de São Paulo. Sua educação foi orientada pelos preceitos familiares provenientes da religião cristã. A mãe era empregada doméstica e o pai as deixou quando Linn tinha sete anos. Abandono paterno, forte vínculo religioso e mães chefes-de-família são uma tríade comum às

juventudes das periferias dos grandes centros urbanos brasileiros, segundo Rocha e Rezende (2019).

Após enfrentar as normas coercitivas da comunidade de Testemunhas de Jeová a qual pertencia, Lino passa a ser Linna Pereira, quando se aceita inicialmente homossexual e, posteriormente, transexual. Com a criação da *persona* artística Linn da Quebrada, ela passa a exprimir sua realidade periférica já no novo nome.

Linn frequentemente refere-se a si mesma como "bicha, trans, preta e periférica", desenhando sua identidade a partir de uma subjetividade única e transgressora. A artista conta sem dramatizar que conviveu com um câncer nos testículos diagnosticado em 2014 e que se submeteu a um longo e complexo tratamento por três anos, tendo alcançado a remissão dos sintomas em 2017. Naquele mesmo ano, por meio da mobilização de recursos tecnológicos e audiovisuais para produção e divulgação de sua música e seus vídeos de maneira independente, Linn lançou o álbum independente intitulado *Pajubá*. Antes mesmo do lançamento do álbum completo, o primeiro sucesso de Linn aconteceu em 2016, quando a faixa *Enviadescer* foi publicada no Youtube.

O álbum *Pajubá* destaca-se pelas letras fortes e irreverentes. Enquanto obra autoetnográfica, as faixas narram a experiência de ser travesti, especialmente travesti negra e periférica. Esse processo é descrito por Estebán Muñoz (1999) como "performance autoetnográfica", movimento impulsionado pelos dramas interiores e enfrentamentos vividos pela/o artista, que se potencializa em ética e estética de luta e resistência.

Linn não apenas canta a partir de si mesma, mas convoca uma categoria social inteira para gritar com ela seus prelúdios da sobrevivência fora da cisheteronormatividade. Em suas músicas e performances

viscerais ela expõe sem pudores suas experiências, fala de sua identidade, da ruptura social que seu corpo dissidente provoca, da racialidade e da transfobia. As faixas do álbum tematizam as experiências corporais e sociais das travestis em sua luta diária para (re)existir. É ato político sua arte, assim como ela própria, empenhada em construir sua subjetividade coletiva.

Em 2019 foi lançado o primeiro remix do álbum e, em 2020, o segundo, respectivamente, *Pajubá Remix I* e *Pajubá Remix II*. Rocha e Rezende (2019) destacam como essa dinâmica “empreendedora” tem sido apropriada por jovens das periferias paulistanas como um meio de romper a exclusão social e forjar um espaço de legibilidade e reconhecimento, por meio da disseminação de suas produções artísticas pelas plataformas *on-line*.

No presente estudo foi selecionada para análise a canção intitulada *Mulher*, cuja letra remonta às experiências de trabalho das travestis periféricas e suas questões de identidade. O objetivo desta análise é refletir sobre as experiências da artista, expressas em sua produção musical, em consonância com as narrativas encontradas na literatura científica em referência às subjetividades travestis.

Análise Crítica

A análise crítica da produção musical recente de pessoas trans é um campo profícuo para desvelar experiências extremamente significativas de identidades de gênero subalternizadas e estigmatizadas. A arte engajada tem os pés fincados nas circunstâncias nas quais é produzida. Artivista é o nome dado à artista que faz da arte sua forma de ativismo. A artivista utiliza a arte como potencializadora do ativismo político, social, identitário,

para expressar sua visão de mundo e sua leitura sobre a vida por meio de produções heterogêneas como a música, vídeo, cinema, teatro, pintura, escultura, literatura, performance, arte de rua ou intervenção urbana.

No afã de problematizar a realidade, artistas podem se expressar nas calçadas, muros, passarelas, pontes e espaços públicos e privados, estações ferroviárias, metrô, outdoors, em toda e qualquer superfície onde podem se conectar ao mundo e deixar sua mensagem. O ativismo também pode disseminar seus registros pelos meios de comunicação, nas plataformas da internet, no rádio e na televisão.

O ativismo borra as fronteiras entre arte e vida. Nas composições de Linn da Quebrada, a arte permite pensar as práticas e saberes que emanam dos corpos trans e travestis, ao descrever suas experiências sociais olhando-as a partir do vértice de suas identidades não-normativas. O trabalho elaborado pela artista não pode ser compreendido fora de suas experiências como pessoa “travesti preta”. Suas composições narram realidades sociais que perpassam as identidades travestis, especialmente, a realidade periférica e étnico-racial. Portanto, tais performances recriam esteticamente tais experiências, inscrevendo-as no cenário de desigualdades da sociedade de classes.

Na primeira estrofe de *Mulher*, nota-se a ocupação do território espacial destinado às travestis: as esquinas, escondidas e espremidas entre os edifícios, sob a sombra noturna das marquises, no silêncio do meio-fio, nas sarjetas, próximas aos bueiros e bocas de lobo. Essa experiência, transfigurada em letra e música, remonta ao movimento de reclusão descrito por Leal (2020), ao se referir às limitações espaciais de circulação da transexualidade e da travestilidade. Se esses corpos não-cisgênero são retirados dos meios de convivência social por

sua condição não normativa, resta-lhes ocupar o território limitado e obscuro das ruas na topografia noturna.

Oliveira e Damasceno (2019, p. 4) observaram que as travestis têm seu espaço delimitado até mesmo nos locais de prostituição, quando seu território não ultrapassa os lugares destinados às mulheres cisgênero que também encontram na prostituição seu sustento: “as travestis representam um perigo a ser combatido tanto para a dinâmica familiar do bairro quanto para as próprias prostitutas”.

*De noite pelas calçadas
Andando de esquina em esquina
Não é homem nem mulher
É uma trava feminina
Parou entre uns edifícios, mostrou todos os seus orifícios
Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação
É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto
Tá sempre em desconstrução*

Ainda na mesma estrofe, Linn canta sobre as vivências da identidade travesti fora de um padrão binário e cisnormativo: “*Não é homem nem mulher / É uma trava feminina*”. Apesar de não se localizar entre as normas binárias de gênero, estabelecidas socialmente como uma disciplina de controle sobre os corpos (FOUCAULT, 1992), a letra sugere que essa identidade está situada dentro do espectro da performatividade feminina (BUTLER, 2018), circunscrevendo o corpo a esses signos e performances que projetam tais leituras sociais.

Ser travesti remonta a um ato político, patente no verso: “Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação”. Em seguida, há uma reflexão sobre a desconstrução permanente do corpo travesti (“tá sempre em desconstrução”), como um ato de resistência dessa “diva

da sarjeta” que insiste em se manter viva ao transitar perigosamente entre os desvios das normas cislocalizadas.

A poesia pungente de Linn da Quebrada perpassa ainda a prostituição, enquanto fonte de renda e sustento para os corpos trans-viados, conforme ela própria se posiciona diversas vezes em suas redes sociais².

*Nas ruas, pelas surdinas é onde faz o seu salário
Aluga o corpo a pobre, rico, endividado, milionário
Não tem Deus nem pátria amada
Nem marido, nem patrão
O medo aqui não faz parte do seu vil vocabulário
Ela é tão singular
Só se contenta com plurais
Ela não quer pau
Ela quer paz*

O último verso dessa estrofe recortada por ironia mordaz (“Ela quer paz”) refere-se ao desejo da travesti de ter seu trabalho na prostituição respeitado, merecedor de dignidade como qualquer outro ofício. Esse desejo de pertencimento tem relação direta com a realidade cáustica da violação sistemática dos direitos das travestis no Brasil.

De acordo com o *Dossiê dos assassinatos e da violência contra travestis e transexuais*, organizado pelas mulheres trans Bruna Benevides e Sayonara Nogueira, membros da diretoria da ANTRA, referente ao ano de 2020, 72% dos assassinatos foram de travestis e mulheres transexuais profissionais do sexo, mais expostas nas ruas à violência direta decorrente do estigma imposto a essas profissionais e do ódio homicida dirigido aos seus corpos insurgentes.

A publicação da ANTRA esclarece que tais vítimas se encontravam em cenário desprotegido devido à falta de

² <https://www.instagram.com/tv/CL7ow1El2dz/>. Acesso em 19 de maio de 2021.

oportunidades de trabalho e às condições de alta vulnerabilidade social, favorecendo que fossem desde muito cedo expostas a agressões físicas, psicológicas e assassinatos. Esses dados corroboram a pesquisa de Câmara (2021), e os relatos de suas participantes travestis que viveram a experiência da prostituição. “As travestis e transexuais femininas constituem um grupo de alta vulnerabilidade à morte violenta e prematura no Brasil” (ANTRA, 2021, p. 42).

Retomando a análise da canção de Linn da Quebrada, nos versos seguintes a compositora canta e conta da comunidade de apoio e dos laços de solidariedade que emergem espontaneamente entre as travestis, como defesa contra o estado de permanente vulnerabilização psicossocial a que são submetidas. Compartilhar essas experiências exprime um senso de acolhimento e irmandade entre sujeitos marginalizados que lutam pela sobrevivência de cada uma e de todas (CÂMARA, 2021):

*Nem sempre há um homem para uma mulher, mas há 10
mulheres para cada uma
E uma e mais uma e mais uma e mais uma e mais outra
mulher
E outra mulher (e outra mulher)*

Em outra estrofe, Linn da Quebrada canta sobre o significado de ser travesti:

*É sempre uma mulher?
Ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher
Ela tem jeito, tem bunda, tem peito e o pau de mulher!
Ela tem cara de mulher, ela tem corpo de mulher
Ela tem jeito, tem bunda, tem peito e o pau de mulher!*

A artista coloca em cheque a cisnormatividade ao chamar a atenção para a identidade travesti como um

ponto de ruptura da lógica normatizante (FOUCAULT, 1992). A letra enumera características corpóreas socialmente atribuídas ao ser mulher: bunda, peito e rosto “de mulher”. Ainda, o “jeito” feminino refere-se ao que Butler (2018) denomina de performatividade – a repetição estilizada dos atos em uma reprodução constante que garante a aparência estável do gênero. A compositora ativista escancara possibilidades outras que não as normativas do habitar o feminino, concebendo essa corporalidade de uma forma subjetiva, mutante e mutável, articulando dissidências para criar insurgências.

Nessa letra em especial, assim como de resto em toda a sua obra autoral, Linn retira da cena principal o corpo padronizado dos homens cisgênero e heterossexuais, com suas masculinidades ostentatórias cuja base de sustentação é a subordinação e opressão das mulheres. Seu objetivo é retomar os corpos-identidades-desviantes enquanto centro potencializador de narrativas indignadas, que buscam afirmar a integridade de sua consciência. Ainda que conte de um corpo que se entende no espectro do feminino, a artista transita e enfatiza os corpos e as performatividade não-essenciais.

O ser travesti enquanto ato político inverte a lógica pênis = homem e peito = mulher, amalgamando uma identidade singular de caminhar no fio da espada e (re)existir na clandestinidade da fronteira cisnormativa. Nesse sentido, esse corpo torna-se pura potência quando descrystaliza as normativas binárias e cisgêneras a partir da recusa de se resignar a mimetizar o masculino ou o feminino, embaralhando esses limites. Linn desconstrói um corpo modelado a partir da marginalização e das limitações impostas coercitivamente – de recusas de espaços, de trabalho, de ocupações socialmente prestigiadas e meios de existir sancionados culturalmente – para abrigar a

narrativa de um corpo-potência que se desloca no cenário político com desenvoltura e que se desenvolve nas lutas das identidades travestis por algo que é e que também vai além da sobrevivência:

*Então eu, eu
Bato palmas para as travestis que lutam para existir
E a cada dia conquistar o seu direito de viver e brilhar
[...]
É amapô de carne e osso, silicone industrial
Navalha na boca, calcinha de fio dental*

A poesia da composição retoma a aspiração à humanidade de sujeitos excluídos e que têm seus direitos sistematicamente violados. O fato de há muito tempo serem esquecidos pelo “cistema” político-social de controle de corpos culmina na marginalização e inferiorização das identidades dissidentes (VERGUEIRO, 2016).

Não é sem razão que Rocha e Rezende (2019, p. 28) destacam que as composições de Linn da Quebrada são mais do que músicas para entretenimento: “Deslocar o feminino do patamar de submissão e transcender a visão reducionista sobre o corpo travesti configuram, para Linn, um ato de resistência, de amor – e, conseqüentemente, de resignificação política”.

Apesar da letra foco desta análise não expor a questão da etnia/raça, Linn da Quebrada com frequência exhibe também em sua produção musical a maior vulnerabilidade social das travestis pretas, devido à intersecção de gênero, raça e classe social. Essa temática emerge como uma questão central em outras composições, como *Bixa Preta*.

Considerações Finais

A análise da letra da música *Mulher* permite desvendar aspectos que compõem a realidade do (re)existir das identidades travestis. Linn da Quebrada, por meio de uma arte autoetnográfica, expõe a (não) ocupação dos corpos travestis em um território que desagrega corpos e identidades não cisnormativas, para melhor discipliná-los e explorá-los.

