

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS – BACHARELADO

GABRIELLE DOS SANTOS MARQUES

***STEVEN UNIVERSE: UMA ANÁLISE SOBRE GÊNERO EM
ANIMAÇÕES INFANTIS***

Viçosa – MG
Setembro – 2018

GABRIELLE DOS SANTOS MARQUES

STEVEN UNIVERSE: UMA ANÁLISE SOBRE GÊNERO EM ANIMAÇÕES INFANTIS

Monografia apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Viçosa como requisito para a obtenção do título de Bacharela em Ciências Sociais.

Orientadora: Dra. Rayza Sarmiento - DCS/UFV

Viçosa – MG
Setembro – 2018

GABRIELLE DOS SANTOS MARQUES

STEVEN UNIVERSE: UMA ANÁLISE SOBRE GÊNERO EM ANIMAÇÕES INFANTIS

Monografia apresentada ao Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal de Viçosa como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Viçosa – MG, ____ de setembro de 2018:

Dra. Rayza Sarmiento - DCS/UFV
Orientadora

Professora
Dra. Maria de Fátima Lopes - DCS/UFV

Professor
Dr. Rennan Lanna Martins Mafra – DCM/UFV

Viçosa – MG
Setembro – 2018

*Às minhas avós,
por cada uma, a sua maneira,
terem me ensinado o significado
de força e liberdade.*

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a todas as brilhantes professoras que tive o prazer de conhecer durante todos os meus anos de estudo, em especial a Julieta Romeiro que me apresentou à Sociologia no Ensino Médio e sem ela, muito provavelmente meu caminho na vida teria sido outro.

Também não poderia deixar de reconhecer a grande importância que a professora Maria de Fátima Lopes teve em minha graduação ao me apresentar logo no terceiro período a teoria feminista e que posteriormente aceitou a orientação da primeira ideia, ainda muito confusa, desta monografia. À outra grande professora, Daniela Rezende, que me apresentou à teoria política feminista e a partir desta despertou meu interesse pela ciência política.

Com muito carinho, agradeço à minha orientadora Rayza Sarmiento por quem carrego uma grande admiração e inspiração, tanto profissional e intelectual, quanto pessoal. Muito obrigada pelo carinho, cuidado e confiança neste percurso.

Aos meus amigos que escutaram todos os momentos de desespero e também aqueles de alegria, Allan, Guidini, João, Gabriel, Tulio e Guilhermes. Em especial ao Mateus pela leitura atenta de todas as partes desta monografia, por suas considerações e pelos cafunés.

Por fim, não poderia deixar de mencionar aquele que escutou diversos ensaios para apresentações de trabalhos, acompanhou leituras e escritas, meu companheiro felino Salem, que também já é quase um cientista social.

[...] o fantasma era uma mulher, e quando a conheci melhor dei a ela o nome da heroína de um famoso poema, “O anjo do lar”. Era ela que costumava aparecer entre mim e o papel enquanto eu fazia resenhas. Era ela que me incomodava, tomava meu tempo e me atormentava tanto que no fim matei essa mulher.
Virginia Woolf, 1942.

Resumo

Steven Universe é uma animação infantil, criada e produzida por uma mulher, Rebecca Sugar, pela primeira vez no canal Cartoon Network. Idealizado como entretenimento que gostaria de ter visto quando era criança, Rebecca afirma amplamente que sua animação foi baseada em suas experiências como uma mulher bissexual e feminista. Dessa forma, a presente monografia objetiva compreender o lugar das animações infantis na construção do gênero, em diálogo com a teoria política feminista, a partir da análise de conteúdo de cinco episódios. As categorias de análises mobilizadas foram a responsabilização pelo cuidado e os padrões de beleza.

Palavras-chave: Steven Universe, gênero, teoria política feminista.

Abstract

Steven Universe is a children's animation created and produced by a woman, Rebecca Sugar, for the first time on the Cartoon Network. Idealized as entertainment she would have liked to see as a child, Rebecca broadly states that her entertainment was based on her experiences as a bisexual and feminist woman. The present monograph aims to understand the place of children's animations in the construction of the genre, in dialogue with feminist political theory, through the content analysis of five episodes. The categories of analysis mobilized were the responsibility for care and standards of beauty.

Keywords: Steven Universe, gender, feminist political theory.

Lista de figuras

Figura 1: Steven e Garnet ao centro, Ametista à esquerda e Pérola à direita.	26
Figura 2: Said pescando e Lars com os peixes cozidos.	46
Figura 3: Gems preparando o jantar	48
Figura 4: Ametista em sua forma original à esquerda, seguida por Ametista em sua primeira transformação.	51
Figura 5: Ametista imitando a Pérola e Ametista musculosa.....	51
Figura 6: Steven segura a pedra de Ametista enquanto ela regenera.	52
Figura 7: Quartzo Fumê.....	8
Figura 8: Princesas da Disney e personagens de Steven Universe.	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - MÍDIA, TELEVISÃO E A VIDA SOCIAL	12
1.1 DESENHOS ANIMADOS E A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE	18
1.2 SUPER-HERÓIS E PRINCESAS: COMO APRENDEMOS A SER MENINOS E MENINAS	20
CAPÍTULO 2 – REVISITANDO A TEORIA FEMINISTA	28
2.1 – MULHER, MULHERES, GÊNERO	28
2.2 - A TEORIA POLÍTICA FEMINISTA	33
2.2.1 O público e o privado	34
CAPÍTULO 3 - STEVEN UNIVERSE E GÊNERO	44
3.1 METODOLOGIA	44
3.2 - APRESENTANDO AS PERSONAGENS	44
3.3 - A RESPONSABILIZAÇÃO PELO CUIDADO	46
3.4 - PADRÕES DE BELEZA	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60

INTRODUÇÃO

A presente monografia é fruto da descoberta da teoria feminista durante minha graduação e, como tal, sua escrita não se pretende neutra, imparcial ou desprovida de um corpo que carrega junto de si expectativas e vivências que permeiam da escolha do objeto aos caminhos teóricos realizados e as considerações estabelecidas.

Sou da maior cidade do sul do Rio de Janeiro, de uma família pequena