Os lugares concedidos às travestis são as so(m)bras da liminaridade. Elas são toleradas quando se mantêm às escondidas oferecendo gozo proibido, esgueirando-se pelas calçadas, pelas bordas dos muros, como passageiras clandestinas de um bonde chamado desejo. Corpos de aparência ambígua deslizando pelos cantos furtivos das ruas, reinando nas esquinas, permissivos. A sarjeta suja, a margem estreita concedida: são os locais destinados aos corpos dissidentes, que rejeitam e rearranjam as estruturas de controle de gênero, desestabilizando os dispositivos.

A composição retrata, sem idealizar, o exercício da prostituição pelas travestis. Tal fenômeno não pode ser compreendido a partir de uma única perspectiva, porquanto decorre de complexos e diversos arranjos sociais de exclusão e reclusão dessa população a territórios sob rigoroso controle disciplinar.

Essa ocupação (dos corpos, das ruas, do espaço público), enquanto meio de subsistência, pode também ser interpretada como forma de empoderamento por parte de algumas profissionais, sobreviventes das emboscadas dos intolerantes e de tocaias policiais, entre outras violências e infâmias a que estão expostas em meio à ausência de garantia de direitos, enquanto tentam exercer honestamente seu trabalho.

Linn da Quebrada expõe as vivências do ser travesti a partir da estética política do ser e seus agenciamentos. Suas

composições e performances artísticas conseguem ser ato de luta e resistência contra a segregação, busca de reequilíbrio viabilizada pela sua própria experimentação de corpo em trânsito, a partir da ocupação dos espaços virtuais e do gesto solidário de compartilhar a luta por dignidade. Linn não fala por si, mas dá voz a uma legião de subjetividades silenciadas e corpos historicamente marginalizados e massacrados.

Referências

ANTRA. Associação Nacional de Travestis e Transexuais. **Mapa dos assassinatos de Travestis e transexuais no Brasil em 2017**. Porto Alegre: Antra, 2018. Disponível em: <<https://antrabrasil.files.wordpress.com/2018/02/relatc3b3rio-mapa-dos-assassinatos-2017-antra.pdf>>. Acesso em: 21 Mai. 2021.

ANTRA. Associação Nacional de Travestis e Transexuais. **Dicas para travestis e mulheres trans profissionais do sexo em tempos de COVID-19**. Porto Alegre: Antra, 2020. Disponível em: <<https://antrabrasil.files.wordpress.com/2020/04/dica-profissionais-do-sexo-covid19-antra.pdf>>. Acesso em: 20 Mai. 2021.

ANTRA. Associação Nacional de Travestis e Transexuais. **Mapa dos assassinatos de travestis e transexuais no Brasil em 2020**. Porto Alegre: Antra, 2021. Disponível em: <<https://antrabrasil.files.wordpress.com/2021/01/dossie-trans-2021-29jan2021.pdf>>. Acesso em: 21 Mai. 2021.

ARARUNA, M. L. F. B. O direito à cidade em uma perspectiva travesti: uma breve autoetnografia sobre socialização transfeminina em espaços urbanos. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 8, p. 133-153, 2017.

BENTO, B. **O que é transexualidade**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BRASIL. Ministério da Saúde. Secretaria de Atenção à Saúde. **Portaria nº 457, de 19 de agosto de 2008**. Brasília, 2008.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 16ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CÂMARA, A. B. P. “Cair na vida”: o espaço da prostituição como principal alternativa de renda para as mulheres transexuais e travestis. **Humanidades em Perspectivas**, v. 5, n. 10, p. 48-62, 2021.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. 7. ed. São Paulo: Graal, 1992.

GALLI, R. A. et al. **Corpos mutantes, mulheres intrigantes: transexualidade e cirurgia de redesignação sexual. Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 29, n. 4, p. 447-457, 2013.

JESUS, J. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. 2. ed. Brasília, DF: Escritório de Direitos Autorais da Fundação Biblioteca Nacional – EDA/FBN, 2012.

LEAL, D. T. B. Espacialidade travesti: habitat de gênero e práticas topográficas de corpos trans nas artes da cena brasileira. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 2, n. 38, p. 1-19, 2020.

MENEZES, L. M. de J. **Experiências vividas por mulheres transexuais e travestis negras na cidade de São Paulo**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais). Universidade Federal de São Paulo. 2020.

OLIVEIRA, J. C. F. de; DAMASCENO, S. A. Mulheres que ficam, travestis que voam: perspectivas e territórios da prostituição no bairro do Butantã em São Paulo. **Ponto Urbe: Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP**, n. 25, 2019.

RIBEIRO, A. K. O.; SILVEIRA, L. C. Transfobia e abjeção: diálogos possíveis entre a psicanálise e a teoria *queer*. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, v. 23, n. 1, p. 66-74, 2020.

ROCHA, R.; REZENDE, A. Diva da sarjeta: ideologia enviadescida e blasfêmea pop-profana nas políticas de

audiovisibilidade da travesti paulistana Linn da Quebrada.

Contracampo, Niterói, v. 38, n. 1, p. 22-34, 2019.

SANTOS, M. A. *et al.* Transexualidade, ordem médica e política de saúde: controle normativo do processo

transexualizador no Brasil. **Estudos Interdisciplinares em**

Psicologia, v. 10, n. 1, p. 3-19, 2019.

SEDGWICK, E. K. A epistemologia do armário. **Cadernos**

Pagu, n. 28, p. 19-54, 2007.

Capítulo 7

VALENTE: APONTAMENTOS ACERCA DO EMPODERAMENTO FEMININO NA PERSPECTIVA CONTEMPORÂNEA DOS FILMES DE PRINCESA

Luana Maria Vieira Dagina
Marcela Jacob Navarro

Introdução

Desde 1923, a partir da criação da *The Walt Disney Company*, mundialmente conhecida como *Disney*, Walt Disney trouxe para os cinemas muitos dos contos de fadas clássicos que conhecemos.

Em 1937, o primeiro longa-metragem animado da história estreou no *Carthay Circle Theatre*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, quebrando todos os recordes de bilheteria (NADER, 2001). O primeiro filme de estreia da indústria de animação apresentou a categoria da imagem de princesa que, durante os anos posteriores, foi sendo reforçada por outros personagens que seguiam o mesmo estilo, tanto de comportamento quanto na história, como é o caso de *Cinderela* (1950) e *A Bela Adormecida* (1959), filmes que compõem o trio de “Princesas Clássicas” (BREDEK, 2013), sendo filmes que apresentam uma mensagem parecida em diversos aspectos.

Considerando o estereótipo da mãe no lar que era enaltecido nas décadas de 30 a 50, as princesas clássicas são mulheres idolatradas, cujo objetivo é encontrar o amor verdadeiro e então, se dedicar à sua única razão de viver: cuidar do marido, dos filhos e da felicidade da família (LOPES, 2015).

Porém, após essas produções, nos anos 60, a questão da beleza geralmente estar ligada à feminilidade foi alvo de pauta do movimento feminista, que priorizava mais grandiosidade para as mulheres. Assim, os filmes que formam a chamada “Segunda Geração de Princesas Disney” ou “Princesas Rebeldes” - “A Pequena Sereia” (1989), “A Bela e a Fera” (1991), “Aladdin” “Pocahontas” (1995) e “Mulan” (1998) -, se destacam do padrão ao ter protagonistas que vão contra as regras a elas impostas, tendo em vista a busca do novo e da independência (BREDER,2013). Com isso, as princesas rebeldes não sonham em encontrar seu príncipe encantado para poder ser feliz.

Posteriormente, no ano de 2009, as animações cinematográficas produzidas pela Disney acabaram sofrendo grandes transformações, trazendo a princesa Tiana no filme “A Princesa e o Sapo” (2009), a Rapunzel de “Enrolados” (2010), a Merida de “Valente” (2012), as irmãs protagonistas de “Frozen”, Elsa e Anna (2013) e “Moana” (2017), denominadas por Breder (2013) como “Princesas Contemporâneas” ou a Terceira Geração das Princesas.

Logo, considerando uma sociedade que vive conflitos de valores cotidianamente, as princesas contemporâneas seguem o modelo de uma mulher que busca o equilíbrio entre sua individualidade e suas emoções, tendo em vista poder ressignificar alguns valores tradicionais e enraizados socialmente.

Dessa forma, são modelos de mulheres independentes, confiantes sobre quem são e de seus objetivos, sendo suas relações de caráter de complementariedade, onde mesmo no amor verdadeiro essas princesas buscam relações de cumplicidade (LOPES, 2015).

Representações sociais de gênero acerca das princesas

O que se entende sobre representação social surgiu a partir do conceito de representações coletivas, formulado por Émile Durkheim, em que as representações coletivas tinham como origem a sociedade em sua totalidade. Assim, seriam a maneira pela qual a sociedade pensaria as coisas referentes à sua própria experiência (SANTOS; DIAS, 2015).

Com isso, para Moscovici (2002), ao habitar o mundo e compartilhar situações com os outros, o homem participa de uma relação de olhares e percepções. Sendo assim, ele é objeto do olhar do outro, ao mesmo tempo em que faz do outro seu objeto.

Assim, as representações sociais enquanto fenômenos cognitivos são responsáveis por envolverem os indivíduos socialmente por meio de interiorizações de experiências, práticas, modelos de condutas e pensamentos que foram socialmente embutidos ou transmitidos pela comunicação social (SILVA, 2019).

De acordo com Jodelet (2002), entre a realidade e a percepção sobre a realidade, existe um processo de interpretação pelo qual a realidade é construída em função do lugar que o sujeito ocupa no mundo e do contexto social no qual ele encontra-se inserido. Nesse fim, as representações sociais apresentam um caráter social, pois, de acordo com o autor, são feitas para que o homem se ajuste ao mundo, sabendo como se comportar e como dominá-lo física e intelectualmente.

Nessa perspectiva, podemos dizer que é muito incomum encontrar uma menina que nunca tenha brincado de princesa. Vivemos em um mundo onde as mulheres, desde a infância, são expostas a figuras de um ideal de beleza que deve ser seguido e as princesas são o primeiro exemplo social de imitação.

Além disso, os filmes apresentados por Walt Disney enfatizam o estereótipo feminino ideal para cada era referente ao seu lançamento, que passou por mudanças com o passar dos anos.

No entanto, bem como a figura da princesa, a figura do príncipe pode ser discutida, tendo em vista que os filmes sobre princesa, ao mesmo tempo em que formam as meninas sobre ideais e modelos de ser mulher, formam também os meninos nas formas de pensar sobre o que seria a mulher esperada e o homem adequado para ela (MOTTA, 2019).

Aspectos de feminilidade considerados ideais a partir da figura das princesas

A maneira de diferenciarmos o feminino e o masculino se constrói ou se adquire antes mesmo do nascimento, durante a gravidez, quando se descobre o sexo da criança. Ao nascer, a criança é inserida em uma sociedade na qual as meninas agem de uma determinada forma e os meninos de outra.

Conforme Carvalho e Guizzo (2016), o masculino e o feminino são aprendidos nos meios sociais. Logo, somos ensinados a performar masculinidades e feminilidades desde muito cedo e em diferentes espaços.

Nessa perspectiva, alguns ideais de feminilidade são esperados de meninas desde muito novas, como nas roupas cor-de-rosa na saída da maternidade, jeito certo de sentar-se e de falar, traços de delicadeza, entre outros. Bem como ter os sonhos que são estereotipados como femininos, nos quais se incluem casar-se, ter filhos, preferir cuidar da casa e da família, mantendo-as em casa, não possibilitando independência financeira e continuidade nos estudos (MOTTA, 2019).

Neste caso, as princesas, que já fazem parte do imaginário coletivo, representam uma forma estereotipada do que é ser mulher e as noções de feminilidade da mídia

ensinam que mulheres devem ser dóceis, sorridentes, belas e sempre jovens (BREDEK, 2013).

Outro traço fortemente mostrado, segundo Motta (2019) é a representação do bem e do mal, a qual aparece de maneira bastante preconceituosa, mostrando pessoas com traços delicados, narizes pequenos, rostos finos e corpos magros como representações do bem, e pessoas de corpos gordos, narizes avantajados e traços não tão delicados como sendo os vilões.

Interligado com ideais de beleza, a raça é um aspecto representado de maneira muito estereotipada durante muitos anos, com a presença majoritária de princesas caucasianas, em sua grande maioria com um padrão europeu, praticamente inalcançável por meninas brasileiras, por exemplo, o que faz com que elas não se sintam representadas por estas personagens que rondam o imaginário infantil (WOLF, 1992).

Diante disso, esse estudo tem por objetivo analisar e desvendar aspectos acerca do empoderamento feminino apresentado no longa-metragem *Valente*, e a partir das características e atitudes da personagem protagonista Merida, e promover uma discussão sobre a desconstrução de alguns estereótipos de princesas tradicionais.

Vídeo Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	<i>Brave</i>
Nome Traduzido	Valente
Gênero	Animação/ Aventura
Ano	2012
Local de lançamento e Idioma original	Estados Unidos, inglês
Duração	1h33min
Direção	Mark Andrews, Brenda Chapman e Steve Purcell

Diferentemente de uma jovem princesa tradicional, Merida é uma jovem ruiva guerreira e corajosa que vive com sua família nas montanhas medievais da Escócia, possui o arco e flecha como sua atividade de lazer preferida e sente que prefere aperfeiçoar tal habilidade em vez de se preparar para se tornar a nova rainha e adquirir novas responsabilidades e obrigações pelo bem da sua terra e seu povo. Sua mãe, Elinor, é uma rainha elegante que está tentando ensiná-la a ser uma “verdadeira princesa”, mas não obtém sucesso, pois a menina não tem interesse.

Como resultado de um momento de raiva, a rebelde e teimosa Merida, que desaprova as tentativas de sua mãe de arranjar um noivado contra sua vontade, foge do castelo e fica tão farta que corre para a cabana de uma bruxa, no meio da floresta escura encantada, a qual cria um doce mágico para dar a Elinor, a fim de mudar o destino de Merida. Então, a garota desesperada, espera que um poderoso feitiço mágico possa ser a solução para seus problemas. Porém, depois de Elinor comer o doce enfeitado, ela se torna um urso selvagem, e Merida precisa salvar sua mãe de ficar como criatura para sempre.

Assim, tudo o que a garota queria era ser livre e que sua mãe parasse de ser tão controladora. No entanto, para mudar o próprio destino, é preciso primeiro mudar o seu interior. Mas como todo conto de fadas, depois de um ato significativo de arrependimento e amor verdadeiro, a mãe, felizmente, volta a ser humana e retorna para sua vida com sua família.

Análise Crítica

A desconstrução dos ideais e o empoderamento feminino

Valente, lat. *Valens*, que significa forte, em outros significados, corajoso, tal é a representação do filme

Valente que transpassa como arco e flecha, a realidade histórica e social sobre o feminino, uma luta incansável, mas permeada de ganhos.

O filme apresenta a história de Merida - princesa do clã DunBroch -, uma jovem adolescente prometida em casamento pelos pais, Rainha Elinor e Rei Fergus; ambos protagonizam a continuação de costumes culturais e tradicionais da época. Merida, que vai contra todas as ordens impostas e com valência tenta alcançar seus sonhos - que não abordam vestidos de princesa e nem tal situação matrimonial -, pelo contrário, acolhem a coragem de competir com arco e flechas e desbravar o reino afora, bem como a coragem de mudar e "ser no mundo" com determinação.

São enfatizadas questões relevantes para a compreensão além das cenas, como o papel familiar na construção de personalidade, o ciclo da adolescência, a liberdade de ser após o confronto das expectativas impostas, e o empoderamento feminino. Zimmerman (2004, p.359) apresenta a busca pela identidade e a necessidade de diferenciação do adolescente com sua família, aquela geradora de conflitos e confrontos, passa a ser motivação para a defesa de si sobre as expectativas impostas dos pais sobre os filhos, tais como sonhos projetados, continuação de tradição, entre diversos fatores.

Também Zimmerman (2004, p.375) nos esclarece que o papel de mãe tem um ato que o caracteriza, tal é a impressão de emoções, sentimentos, frustrações e experiências no filho, corroborando com Carvalho e Guizzo (2016), que aborda a temática do masculino e feminino concebidos junto com o recém-nascido e ao longo da vida. Merida apresentava de forma secundárias seus desejos de mudança, ao buscar a bruxa para o feitiço diz:

“você vai mudar a minha sina. [...]. Eu quero um feitiço que mude a minha mãe, que mude o meu destino.” (VALENTE, 30 min. 2012)

Ou seja, a busca de Merida pela transformação da mãe dizia mais sobre ela, especificamente, com a ênfase nos pronomes “minha”, “meu”. Acreditava que quebrando as tradições da mãe, a impressão de expectativas sobre ela acabaria. O que não contava é que o feitiço que tornara aquela em urso acometeria problemas para toda a família. Tal atitude leva-nos a concepção da figura do adolescente, considerado ao longo da história como “criança em crise” ou até mesmo como “aborrecente”, fala-se sobre um ser humano em criação de si a partir dos seus desbraves e conquistas pessoais, ou seja, confronta-se e confronta os outros, uma dialética percorrida durante a fase púbere, que permite a aquisição da liberdade de ser (JODELET, 2002; SANTOS; DIAS, 2015; MOSCCOVIC, 2002).

Numa época de confrontos pessoais e familiares, encontra-se o empoderamento feminino como estratégia de ganhos para si, representada pela cena em que uma competição de arcos e flechas acontece e Merida participa, rasgando seu vestido que atrapalhava sua habilidade e acertando precisamente no núcleo do arco, mostrando sua garra e determinação, bem como competências para tal ação (COYNE, 2016).

Nesta também é dado ênfase a última flecha que rasga a outra que já estava centralizada no arco, no momento que é atirada sob pressão da mãe em impor ordem para a princesa, simples ato que diz muito sobre o feminino, o empoderamento, as lutas e conquista das mulheres; percebe que, a voz da mãe alude a voz social que emprega estereótipos femininos, bem como o papel familiar (LOPES, 2015). O clã reunido, por sua vez, representa a

cultura de cancelamento social ao demonstrar espanto com tamanha habilidade da princesa (COYNE, 2016).

Merida fortalece o ser mulher, e por fim, a flecha que transpassa outra flecha mostra o feminismo que transpassa o machismo patriarcal (MOTTA, 2019), o poder do feminino que rasga a cultura e a tradição, a fortaleza e o ser valente que atinge o núcleo da problemática (LOPES, 2015).

Merida é uma princesa que carrega elementos que instigam reflexões sobre o empoderamento feminino e representações do que é entendido como aceitável ou não pela sociedade. Para Figueiredo e Silva (2016), Merida é a primeira das onze princesas apresentadas pela Disney até o ano de 2012, que se recusa ao matrimônio e consegue alcançar seu objetivo no final do enredo.

Portanto, consegue-se notar que o filme ocorre num cenário totalmente histórico e tradicional, aludindo aos cenários de filmes de princesa, em que os estereótipos femininos são do mesmo porte de padrão de beleza que a chegada de Merida, a qual representa a transformação social dos estereótipos com seu jeito considerado “desleixado”, bem como o papel da mulher em confronto e a busca pela liberdade.

Considerações Finais

O exposto contribui reflexivamente acerca das temáticas de gênero e sexualidade, sob a ótica do filme *Valente*, que trata de questões atuais em torno de um cenário tradicional e antigo, tais são os papéis desenvolvidos pela mulher, o confronto da adolescência, empoderamento feminino, o papel familiar na construção da personalidade e a desconstrução de ideais e expectativas impostos no feminino.

É importante enfatizar o fato de que os contos de fadas foram criados em uma sociedade diferente da que vivemos atualmente. É época essa em que as mulheres não tinham direitos e eram totalmente submissas aos homens. Fica evidente a necessidade de tomar uma perspectiva de contextualizar e deixar claro a mudança da sociedade no decorrer do tempo, principalmente nos processos de educação das crianças, e que tais mudanças ainda não acabaram. Por este olhar, toda mulher deve sentir-se plena, completa e feliz da maneira que desejar, seja ela sozinha ou não.

É um filme infantil que revela muitos aspectos que vão além de um simples conto de fadas, e que destacam os moldes de uma sociedade que está em busca de desconstruir esses padrões clássicos. Nele, temos um traço das revoluções feministas como uma vivência humana por meio do empoderamento feminino e da libertação de padrões patriarcais, e assim nos contos e na história de *Valente* as mulheres conseguem cada vez mais romper com um passado machista.

Portanto, apesar do caminho para a igualdade de gênero ainda ser longo, é possível dizer que muito se avançou na representação das mulheres em filmes infantis, principalmente a representação do modelo de mulher como princesa, e de fato, isso pode influenciar pessoas em diferentes regiões do mundo, com a finalidade de desenvolver uma nova perspectiva a respeito do papel das mulheres na sociedade.

Referências

BREDER, F. C. **Feminismo e príncipes encantados: a representação feminina nos filmes de princesa da Disney.** 2013. 74 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em

Comunicação - Habilitação em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: < <https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/4022/3/FBreder.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2021.

CARVALHO, R. S.; GUIZZO, B. S. Políticas curriculares de Educação Infantil: Um olhar para as interfaces entre gênero, sexualidade e escola. **Revista da FAEEDBA – Educação e Contemporaneidade**, Salvador, v. 25, n. 45, p. 191-201, jan./abr. 2016. Disponível em: <<https://www.revistas.uneb.br/index.php/faeeba/article/view/2294>>.

Acesso em: 16 fev. 202.

COYNE, S. M. *et al.* Pretty as a Princess: Longitudinal Effects of Engagement with Disney Princesses on Gender Stereotypes, Body Esteem, and Prosocial Behavior in Children. **Child Development**, v. 87, n. 6, p. 1909–1925, nov. 2016. Disponível em: < <https://srcd.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/cdev.12569>>. Acesso em: 14 fev. 2021.

FIGUEIREDO, C. D. SILVA, A. F. S. Valente e a construção arquetípica da princesa nas narrativas Disney. In.: **Anais [...]** Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste –Caruaru -PE, 2016. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE. p. 1-15. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/11411/7838>>. Acesso em: 24 fev. 2021.

JODELET, D. Representações sociais um domínio em expansão. In: JODELET, D. (Org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

LOPES, K. E. L. S. **Análise da evolução do estereótipo das princesas Disney**. 2015. 52 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Habilitação em Publicidade e Propaganda) – Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em: <<https://repositorio>.

uniceub.br/jspui/bitstream/235/7620/1/20977757.pdf>.

Acesso em: 14 fev. 2021.

MOSCOVICI, S. Das representações coletivas às representações sociais: elementos para uma história. In: JODELET, Denise (Org.). **As representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002.

MOTTA, N. F. **EU QUERO SER UMA PRINCESA! Um olhar sobre a construção da representatividade feminina nas infâncias a partir dos filmes da Disney**. 2019. 70 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia - Habilitação em Licenciatura) - Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/13118/TCC%20Nicolli%20EU%20QUERO%20SER%20UMA%20PRINCESA_Vers%C3%A3o%20para%20dep%C3%B3sito.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 14 fev. 2021

NADER, G. **Walt Disney: um século de sonho**. Volume I. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

SANTOS, G. T.; DIAS, J. M. B. Teoria das representações sociais: uma abordagem sociopsicológica. **PRACS: Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais**, v. 8, n. 1, p. 173-187, jun, 2015. Disponível em: <<https://periodicos.unifap.br/index.php/pracs/article/view/1416/santosv8n1.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2021.

SILVA, J. R. **“E foram empoderadas para sempre?”: uma análise semiolinguística da construção do ethos feminino nos filmes de princesas da Disney**”. 2019. 200 f. Dissertação (Pós-Graduação em Estudos de Linguagem) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019. Disponível em: <<https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/9403/1/Disserta%c3%a7%c3%a3o%20Janayna%20Rocha%20da%20Silva%20-%20PDF.pdf>>. Acesso em: 16 fev. 2021.

WOLF, N. **O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rocco: Rio de Janeiro, 1992.

ZIMMERMAN, D. Cap 34: Terapia psicanalítica com púberes e adolescentes, p. 357 In: ZIMMERMAN, D. **Manual de Técnica Psicanalítica: uma revisão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2004.

ZIMMERMAN, D. Cap 35: Terapia com casais e famílias, p. 375 In: ZIMMERMAN, D. **Manual de Técnica Psicanalítica: uma revisão**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2004.

Filmografia

Valente (*Brave*). Direção: Mark Andrews; Brenda Chapman e Steve Purcell. Produção: Katherine Sarafian. Estados Unidos da América: Pixar Animation Studios, 2012, (93 min).

Capítulo 8

GÊNERO E SEXUALIDADE: REVERBERAÇÕES NA CONFIGURAÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM *SAILOR MOON CRYSTAL*

Carolina de Souza
Manoel Antônio dos Santos

Introdução

O objetivo deste capítulo é refletir sobre as múltiplas modulações da expressão de identidades de gênero e orientações sexuais e como elas reverberam nas configurações familiares na contemporaneidade. Para tanto, serão analisadas/os personagens representadas/os no anime *Sailor Moon Crystal*, que permitem problematizar existências que questionam fronteiras de gênero e sexualidade preestabelecidas, indo além do convencional binarismo feminino versus masculino e homossexualidade versus heterossexualidade. Essa obra foi escolhida como material de análise por se tratar de um marco na infância e juventude de jovens adultos contemporâneos e por ser considerada uma das primeiras e mais conhecidas animações japonesas a assimilar a representatividade LGBTQIA+ em seus episódios.

Identidade e gênero

A dinâmica das relações sociais é movida por estruturas binárias que classificam as pessoas a partir de regras de comportamento e condutas morais vistas como

adequadas por um grupo em determinada cultura e época. Assim, observando os modos de subjetivação que definem a representação de uma identidade de gênero, reconhecer-se ou ser reconhecido como homem ou mulher (masculino ou feminino) são características valorativas que se apoiam em elementos anatômicos e fisiológicos para impor certas regras de inteligibilidade que regulam a convivência social e comunitária.

Um caso particular desse processo de construção de significados são as normas que regulam a relação entre sexo, gênero, desejo e práticas sexuais, de modo a conferir inteligibilidade. No que diz respeito às pautas de condutas de gênero esperadas socialmente, cada cultura, dentro de seu horizonte histórico, lugar e valores próprios, busca manter uma coerência e para tanto, elabora significados que possibilitam a interpretação do que é masculino ou feminino dentro de determinados limites que disputam hegemonia. Contudo, os padrões dominantes não são capazes de eliminar as divergências e os modelos alternativos minoritários – muito pelo contrário, os padrões que ganham centralidade condenam as expressões desviantes da norma a ocuparem uma margem que separa o desejável do inaceitável. Essas variantes, confinadas à clandestinidade, podem se resignar a viver à sombra ou podem resistir e se fortalecerem com as dissidências criadas. Além disso, as definições de masculino e feminino vigentes em determinada época são sempre relativas e não absolutas, podendo inclusive ser vistas de formas diferentes em um mesmo momento histórico (SCOTT, 1989; PRADO; GIORGI; RIBEIRO, 2015).

Entre os atributos sociais associados aos homens e ao masculino em nossa cultura prevalecem a virilidade, honra, autoconfiança, inteligência, força, capacidade de lutar, coragem, destemor, violência e dominação daquelas/es

que não são consideradas/os seres viris. Para as mulheres, por outro lado, a feminilidade é convencionalmente relacionada com determinadas características que são percebidas como “dons” femininos, tais como destreza, paciência, empatia, cuidado, meticulosidade, sedução e astúcia, além de maior suscetibilidade a manifestações de fragilidade emocional e sofrimento, como medos, dúvidas, compaixão, insegurança, conflitos morais, entre outros sentimentos. Como as características atribuídas às mulheres e ao feminino são posicionadas como inferiores em uma hierarquia de prestígio, os homens, no decorrer de seu processo de socialização, vão procurar se afastar o máximo possível de tais atributos tidos como indesejáveis (D’AMORIM, 1997; MOLINIER; WELZER-LANG, 2009), o que alimenta o temor/horror à feminilidade.

O processo de hierarquização e de gendrificação das relações caminham lado a lado. A padronização das mulheres sob uma única identidade de gênero – geralmente, o padrão estabelecido é a mulher branca, cisgênero, heterossexual, católica, de classe média, com instrução escolar, dotada de inclinações e valores estéticos específicos e capacidades físicas e psíquicas preservadas – constitui uma forma naturalizada de violência social que incide sobre as mulheres. Tal perspectiva invisibiliza todas as mulheres que estão situadas em outras regiões da estrutura de poder.

O modelo dominante de gendrificação que tenta enquadrar coercitivamente as mulheres em um único padrão não reconhece a diversidade feminina, seus desejos e necessidades, seus percursos e perspectivas, negligenciando as especificidades de suas histórias e orientações sedimentadas de mundo. Assim, a ideia de “mulheres”, no plural, como série social parece ser mais adequada, pois visibiliza as heterogeneidades existentes no

interior desse grupo e incorpora configurações de gênero e identitárias que são distintas entre si, possibilitando que tais diferenças não sejam convertidas em desigualdades (NICHOLSON, 2000; AUAD; LAHNI, 2013; MACEDO, 2015). Isso é necessário para que se possam construir retóricas e pautas inclusivas.

Pode-se pensar também a construção da identidade de gênero em termos de ideais de felicidade e de realização pessoal, no intuito de respeitar e reconhecer a legitimidade das diferentes orientações afetivo-sexuais, descartando a coercitiva bipolarização mulher/homem. Para se construir esse paradigma “novo” também é necessário proceder a identificação crítica e a luta pela erradicação de qualquer forma de discriminação, seja ela motivada por classe, gênero, etnia, orientação afetivo-sexual, religião, capacidade, língua e cultura (MACEDO, 2015).

Para entender como funciona o gênero e como se podem conceber as condições objetivas necessárias para a mudança, é preciso pensar o sujeito individual e sua circunstância – a organização social, bem como articular a natureza das suas inter-relações, afastando-se de posições polarizadas. É possível compreender o conceito de realização humana como um esforço para a construção de uma vida e uma identidade dentro de um horizonte habitável, em uma sociedade com certos limites e regulações com aspiração de conquistar uma convivência democrática. Para tanto, é preciso criar consensos descentralizados em torno do que se entende ser o bem comum, capaz de reordenar um conjunto de relações de poder que possam abarcar também a possibilidade de revisão e reinterpretção, de resistência e negação (SCOTT, 1989; NICHOLSON, 2000).

Na definição clássica proposta por Scott (1989), gênero

[...] é um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos, e o gênero é uma forma primeira de significar as relações de poder. As mudanças na organização das relações sociais correspondem sempre à mudança nas representações de poder, mas a direção da mudança não segue necessariamente um sentido único [...] (SCOTT, 1989, p. 21).

Tendo em vista essa perspectiva teórica, gênero é entendido como uma categoria sócio-histórica e política, que se configura como dispositivo analítico que permite abordar o processo de transformação das diferenças sexuais em instrumentos de dominação e produção de desigualdades sociais (SCOTT, 1989; RAGO, 1998). As concepções de gênero encontram-se inscritas no processo de socialização e construção da identidade de mulheres e homens, perpassando os mais diferentes aspectos da vida. Como tal, gênero é um elemento constituinte dos sujeitos, orientando os seus modos de pensar, sentir e agir em toda a vida social (MACHIN *et al.*, 2011).

Um desafio a ser enfrentado é a cristalização da crença essencialista de que tudo o que é comum entre as mulheres por conta de seu sexo origina tudo o que é comum entre elas com relação ao gênero. Esse pensamento maniqueísta coloca o gênero como representativo daquilo que as mulheres supostamente possuem em comum, inclusive em detrimento de outros aspectos, tais como raça e classe, nos quais elas se distinguem. O sujeito é constituído no gênero não somente por suas diferenças de experiências e práticas sexuais, mas também pelos códigos linguísticos, representações culturais, características étnico-raciais e classe social. O sujeito não é único e ao mesmo tempo dividido, mas múltiplo e contraditório. Portanto, uma abordagem dicotômica esconde a possibilidade de entrelaçar o que há de comum entre as mulheres com o que

existe de diferente. As diferenças não estão relacionadas apenas com qualidades acidentais, mas também em um nível mais interno. Não existem aspectos comuns advindos da biologia (LAURETIS, 1994; NICHOLSON, 2000).

De modo geral, as pessoas diferem em termos de suas expectativas sociais a respeito do pensar, sentir e agir, e também não seguem uma maneira homogênea de entender o corpo. As diferenças sociais entre masculino e feminino não estão ligadas apenas aos fenômenos limitados que muitas vezes estão associados ao “gênero”, como estereótipos culturais de comportamento e personalidade, mas também a maneiras culturalmente diversas de se ler e compreender o corpo. É importante que o conceito de gênero não fique tão amarrado à diferença sexual a ponto de ser confundido com ela e, por conta disso, seja considerado uma derivação direta e mimética da diferença sexual ou seja incluído nela como efeito de linguagem ou imaginário, sem relação com o real. Assim, o corpo deixa de ser tomado como uma referência segura para sustentar ideias relacionadas à diferença entre masculino e feminino para se tornar um invariante constantemente presente como elemento vital na maneira como a distinção masculino e feminino se mantém atuante em todas as sociedades (LAURETIS, 1994; NICHOLSON, 2000).

Consequentemente, nunca haverá um único conjunto de componentes formativos da “identidade sexual”, pelo qual se possa deduzir algo sobre os contentamentos e opressões intrínsecas ao “ser mulher” (NICHOLSON, 2000).

Indo além do modelo único de família

A crítica das teorias feministas sociológicas acerca da concepção essencialista de família, que foi sustentada inclusive pela “psicologia familiarista” (ROUDINESCO, 2011),

não busca definir o que seria o conceito, e sim opor-se à ideia que defende um modelo único e imutável de família, ou o que seria melhor e mais legítimo. O modelo tradicional de família se organiza por uma rígida divisão de papéis entre homens e mulheres, sendo que o modelo de dois cônjuges engajados em um relacionamento heterossexual e seus filhos e/ou filhas sempre constituíram a única família “verdadeira”.

Assim, a família nuclear se impõe como o espelho para todos os arranjos familiares. Porém, as mulheres passaram a contribuir para a produção econômica e a sua entrada no mercado de trabalho pode ser vista como um “desvio” de rota sob o olhar da família tradicional, pois o papel masculino do pai, enquanto provedor da renda e responsável pela relação da família com a sociedade, e o papel feminino da mãe, responsável pelo trabalho doméstico e pelos cuidados dos membros da família, começam a ficar menos delimitados com as transformações da dinâmica social (DEVREUX, 2009).

Nesse contexto, surge a ideia de “modelos familiares”, que buscam abarcar a diversidade das configurações e das práticas familiares (DEVREUX, 2009). Porém, esse modelo não escapa completamente do modelo de família tradicional, na medida em que se entende que

[...] as relações entre os sexos na família são assimiladas a uma busca de poder na qual o “poder” das mulheres de escolher as modalidades pelas quais efetuam suas tarefas econômicas teria natureza e peso equivalentes aos dos homens, que descarregam sobre elas o trabalho doméstico. Ao enfatizar a dimensão contratual das relações conjugais e fazer da família um espaço de livre negociação de capitais, essas teorizações negam a força das relações sociais de sexo e da opressão das mulheres (DEVREUX, 2009, p. 99).

Assim, o termo “redes familiares” começa a ser utilizado para indicar uma ampliação do campo da família,

incluindo as relações entre gerações, os laços de solidariedade, as famílias monoparentais e as recomposições familiares (DEVREUX, 2009).

Entende-se, então, que o homem e a mulher podem agir no seio da família conforme os papéis socialmente reconhecidos de pai e mãe e, ao mesmo tempo, dividir o cuidado dos filhos de acordo com os preceitos estipulados por esses papéis. Porém, existem também diversas outras configurações familiares, como avós que cuidam de netos e netas, casais homoparentais, famílias matrifocais ou patrifocais, famílias compostas por irmãos e irmãos adultos, relações de apadrinhamento social, entre outras possibilidades que potencializam “novas formas de parentalidade, oriundas da desarticulação entre a ordem anatômica e a ordem psíquica, entre o sexo e o gênero, entre o biológico e o social” (ROUDINESCO, 2011).

O tipo de relação estabelecida entre os membros da família também pode ser considerado “secundário”, mas nem por isso menos relevante: famílias que se constituem por laços consanguíneos ou socioafetivos, famílias com pais adotivos, entre outras (ROSA; MELO; BORIS; SANTOS, 2016; TOMBOLATO; MAIA; SANTOS, 2019). Na verdade, já está bem estabelecido que o importante não é *quem* desempenha cada papel dentro da família, mas *como* esse papel é exercido, qual o grau de satisfação pessoal que ele proporciona e o quão confortável cada membro se sente ao exercer suas funções.

Vídeo Analisado

Tipo de material	Anime
Título original	<i>Bishoujo Senshi Sailor Moon Crystal</i>
Nome traduzido	<i>Sailor Moon Crystal (temp. 3)</i>
Gênero	Magia / Romance / Drama
Ano	2016
Local de lançamento e Idioma original	Japão, japonês
Duração	24 min (por episódio)
Direção	Chiaki Kon

Sailor Moon é uma série de mangás japonesa escrita e ilustrada por Naoko Takeuchi. Sua publicação teve início no ano de 1991 e foi encerrada em 1997, completando 60 capítulos divididos em 18 volumes. O mangá foi adaptado para a versão anime, produzida pela *Toei Animation*, que completou cinco temporadas. O anime foi exibido no Japão de 1992 a 1997. A história acompanha Usagi Tsukino, uma estudante do ensino fundamental que mora em Tóquio. Ela faz amizade com Luna, uma gata preta que encontra na rua e que consegue falar. A gata entrega para Usagi um broche mágico por meio do qual a protagonista consegue se transformar na heroína que tem por nome *Sailor Moon*.

Luna e Usagi reúnem um grupo de guerreiras guardiãs, a saber: Ami Mizuno, garota estudiosa que frequenta a mesma escola de Usagi e desperta como *Sailor Mercúrio*; Rei Hino, uma sacerdotisa de um templo xintoísta que desperta como *Sailor Marte*; Makoto Kino, garota alta e forte que foi transferida para a escola de Usagi e Ami, e que desperta como *Sailor Júpiter*; e Minako Aino, uma jovem aspirante a cantora que desperta como *Sailor Vênus*, alguns meses depois das demais guerreiras e aparece acompanhada por um gato branco falante, *Artêmis*. As

guerreiras também encontram Mamoru Chiba, um estudante do ensino médio que as auxilia eventualmente nas lutas como Tuxedo Mask. O time de guardiãs está destinado a proteger a Terra de invasores de outros planetas, enquanto procura por sua princesa e por um artefato mágico denominado “Lendário Cristal de Prata”.

Sailor Moon Crystal é uma nova versão do anime, que estreou em 2014 no Japão, também produzido pela *Toei Animation* para comemorar o aniversário de 20 anos da série original. A primeira versão do anime foi censurada nos Estados Unidos e no Brasil, enquanto a versão mais recente não sofreu grandes modificações e por isso é considerada uma adaptação mais fiel aos *mangás* originais. Por esse motivo, para a elaboração deste estudo a escolha recaiu no anime *Sailor Moon Crystal* como material de análise (Bishoujo Senshi Sailor Moon Crystal Season III, 2016). Mais especificamente, o foco será colocado na personagem Haruka Tenou, que teve sua primeira aparição na terceira temporada da série, exibida em 2016 e dirigida por Chiaki Kon. É importante ressaltar que este estudo não pretende analisar a obra selecionada dentro do contexto asiático.

Sailor Moon Crystal: 3ª Temporada

A temporada se inicia quando alunos da Academia Mugen, uma escola de prestígio de Tóquio, tornam-se vítimas de um grupo de vilões chamados “*Death Busters*”, que transformam as pessoas em “*Daimons*”. Usagi e as demais guerreiras conhecem duas alunas da Academia: Haruka Tenou, uma piloto de carros, e Michiru Kaiou, uma violinista. Haruka e Michiru são as identidades civis de duas novas guardiãs: Sailor Urano e Sailor Netuno, respectivamente.

No início, as duas se mostram relutantes em trabalhar com *Sailor Moon* e as demais guerreiras. Chibiusa, filha de

Usagi e Mamoru, que veio do futuro e foi apresentada na temporada anterior, torna-se amiga de Hotaru Tomoe, filha do Professor Tomoe, fundador da Academia Mugen. Posteriormente, é revelado que ele tem ajudado o grupo *Death Busters* a criar os *Daimons*. Sailor Plutão, que também teve sua primeira aparição na temporada anterior, reencarna como uma estudante universitária chamada Setsuna Meiou e logo se une à Sailor Urano e Sailor Netuno.

O time de guardiãs descobre que o corpo de Hotaru está sendo usado como receptáculo para a Mestra 9, companheira do líder do *Death Busters*, Mestre Faraó 90. Ao mesmo tempo, Hotaru é a reencarnação de Sailor Saturno, que tem o poder de destruir o mundo. Por essa razão, Sailor Urano, Netuno e Plutão temem que Saturno desperte.

Na batalha final, Faraó 90 começa a se fundir com a Terra, mas Hotaru, que conseguiu derrotar Mestra 9, transforma-se em Sailor Saturno e usa o seu poder para enviar o vilão para sua própria dimensão. Porém, Hotaru acaba se sacrificando nesse processo.

Em seguida, Usagi usa seus poderes para restaurar a cidade e ressuscitar todos os que morreram durante a batalha, incluindo Hotaru, que desse modo renasce como bebê, carregando novamente o espírito de Sailor Saturno. Haruka, Michiru e Setsuna prometem que serão a família de Hotaru e vão embora de Tóquio, comunicando que elas se reunirão com Usagi e as demais guardiãs novamente.

Haruka Tenou

Haruka Tenou é a identidade civil de Sailor Urano, uma das guardiãs do espaço sideral, cuja missão é proteger o Sistema Solar de invasores externos. Haruka é uma jovem de 16 anos, um ano mais velha do que as demais guerreiras. Ela tem preferência por usar roupas que são categorizadas

como tipicamente masculinas ou unissex. Também tem interesse em esportes tidos como preferencialmente masculinos, como andar de moto, corrida de automóveis e artes marciais, além de saber pilotar helicóptero. Devido aos seus traços andrógenos, Haruka é frequentemente confundida como alguém do gênero masculino.

Enquanto Sailor Urano, Haruka é vista como a mais forte das guardiãs, exibindo um estilo de luta mais agressivo e focado na agilidade dos movimentos. Ela tem um talismã mágico em forma de espada que intensifica seus poderes. Haruka e Michiru são retratadas como namoradas no *mangá* original, porém na versão do anime exibida nos anos 1990, Haruka e Michiru “deixaram de ser um casal” nas dublagens da série nos Estados Unidos e no Brasil, sendo retratadas como primas.

Análise Crítica

Para esta seção, foram selecionadas algumas cenas do anime a fim de ilustrar situações que refletem as múltiplas modulações da expressão de identidades de gênero e orientações sexuais, que reverberam em diferentes configurações familiares da contemporaneidade.

Figura 1. Usagi questiona se Haruka é uma Guerreira Sailor (Episódio: Ato 28 - Mugen 2 - Reverberação).

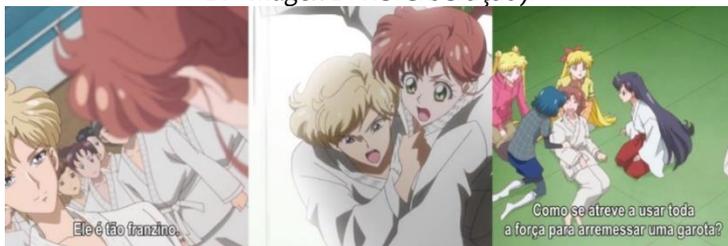


Fonte: *Bishoujo Senshi Sailor Moon Crystal Season III*, 2016.

Na imagem reproduzida na Figura 1, Usagi pergunta se Haruka é uma guardiã, mas logo em seguida descarta essa hipótese, pois não existem Guerreiras Sailors que sejam homens. Apesar da dúvida inicial, a protagonista lê Haruka como alguém do gênero masculino e isso se dá, provavelmente, pelo fato de que a personagem do último quadro preenche certos requisitos físicos e regras de comportamento que são vistas como apropriadas para o gênero masculino.

Haruka tem cabelos curtos, veste terno e gravata, é piloto de carros e helicópteros e exhibe destreza em artes marciais. Além das características físicas que são tidas como masculinas, ser aficcionada por esportes que envolvem velocidade ou força física e que são considerados perigosos relaciona-se ao que se espera socialmente dos homens, que são vistos como mais corajosos e audaciosos. Talvez seja por isso que Usagi tenha concluído, por conta própria, que Haruka é do gênero masculino, sem sequer conhecê-la intimamente (SCOTT, 1989; D'AMORIM, 1997; MOLINIER; WELZER-LANG, 2009; PRADO *et al.*, 2015).

Figura 2. Luta física entre Haruka e Makoto questiona ressalva à prerrogativa do uso de força física por mulheres (Episódio: Ato 28 - Mugen 2 - Reverberação).



Fonte: *Bishoujo Senshi Sailor Moon Crystal Season III*, 2016.

Na Figura 2 observa-se que Makoto (Sailor Júpiter) observa que Haruka é uma pessoa franzina, característica

que não é vista como comum e positiva entre homens, e logo em seguida pensa que vai conseguir derrotar sua oponente. Porém, é Haruka quem derrota Makoto, o que faz com que Minako, que tem um laço vermelho na cabeça, critique a personagem por usar de força excessiva para lutar com uma mulher.

A mulher é vista como um ser frágil, sem força física suficiente para competir com os homens, mesmo que estes sejam “franzinos” e que apresentem alguma característica culturalmente atribuída ao gênero feminino. Desse modo, a conduta de gênero considerada adequada e que um homem deveria tomar é “poupar” a sua oponente nas lutas, já que esta é fisicamente mais fraca.

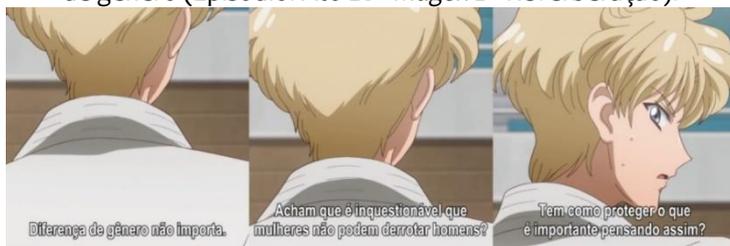
Por outro lado, se considerarmos que Haruka é uma mulher, ela não estaria completamente em desacordo com o que é esperado para o seu gênero ao lutar com outra mulher, ainda que a prática de luta em si não seja vista como uma atividade feminina (SCOTT, 1989; D’AMORIM, 1997; MOLINIER; WELZER-LANG, 2009; PRADO *et al.*, 2015).

É interessante notar que Makoto (Sailor Júpiter), uma personagem lida como feminina, também é uma mulher que sabe lutar e, inclusive, é considerada uma das guerreiras com maior força e destreza física, assim como Haruka (Sailor Urano). Isso mostra que os estereótipos culturais de comportamento e personalidade associados ao gênero não fazem justiça a todos os indivíduos indistintamente e que estes vão apresentar diferenças entre si que não necessariamente estão ligadas ao gênero e/ou ao sexo.

Makoto e Haruka são descritas como mulheres na série, mas essa característica em comum não vai definir que todos os seus outros atributos também sejam semelhantes. Makoto gosta de cozinhar e cuidar de plantas, enquanto Haruka aprecia andar de moto e competir em corridas de automóveis. As duas praticam artes marciais. Observa-se,

assim, que existem heterogeneidades nesse “grupo” denominado “mulher”, sem que tais diferenças se convertam necessariamente em desigualdades e opressões (LAURETIS, 1994; NICHOLSON, 2000; AUAD; LAHNI, 2013; MACEDO, 2015).

Figura 3. Haruka relativiza a importância da noção de diferença de gênero (Episódio: Ato 28 - Mugen 2 - Reverberação).



Fonte: *Bishoujo Senshi Sailor Moon Crystal Season III*, 2016.

Na Figura 3, Haruka questiona a “regra” de que mulheres não conseguem derrotar homens e pontua que, se isso for realmente verdade, não será possível para as guerreiras protegerem o que é importante para elas. Pode-se pensar que Haruka está dizendo que não existem aspectos comuns vindos da biologia que diferenciem homens e mulheres no que diz respeito à força física, pois não há nada específico neste campo de conhecimento que indique que os homens sempre serão mais fortes do que as mulheres ou que estas sempre serão mais frágeis (LAURETIS, 1994; NICHOLSON, 2000). Do ponto de vista psicológico, força e fragilidade não têm relação direta com força física ou atributos corporais. Tanto que as Guerreiras Sailors no decorrer da série lutam contra diversos vilões que têm características tidas como masculinas e conseguem vencê-los sem o apoio de ajuda externa.

Entretanto, é importante lembrar que o gênero, enquanto categoria sócio-histórica e política (e não

biológica), é um dispositivo que transforma as diferenças sexuais em instrumento de dominação que legitima e perpetua desigualdades sociais. Assim, não seria possível dizer que “diferença de gênero não importa”, mas talvez se possa interpretar a frase de Haruka no sentido de que existem possibilidades de se libertar, em algum nível, das amarras do gênero, pois o conjunto de características que determinam a identidade sexual ou de gênero de cada sujeito é único e particular (SCOTT, 1989; RAGO, 1998; NICHOLSON, 2000).

Na Figura 4 observa-se Usagi questionando qual seria o gênero de Haruka. Ao entendermos que o gênero orienta nossa forma de pensar e que existe uma padronização de mulheres e homens em identidades de gênero específicas, não surpreende que Usagi fique confusa ao ver uma pessoa que teoricamente oscila de um padrão ao outro. Haruka não se encaixa nos padrões esperados para o seu gênero, quer a personagem seja vista como homem ou mulher, e isso acaba invisibilizando outras possibilidades de existir no mundo que se afastem do binarismo mulher versus homem, pois as pessoas ainda não conseguem assimilar que essa dicotomia não contempla todos os indivíduos (MACHIN et al., 2011; AUAD; LAHNI, 2013; MACEDO, 2015).

Figura 4. Usagi não consegue distinguir o gênero de Haruka (Episódio: Ato 30 - Mugen 4 - Sailor Uranus - Haruka Tenou; Sailor Neptune - Michiru Kaio).



Fonte: *Bishoujo Senshi Sailor Moon Crystal Season III*, 2016.

Por outro lado, Haruka consegue criticar o pressuposto do binarismo, quando questiona se definir alguém como homem ou mulher é realmente importante. É possível pensar que Haruka é capaz de compreender que, mesmo em uma sociedade regida pelos preceitos da heteronormatividade e que impõe certos limites para os corpos dissidentes, inclusive no que diz respeito às expressões de gênero e sexualidade, há uma margem de possibilidade de reinterpretação, resistência e negação dos padrões impostos (SCOTT, 1989; NICHOLSON, 2000).

Observa-se na Figura 5 que Haruka (Sailor Urano) é “tanto homem quanto mulher” e que tem a força dos dois “sexos”. Haruka vivencia seu gênero de maneira singular e descarta a bipolarização mulher/homem. Ela se sente de ambos os gêneros, admite ter características culturalmente convencionadas como femininas e masculinas e, assim, rompe com o estereótipo de que existem atributos sociais exclusivos de homens ou de mulheres. Haruka gosta de dirigir carros, é capaz de pilotar helicópteros, tem apreço por lutas, usa terno e gravata, usa saia e adereços como brincos e colar, tem cabelo curto, é uma guardiã que tem uma espada como arma, entre várias outras marcas identitárias.

Figura 5. Explicação de que Haruka é “tanto homem como mulher” (Episódio: Ato 32 - Mugen 6 - As Três Guardiãs).



Fonte: *Bishoujo Senshi Sailor Moon Crystal Season III*, 2016.

Sailor Urano incorpora atributos vistos como muito diferentes entre si e cuja heterogeneidade dificulta uma leitura baseada no código binário, porém todos eles estão harmoniosamente integrados à sua identidade. Independentemente de tais características serem consideradas femininas ou masculinas, formam um conjunto coeso e legítimo em termos de possibilidade de existência (SCOTT, 1989; NICHOLSON, 2000; MACEDO, 2015).

Figura 6. Michiru, Haruka e Setsuna tornam-se a nova família de Hotaru (Episódio: Ato 38 - Mugen 12 - Jornada).



Fonte: *Bishoujo Senshi Sailor Moon Crystal Season III*, 2016.

Na Figura 6 observa-se que as personagens Michiru, Haruka e Setsuna assumem o compromisso de se responsabilizarem pelo cuidado da bebê Hotaru e se autointitulam “mães” da recém-nascida. Esse ato marca uma ruptura com o modelo tradicional de família, composto pelo casal heterossexual monogâmico e seus filhos. O episódio mostra que esse modelo não é o único possível e que a diversidade de arranjos e práticas familiares é fundamental para que se cumpra o preceito de assegurar o melhor interesse da criança e seu direito à convivência familiar.

Assim, Michiru, Haruka, Setsuna e Hotaru constituem uma configuração familiar constituída por laços socioafetivos entre três mães e uma filha. Se considerarmos que Michiru e Haruka formam um casal, então se pode dizer que é uma família composta por um casal de lésbicas, uma amiga

próxima e uma filha adotiva. Os laços consanguíneos não são imprescindíveis para que elas sejam legitimadas como uma família, uma vez que a construção do vínculo de pertencimento se apoia no afeto e no desejo de oferecer um ambiente acolhedor e protetor à criança (DEVREUX, 2009; ROSA *et al.*, 2016; TOMBOLATO *et al.*, 2019).

Considerações Finais

A partir da análise da personagem Haruka Tenou, este estudo possibilitou pensar as diversas configurações com que a pessoa pode expressar seu gênero e sexualidade, quando está relativamente segura de si e sente o ambiente acolhedor. Quando mais fortalecida em sua identidade, menos subjugada ela se sentirá pelas normas coercitivas, ainda que sofra constrangimentos, vexações e discriminações em sua trajetória de autoafirmação.

As disparidades de gênero fazem com que vigorem códigos de conduta que prescrevem regras rígidas de comportamento, a partir dos quais mulheres e homens têm sua inteligibilidade reconhecida. Apesar das restrições, explícitas ou tácitas, não existe nada *a priori* que obrigue uma pessoa a sentir, pensar e agir conforme os papéis prescritos. Haruka consegue identificar e usufruir dessa margem de liberdade para subverter o sistema sexo-gênero e se posicionar da maneira que faça mais sentido para ela, independentemente se será vista com estranhamento ou lida, em chave binária, como homem ou mulher.

Desconstruir o que é dado como natural e insurgir-se contra os estereótipos negativos construídos em torno das identidades de gênero e sexualidades dissidentes são desafios que se impõem em um mundo em transformação. O ato de questionar as estruturas opressivas, ainda que não seja um processo simples, certamente é libertador. Romper

com as amarras que regulam o gênero e a sexualidade requer apoio social e gestão de riscos. Quase sempre é uma tarefa árdua, mas que também pode ser gratificante.

A construção da personagem de Haruka contribui para que se possam vislumbrar diferentes perspectivas de existência, de expressão de identidade de gênero e sexualidade, de ser/performar (ou não) mulher, de configurações familiares baseadas em escolha e laços socioafetivos – experiências que são comuns entre membros da comunidade LGBTQIA+ devido à rejeição das famílias de origem. Todas essas perspectivas de ser-e-estar no mundo são igualmente legítimas enquanto formas de existir e de manter-se viva em uma sociedade hostil às diferenças e sob domínio masculino.

Referências

AUAD, D.; LAHNI, C. R. Cidadania democrática e homossexualidades: comunicação no combate à violência contra as mulheres lésbicas. **Emblemas**, v. 10, n. 2, p. 147-166, jul/dez, 2013.

BISHOUJO SENSHI SAILOR MOON CRYSTAL SEASON III. Direção: Chiaki Kon. Produção: Junichirou Tsuchiya; Ruka Tanaka. Japão: Toei Animation, 2016. Série.

D'AMORIM, M. A. Estereótipos de gênero e atitudes acerca da sexualidade em estudos sobre jovens brasileiros. **Temas em Psicologia**, v. 5, n. 3, p. 121-134, dez, 1997.

DEVREUX, A. M. Família. In: HIRATA, H.; LABORIE, F.; DOARÉ, H.; SENOTIER, D. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 96-101.

LAURETIS, T. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, H. B. (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

MACEDO, E. Violência e violências sobre as mulheres: auscultando lugares para uma democracia “outra” mais autêntica. In: BRABO, T. S. A. M. (Org.). **Mulheres, gênero e violência**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 15-36.

MACHIN, R.; COUTO, M. T.; SILVA, G. S. N.; SCHRAIBER, L. B.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, W. S.; VALENÇA, O. A.; PINHEIRO, T. F. Concepções de gênero, masculinidade e cuidados em saúde: estudo com profissionais de saúde da atenção primária. **Ciência & Saúde Coletiva**, v. 16, n. 11, p. 4503-4512, nov, 2011.

MOLINIER, P.; WELZER-LANG, D. Feminilidade, masculinidade, virilidade. In: HIRATA, H.; LABORIE, F.; DOARÉ, H.; SENOTIER, D. (Orgs.). **Dicionário crítico do feminismo**. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 101-106.

NICHOLSON, L. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, p. 9-41, fev, 2000.

PRADO, V. M.; GIORGI, C. A. G.; RIBEIRO, A. I. M. Identidade e gênero: reflexões sobre feminismos e o pensamento de Alain Touraine. In: BRABO, T. S. A. M. (Org.). **Mulheres, gênero e violência**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015. p. 73-96.

RAGO, M. Descobrir historicamente o gênero. **Cadernos Pagu**, n. 11, p. 89-98, out, 1998.

ROSA, J. M.; MELO, A. K.; BORIS, G. D. J. B.; SANTOS, M. A. A construção dos papéis parentais em casais homoafetivos adotantes. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 36, n. 1, p. 210-223, jan/mar, 2016.

ROUDINESCO, E. **Lacan, a despeito de tudo e de todos** (A. Telles, Trad.). Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

SCOTT, J. W. Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul/dez, 1989.

TOMBOLATO, M. A.; MAIA, A. C. B.; SANTOS, M. A. A trajetória de adoção de uma criança por um casal de lésbicas. **Psicologia: Teoria e Pesquisa**, v. 35, e3546, mar, 2019.

Capítulo 9

GÊNERO E EXCLUSÃO EM *PADRINHOS DE TÓQUIO*: ANÁLISE DA PERSONAGEM HANA

Rodolfo Ribeiro Dib
Sabrina Henrique Bettioli

Introdução

Os conceitos relacionados às questões de gênero estruturam a percepção e a organização das sociedades e estabelecem relações de poder que produzem mecanismos de coerção, vulnerabilidade e sofrimento. As convenções predominantes e vistas como naturalizadas que associam sexo biológico à identidade de gênero alimentam esses mecanismos e os legitimam, descortinando uma sociedade punitiva, que naturaliza as mais diversas formas de violência estrutural, como a exclusão (SCOTT, 1995).

É necessário, de antemão, considerarmos a complexidade do termo “exclusão”. Para Sawaia (2008), o conceito exclusão geralmente é utilizado levando em consideração apenas um ponto de vista (o econômico, por exemplo), desconsiderando os demais. A autora insere na análise da exclusão o sofrimento, o desejo, a temporalidade e a afetividade, além das relações de poder, da economia e dos direitos sociais, propondo um olhar para a exclusão como um sofrimento de diferentes qualidades, como um sofrimento ético-político. Nas palavras da autora:

[...] o sofrimento ético-político abrange as múltiplas afecções do corpo e da alma que mutilam a vida de diferentes formas. Qualifica-se pela maneira como sou

tratada e trato o outro na intersubjetividade, face a face ou anônima, cuja dinâmica, conteúdo e qualidade são determinados pela organização social. Portanto, o sofrimento ético-político retrata a vivência cotidiana das questões sociais dominantes em cada época histórica, especialmente a dor que surge da situação social de ser tratado como inferior, subalterno, sem valor, apêndice inútil da sociedade (SAWAIA, 2001).

Desse modo, o termo “exclusão”, no presente texto, será utilizado enquanto processo social e histórico, que se configura em todas as esferas da vida e que é vivido em suas dimensões objetiva da desigualdade social, ética da injustiça e subjetiva do sofrimento. A caracterização da situação de pessoas transgênero em situação de rua será utilizada como o eixo de reflexão que explicita a exclusão nas suas várias dimensões.

Uma pessoa transgênero ou transexual é aquela que não se identifica com o gênero que lhe foi atribuído de acordo com o seu corpo biológico. É alguém que nasceu fisiologicamente compatível com o sexo masculino e entende que é mulher (mulheres transexuais, mulheres trans ou trans-mulheres) ou que nasceu fisiologicamente compatível com o sexo feminino e entende que é homem (homens transexuais, homens trans ou trans-homens). O conceito de transgeneralidade abrange modos diversos de expressão e consciência relativas a gênero que estão em constante formulação e reformulação (CAPUTO, 2018). Segundo o Manual de Comunicação LGBT da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais (ABGLT) o termo transgênero é utilizado para descrever pessoas que transitam entre os gêneros e cuja identidade de gênero transcende as definições convencionais de sexualidade.

Pessoas trans de diversas regiões do mundo têm sido vítimas de repetitivos atos de violência baseados no gênero, transfobia e machismo. O relatório da ONG *Transgender Europe* (TGEU) mostrou o ano de 2020 como um dos mais violentos já registrados contra pessoas trans e pessoas subversivas de gênero no Brasil, **México** e nos **Estados Unidos**. Foram registrados 350 casos de assassinatos contra pessoas trans em todo mundo, sendo 152 casos somente no Brasil, país que lidera o ranking de assassinatos contra pessoas trans (BENEVIDES, 2020).

Segundo o Dossiê *Assassinatos e Violência contra Travestis e Transexuais Brasileiras em 2020* (BENEVIDES; NOGUEIRA, 2021), a maior parte da população trans no país vive em condições alarmantes de miséria e exclusão social. O acesso à saúde, educação, qualificação profissional e inserção no mercado de trabalho é atravessado pela lógica da exclusão e não há consideração das demandas específicas dessa população pelas políticas públicas.

Desamparo, violência e discriminação fazem parte da vida dessas pessoas desde muito cedo. Experiências de ocultação, supressão, estranhamento, estigmatização, medo, isolamento e dúvida estão presentes nos relatos de lembranças de pessoas trans, lembranças muitas vezes que remetem a dolorosos episódios ocorridos na infância e que marcam a formação da subjetividade, a construção da autopercepção e autocuidado dessas pessoas (JESUS, 2013).

De acordo com levantamento de Benevides e Nogueira (2021) pessoas trans são frequentemente expulsas de casa por volta dos 13 anos de idade. Vulneráveis a inúmeras violações, a exclusão social e o preconceito são acontecimentos comuns em suas vidas (CATELAN; LISBOA, 2017) e, muitas vezes, culminam numa vivência de situação de rua.

O fenômeno da vivência da situação de rua marca as sociedades ocidentais e orientais. A existência de pessoas

em situação de rua, no sistema capitalista, não é uma falha deste, mas antes de tudo sua própria essência, já que esta tem como foco a produção e o excesso, resultando no descarte e na inutilidade atribuída ao que não produz. No estabelecimento de uma determinada ordem, o efeito colateral é a produção do indesejável ou do que não se encaixa (BAUMAN, 2005).

Embora não exista um dado que represente a realidade brasileira, pesquisas em outros países demonstram que violência física, sexual e conflitos familiares pela não aceitação da orientação sexual e/ou identidade de gênero são alguns dos principais fatores relacionados a expulsão ou fuga de casa entre jovens e adolescentes LGBTQIA+. Na população trans, possivelmente em função da transfobia, baixa escolaridade e dificuldade de emprego e moradia acabam sendo variáveis extras que aumentam a probabilidade da vivência em situação de rua (AMORIM; SANTOS, 2020).

Quando na rua, a exclusão de pessoas trans ainda pode ocorrer nas próprias relações com as outras pessoas em situação de rua em decorrência do preconceito com a orientação sexual e expressão de gênero, dificultando a construção de relações de parceria e apoio. Repertórios como vitimizar-se, fazer rir (uso do humor), comportamentos agressivos, troca de favores e mentiras aparecem como enfrentamento de um cotidiano nas ruas bastante hostil (AMORIM; SANTOS, 2020).

As informações apresentadas acima sobre pessoas trans em situação de rua servirão como pontos de reflexão para a análise do filme *Padrinhos de Tóquio*.

Material Analisado

Tipo de Material	Filme
Título Original	東京ゴッドファーザーズ/Tokyo Godfathers
Nome Traduzido	Padrinhos de Tóquio
Gênero	Animação/ Drama
Ano	2003
Local de lançamento e Idioma original	Japão/ Japonês
Duração	1h e 32 min
Direção	SatoshiKon

Em *Padrinhos de Tóquio*, acompanhamos a jornada de três personagens que vivem nas ruas da capital do Japão: o alcoólatra Gin, a adolescente Miyuki e a ex *Drag Queen*, mulher transexual, Hana. Estes personagens, enquanto pessoas em situação de rua, vivem em precárias condições de higiene e autocuidados, com privações diversas e falta de acesso aos direitos básicos de alimentação, moradia e saúde. Em um determinado momento, na noite de Natal, Hana e seus companheiros encontram uma bebê abandonada junto a uma lixeira, o que os coloca em uma aventura em busca da família da criança, munidos apenas de algumas poucas pistas.

A partir daí, movidos pelo mistério da origem da bebê, cada um dos personagens mergulha em uma série de reflexões e memórias de suas próprias histórias e os motivos que os levaram à situação em que se encontram, além de confrontarem uma Tóquio violenta, intolerante e excludente, que evidencia suas contradições na relação de seus habitantes com o trio.

Análise Crítica

Para iniciar a análise, é importante destacar que a questão de gênero não é o cerne do filme. Entretanto, a personagem Hana é central na trama, e por ser uma mulher trans, sua presença é de grande importância em sua representatividade. Trata-se de uma fábula urbana, com inspiração clara no trecho bíblico dos Três Reis Magos (representado já na primeira cena do filme). Uma animação japonesa que retrata uma sociedade preconceituosa e excludente, na qual a questão de gênero descortina-se como mais um dos elementos de exclusão.

Figura 1. Hanna



Fonte: *Padrinhos de Tóquio*, Netflix, 2003.

A personagem Hana aparece logo no início do filme, na noite de Natal, enquanto participa de uma celebração religiosa, seguida pela oferta de alimentos. Percebe-se que é uma ação realizada pela igreja católica exclusivamente para os sem teto, uma apresentação teatral do nascimento de Jesus, que se deu “em uma manjedoura, para trazer salvação à alma daqueles que não tem lar”. Hana assiste à

apresentação de forma atenta e emotiva. Parece tocada pelas falas do padre e demonstra incomodo quando o parceiro Gin faz comentários irônicos diante do ritual religioso. Assim Hana é apresentada ao longo do filme, como uma mulher emotiva, educada, culta, dramática e maternal. Nota-se que o diretor fugiu de óbvios estereótipos visuais ao representá-la. Suas vestes apresentam cores neutras, sua aparência geral é bastante feminina; sua voz, entretanto, é grave. É possível observar que as condições da rua fazem com que seus pelos de barba, de forma sutil, fiquem aparentes no rosto. Sabemos que Hana é uma mulher trans já em um dos primeiros diálogos que acontece entre ela e Gin na fila da refeição sob os olhares de desprezo ou de espanto e incompreensão das pessoas ao redor:

Hana: Você não sabe muito, não é?

Gin: Sei mais do que uma bicha.

Hana: Sou um erro de Deus! No meu coração, sou uma mulher!

Gin: Mulheres têm filhos.

Hana: E se um milagre, como a gravidez da Virgem Maria, acontecesse com um homossexual?

Ao longo da trama é possível acompanhar Hana exposta a uma somatória de fatores que potencializam sofrimento e sentimento de desvalor. Há uma associação entre preconceito, discriminação, estigma, violência, sexismo/misoginia e determinantes sociais específicos que se interseccionam na vida de uma mulher trans (CAPUTO, 2018). Podemos supor a partir dos relatos da personagem uma precariedade de suporte familiar e da comunidade, as dificuldades para acessar serviços de saúde e a instabilidade econômica por falta de oportunidades de empregos. Todos esses elementos estão presentes na trajetória de pessoas em situação de rua, mas se potencializam quando vivido na

pele de uma mulher trans, dada as barreiras de acesso e discriminação de gênero.

O conceito de sofrimento ético-político apresentado na introdução amplia a análise do sofrimento vivenciado pelo trio de personagens e, especificamente nessa análise, por Hana: um sofrimento determinado pelas relações sociais dos sujeitos e que surge da situação de ser tratado como inferior, subalterno, sem valor, inútil na estrutura da sociedade. O desemprego, a falta de moradia, a fragilização ou ruptura dos vínculos familiares, a discriminação e violência de gênero conduzem à exclusão e causam dor. É um sofrimento ético porque tem a dimensão dos valores (certo/errado, bom/mau, feio/bonito), e é político porque é estabelecido e estabelece uma relação de poder. Inúmeras cenas do filme retratam de forma marcante a exclusão dos personagens a partir do olhar das pessoas. Expressões de nojo, repulsa, desprezo, como na cena na qual Hana e os companheiros estão dentro de um metrô lotado e as pessoas parecem tentar se afastar virando o rosto numa clara referência a um possível mau cheiro deles. É possível notar a percepção de Hana da situação na qual está inserida e sua tentativa de não ocupar aquele lugar dado a ela pelas pessoas ao seu redor.

A vivência da situação de rua possibilita o estabelecimento de parcerias e redes e permite o estabelecimento de vínculos com outras pessoas, que têm como objetivo comum sobreviverem juntos e diminuir as barreiras da situação de miséria e vulnerabilidade (AMORIM; SANTOS, 2020). A relação entre Hana e os outros personagens principais, Gin e Miyuki, aproxima-se a uma relação familiar típica, com suas alianças e conflitos. Ironicamente, o trio apresenta características comumente atribuídas a uma tradicional família heteronormativa: a mãe (Hana, maternal), o pai (Gin, ríspido, emocionalmente

distante) e a filha (Miyuki, a adolescente rebelde). Hana, logo no início do filme, aparece chamando Miyuki para a refeição e aconselhando a adolescente a comer devagar, sentar-se com as pernas fechadas e portar-se como uma mulher. Corrige falas grosseiras da adolescente e ocupa a posição de mediar conflitos entre Hana e Gin.

Ao mesmo tempo que existe uma relação de cuidado e parceria entre os personagens, Hana é tratada em diversos momentos por Gin e Miyukicom “sua bicha” ou então no gênero masculino (“ele”, “chato”, “o cara da sacola”, “desabrigado”, “feio”), ressaltando suas características masculinas “ele tem pés grandes” e “uma bicha não pode amamentar”, ilustrando o que Amorim e Santos (2020) descreveram como a exclusão pelos próprios pares em função da orientação sexual e da expressão de gênero.

Para Bauman (2005), a condição de estar em situação de rua implica em uma disputa desleal pelo mínimo necessário para desfrutar da vivência em sociedade, são as “pessoas supérfluas”, ora comparadas a um câncer que corrói os tecidos sociais saudáveis, ora acusados de criminosos e não merecedores. Como supérfluos, misturam-se ao lixo e ao refugio, justamente onde Gin, Hana e Miyuki encontram a bebê.

Quando encontram a bebê abandonada, é Hana quem toma a frente na decisão de permanecer mais tempo com ela, verbalizando o desejo antigo e inalcançável da maternidade e creditando a um possível milagre de Natal a possibilidade de, finalmente, ser mãe de Kiyoko (o nome da criança, que significa “criança pura”). Para Sawaia (2009), há também, para além da desigualdade social, o extraordinário milagre humano de ser feliz e de ter esperanças em um recomeço onde parece não haver esperanças: Kiyoko é filha e também sua própria possibilidade de renascimento e recomeço, a alegria tão

negada nos dias difíceis da vida de Hana. Ser mãe, para Hana, valida sua condição de ser uma mulher.

*Hana: Essa é uma chance única! Deixe-me sentir que sou mãe!
Hana: Sonhos viram mesmo realidade. Sempre sonhei ser mãe de uma menininha. Ter uma casa quente e uma bela filha. Mesmo que meu marido não prestasse, eu aceitaria ser paupérrima se tivesse uma filha.*

O desejo de ser mãe e a reivindicação por um modelo tradicional de família ficam explícitos nas falas de Hana ao longo da trama. Junto com essa demanda por uma família composta por um companheiro e uma filha, há uma clara percepção da dificuldade de acesso e, conseqüentemente, a adoção de uma posição de que toleraria outras violências e condições difíceis se isso permitisse a realização do seu sonho, no caso um milagre natalino, como a própria personagem destaca, pois parece ter consciência que viver em situação de rua inviabiliza o acesso à maternidade de outras formas. De acordo com Ciasca, El Khouri e Benedito (2020), a transfobia internalizada e a baixa autoestima podem levar a um lugar de dependência e vulnerabilidade nos relacionamentos, com dificuldade de expressar seus desejos.

Figura 2. Hanna segura o bebê



Fonte: *Padrinhos de Tóquio*, Netflix, 2003.

Na seguinte passagem, é possível perceber o preconceito estrutural, que moldou a percepção de si própria, mais uma faceta da exclusão impactando a construção da identidade e o sofrimento advindo da percepção do lugar que ocupa diante dos outros:

Gin: *Um bebê sempre está melhor na companhia de sua mãe verdadeira.*

Hana: *Não necessariamente. Às vezes, mães adotivas são melhores.*

Gin: *O que?*

Miyuki: *Não seja tola!*

Hana: *Eu não conheci minha mãe. Mas aposto que se ela me visse agora, enlouqueceria.*

Em uma determinada cena, Hana reencontra sua mãe: aqui, provavelmente, o diretor refere-se à sua mãe “Drag”,

que é uma figura maternal e de referência que muitas vezes acolhe e inicia outras pessoas na referida arte performática. Descobrimos que Hana trabalhava apresentando-se como cantora em uma casa noturna. Segundo Marinho e Silva de Almeida (2019), no Brasil, 90% das pessoas trans exercem atividade informal de trabalho por depararem-se com um mercado formal preconceituoso em relação às questões de gênero, limitando o acesso de pessoas trans a experiências de trabalho

No resgate de suas memórias, Hana cita a perda de seu companheiro amoroso e de trabalho, Ken. Neste momento, ela é questionada por uma personagem, a quem chama de “mãe”, se Ken teria morrido de AIDS. Para além da causa do falecimento de Ken, é interessante refletir acerca o contexto em que a pergunta surge no filme: a curiosidade acerca a possibilidade de Ken ter morrido de AIDS surgiria em outro contexto, que não o da população LGBTQ? O diretor, no decorrer do filme, nos apresenta pistas de que Hana estaria doente, mas não deixa claro qual é sua condição de saúde.

Considerações Finais

O filme *Padrinhos de Tóquio* retrata a experiência vivida por pessoas em situação de rua na capital do Japão. Embora a história se desenrole em um país com contexto econômico e social diferente do Brasil, é possível identificar situações semelhantes, principalmente ao pensar no eixo que norteou a análise crítica desse texto – as dimensões ética e política do sofrimento. Para ressaltar a exclusão como processo de sofrimento ético-político da forma descrita por Sawaia (2001), a personagem Hana, uma mulher trans em situação de rua, foi escolhida como alvo da análise. Na trajetória de Hana acompanhamos a marca do

gênero e a vivência de rua qualificando sua identidade como inferior, sem valor, limitando suas expressões de desejo. Desejo de ser gente, desejo de ser mãe, desejo de ser reconhecida mulher. Todos esses desejos limitados por uma vivência cotidiana de desigualdade social, discriminação e que traz um sofrimento cuja gênese é a consciência do sentimento de desvalor.

Mas, o filme evidencia também a potência da ação humana, a potência do desejo de ser reconhecido e de ter sua experiência validada para além dos próprios efeitos na experiência de um indivíduo - a relação de Hana com Gin e Miyuki mostra que os homens se realizam uns com os outros e que na coletividade é possível sonhar e recomeçar.

“Por trás da desigualdade social há sofrimento, medo, humilhação, mas há também o extraordinário milagre humano da vontade de ser feliz e de recomeçar onde qualquer esperança parece morta” (SAWAIA, 2009).

Referências

BAUMAN, Z. **Vidas desperdiçadas**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2005.

BENEVIDES, B. **Em 2020, Brasil continua líder mundial em assassinatos de pessoas trans**. 2020. Disponível em: <<https://revistahibrida.com.br/2020/11/17/em-2020-brasil-continua-lider-mundial-em-assassinatos-de-pessoas-trans/>>. Acesso em: 19 Jul. 2021.

BENEVIDES, B., NOGUEIRA, S. N. B. **Dossiê: Assassinatos e violência contra travestis e transexuais brasileiras em 2020**. 2020. Disponível em: <[dossie-trans-2021-29jan2021.pdf \(wordpress.com\)](#)>. Acesso em: 19 Jul. 2021.

CAPUTO, U. N. **Geni e os direitos humanos: um retrato da violência contra pessoas trans no Brasil do século XXI**.

Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/D.47.2018.tde-14112018-111830. Acesso em: 2021-07-19.

CATELAN, R. F.; COSTA, A. B.; LISBOA, C. S. D. M. Psychological interventions for transgender persons: a scoping review. **International Journal of Sexual Health**, v. 29, n. 4, p. 325-337, 2017.

CIASCA, S. V., HERCOWITZ, A.; JUNIOR, A. L. **Saúde LGBTQIA+**: práticas de cuidado transdisciplinar. Editora Manole, 2021.

JESUS, J. G. Crianças trans: memórias e desafios teóricos. In: **Anais do III seminário internacional enlaçando sexualidades**, 2013 Salvador: Universidade do Estado da Bahia; 2013. p. 1-14.

MARINHO, S.; SILVA DE ALMEIDA, G. Trabalho contemporâneo e pessoas trans: considerações sobre a inferiorização social dos corpos trans como necessidade estrutural do capitalismo. **Sociedade e Cultura**, v. 22, n. 1, p.114-134, 2019.

SAWAIA, B. B. O sofrimento ético-político como categoria de análise da dialética exclusão/inclusão. In: SAWAIA, B. B. (Org.). **As artimanhas da exclusão**: análise psicossocial e ética da desigualdade social. Petrópolis: Editora Vozes, p. 97-119, 2001.

SAWAIA, B. B. Psicologia e desigualdade social: uma reflexão sobre liberdade e transformação social. **Psicologia & Sociedade**, v. 21, n. 3, p. 364-372, 2009 [acesso em 30 de junho de 2021]. Disponível em: <<https://www5.pucsp.br/nexin/artigos/download/psicologia-e-desigualdade-social.pdf>>. Acesso em: 19 Jul. 2021.

SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação e Realidade**, v. 20, n.2, p. 71-99, 1995.

SOBRE OS (AS) AUTORES (AS)

Alice Rocha Gonçalves. Psicóloga pela Faculdade de Ciências da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP. Atua como psicóloga clínica autônoma e no projeto Acolhe LGBTQ+.

E-mail: alicergv.psi@gmail.com

Ana Cláudia Bortolozzi. Psicóloga. Docente no Curso de Psicologia da Faculdade de Ciências da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP. Livre docente em Educação Sexual, Inclusão e Desenvolvimento Humano. Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em Sexualidade, Educação e Cultura (GPESEC) e do Laboratório de Ensino e Sexualidade Humana (LASEX). Áreas de atuação principais: Psicologia do Desenvolvimento Humano. Educação Sexual. Sexualidade e Deficiências.

E-mail: claudia.bortolozzi@unesp.br

Andrea Tiemi Watari. Psicóloga. Formada pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"-UNESP Bauru. Atua como Psicóloga Clínica. Principais áreas de estudo e interesse: Psicanálise, gênero, raça, sexualidade e violências.

E-mail: andrea.watari@gmail.com

Andre Luiz Gellis. Psicólogo e psicanalista. Mestre e Doutor em Psicologia Clínica pelo Instituto de Psicologia da USP. Professor Assistente Doutor junto ao Departamento de Psicologia da Faculdade de Ciências da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação Sexual, Faculdade

de Ciências e Letras, Unesp Araraquara. Atua principalmente nos seguintes temas: Clínica Psicanalítica, Teoria e Técnica da Psicanálise, Psicanálise e Sexualidade.
E-mail: andre.gellis@unesp.br

Arissa Shioya. Graduanda em Psicologia. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - UFMS. Realizou pesquisa sobre mulheres asiáticas amarelas que se identificam como bissexuais e participa como membro integrante do Centro de Estudos Asiáticos (CEA) da Universidade Federal Fluminense. Áreas de atuação: gênero, raça, sexualidade, sistema prisional e psicologia social.
E-mail: arishioya19@gmail.com

Bianca Longhitano. Psicóloga pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP e mestranda no Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento e Aprendizagem, Faculdade de Ciências da mesma universidade. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Sexualidade, Educação e Cultura (GEPSEEC). Áreas de atuação principais: Sexualidade e gênero, relacionamentos amorosos.
E-mail: bianca.longhitano96@gmail.com

Brenda Sayuri Tanaka. Graduanda em Psicologia pela Faculdade de Ciências da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, *campus* Bauru. Membro estudante do Grupo de Estudo e Pesquisa “Sexualidade, Educação e Cultura” (GEPSEEC) da UNESP *campus* Bauru, cadastrado no CNPq. Possui experiência na área de Desenvolvimento Humano, tendo estudado principalmente as temáticas de desenvolvimento psicossocial na adolescência, educação sexual e mídias, violência e saúde sexual. Atualmente é estagiária nas ênfases de Clínica

Psicanalítica, Educação Sexual e Orientação Profissional. É também bolsista de Iniciação Científica pela FAPESP.
E-mail: brendastanaka@gmail.com

Camila Orpinelli. Graduada em Psicologia pela “Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Faculdade de Ciências, *campus* Bauru. Atua como Psicóloga Clínica na abordagem Comportamental e também como Psicóloga Organizacional e do Trabalho no cargo de Analista de Recursos Humanos.
E-mail: c.orpinelli@gmail.com

Carolina de Souza. Souza. Psicóloga pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da FFCLRP-USP e doutoranda deste programa. Bolsista de Doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, processo número 2020/09464-3. Membro do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Psicologia da Saúde – LEPPS-USP-CNPq e do Grupo de Ação e Pesquisa em Diversidade Sexual e de Gênero – VIDEVERSO. Realiza pesquisas com psico-oncologia na área do câncer de mama e ginecológico, atuando principalmente nos seguintes temas: Psicoterapia de grupo, Grupos de autoajuda e de apoio social, Saúde da mulher, Gênero e sexualidade, Lesbianidades.
E-mail: carolina2.souza@usp.br

Fábio Ramos Teixeira. Graduando em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Faculdade de Ciências, *campus* Bauru. Membro do grupo de pesquisa do CNPq “Psicanálise: Clínica, Teoria e Cultura”.
E-mail: fabio.r.teixeira@unesp.br

George Miguel Thisoteine. Bacharel em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP-Bauru). Graduando em Letras pela USP. Membro do grupo de Estudos e Pesquisa "Sexualidade Educação e Cultura" (GPESEC) da UNESP de Bauru, cadastrado no CNPq. Atua principalmente nos seguintes temas: Clínica Psicanalítica, Análise do Discurso e Surrealismo.
E-mail: georgemtcmf@gmail.com

Karina Orzari do Nascimento. Psicóloga. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento e Aprendizagem, Faculdade de Ciências da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP Bauru. Pós Graduada em Terapia Comportamental pelo ITCR - Campinas e Capacitação em Terapia Online pelo ITO - Brasil. Atua como psicoterapeuta na Vittude, com atendimentos direcionados a adultos e idosos. Coordenadora de grupo educativo de apoio para mulheres (nas modalidades presencial e online). Áreas de atuação principais: Psicoterapia; Desenvolvimento Humano; Feminismo; Sexualidade e Ansiedade.
E-mail: psicologia.karinaorzari@gmail.com

Leticia Carolina Boffi. Psicóloga. Mestranda em Psicologia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. Coordenadora do Grupo Masculinidades (LEPPS- USP/RP). Membro do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Psicologia da Saúde - LEPPS-USP-CNPq. Membro do Grupo de Ação e Pesquisas em Diversidade Sexual e de Gênero – VIDEVERSO. Áreas de atuação: Gênero e sexualidade, Saúde da população LGBTQI+, Transgeneridades, Travestilidades.
E-mail: leticiaboffi@gmail.com

Luana Maria Vieira Dagina. Graduanda em Psicologia. Faculdade de Ciências Humanas, Centro Universitário Sagrado Coração – UNISAGRADO. Estagiária em Psicologia Clínica na abordagem psicanalítica nas áreas de Psicologia Educacional Escolar, Psicologia Organizacional e do Trabalho e Psicologia Social.
E-mail: lluanamariav@gmail.com

Manoel Antônio dos Santos. Professor Titular do Departamento de Psicologia e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto. Universidade de São Paulo – USP. Coordenador do Grupo de Ação e Pesquisas em Diversidade Sexual e de Gênero – VIDEVERSO e do Laboratório de Ensino e Pesquisa em Psicologia da Saúde - LEPPS-USP-CNPq. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, nível 1A. Membro Titular da Academia Paulista de Psicologia (cadeira 33). Áreas de atuação: Psicanálise, Gênero e sexualidade, Saúde da população LGBTQI+, Homossexualidades, Lesbianidades, Transgeneralidades, Travestilidades.
E-mail: masantos@ffclrp.usp.br

Marcela Jacob Navarro. Graduanda em Psicologia. Faculdade de Ciências Humanas, Centro Universitário Sagrado Coração – UNISAGRADO. Estagiária em Psicologia Clínica na abordagem Analítica Junguiana. Pesquisadora de Iniciação Científica na área de Transtornos Alimentares e mídias sociais.
E-mail: marcelaaajn@gmail.com

Rodolfo Ribeiro Dib

Psicólogo. Mestre pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Experimental: Análise do Comportamento da PUC/SP. Atuou como psicólogo na Prefeitura Municipal de Bauru no Centro de Referência Especializado de Assistência Social – CREAS. Atualmente Psicólogo Clínico em consultório particular. Docente e Supervisor Clínico no Centro Paradigma de Ciências do Comportamento.

E-mail: rrdib@hotmail.com

Sabrina Henrique Bettiol

Psicóloga, especialista em Gerontologia pelo Instituto Toledo de Ensino. Psicóloga na Prefeitura Municipal de Bauru e coordenadora no Centro de Referência de Assistência Social - CRAS Nova Bauru. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Sexualidade e Cultura (GEPSEEC).

E-mail: sabrinabettiol@bauru.sp.gov.br

Victória Nuri Habedank Vallespin. Graduanda em Psicologia pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - UNESP, Faculdade de Ciências, *Campus Bauru*. Membro do grupo de pesquisa do CNPq "Psicanálise: Clínica, Teoria e Cultura".

E-mail: victoria.habedank@unesp.br

SOBRE AS ORGANIZADORAS

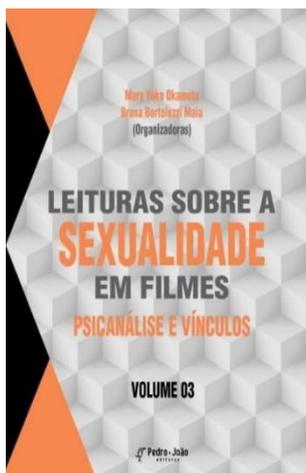
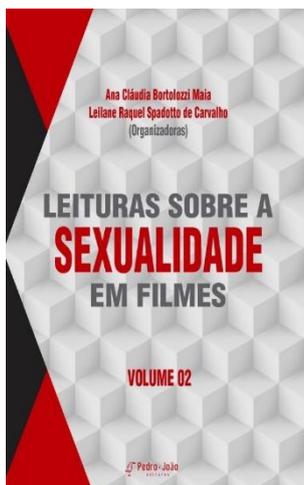
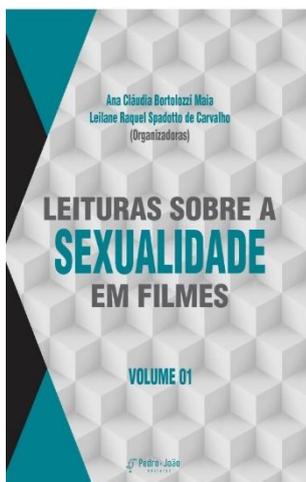
Ana Cláudia Bortolozzi. Psicóloga. Docente no Curso de Psicologia da Faculdade de Ciências da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP. Livre docente em Educação Sexual, Inclusão e Desenvolvimento Humano. Coordenadora do Grupo de Estudos e Pesquisa em Sexualidade, Educação e Cultura (GPESEC) e do Laboratório de Ensino e Sexualidade Humana (LASEX). Áreas de atuação principais: Psicologia do Desenvolvimento Humano. Educação Sexual. Sexualidade e Deficiências.

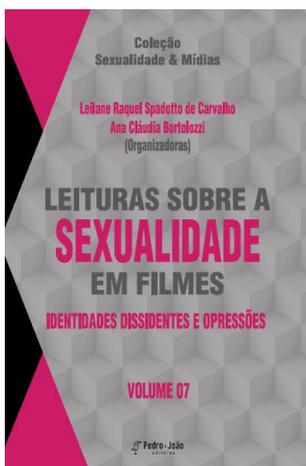
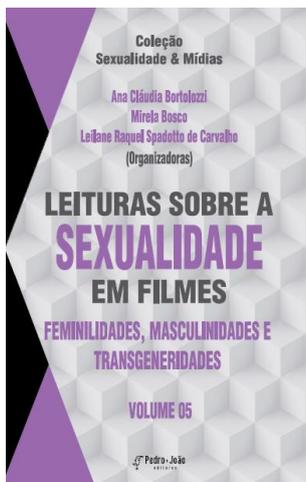
E-mail: claudia.bortolozzi@unesp.br

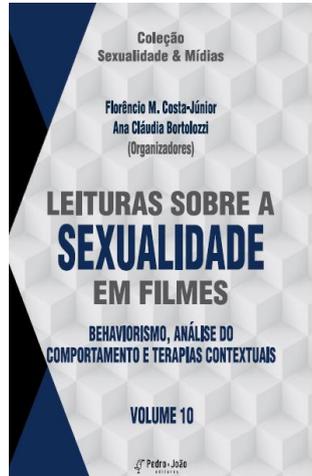
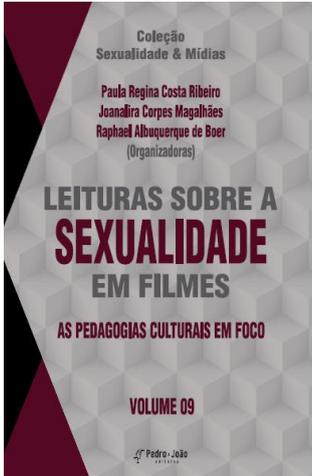
Leilane Raquel Spadotto de Carvalho. Psicóloga. Doutoranda e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia do Desenvolvimento e Aprendizagem, Faculdade de Ciências da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP *campus* Bauru. Docente no curso de Psicologia da Faculdade Eduvale de Avaré. Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Sexualidade, Educação e Cultura (GPESEC). Áreas de atuação principais: Psicologia do Desenvolvimento Humano, Sexualidade, Educação Sexual e Inclusão.

E-mail: leilane.spadotto@hotmail.com

OUTROS VOLUMES DA COLEÇÃO SEXUALIDADE & MÍDIAS







Neste Volume 11 Especial da Coleção Sexualidade & Mídias, o que os capítulos têm em comum é a mídia na sua linguagem de animação e de música e a temática de gênero. Por um lado, os materiais analisados são recursos que evidenciam o empoderamento feminino, a quebra de estereótipos e a valorização da diversidade e, por outro, denunciam as estigmatizações e os preconceitos contra as diferenças de etnias, identidades de gêneros, orientações sexuais e configurações amorosas e familiares.



ISBN 978-65-5869-427-4

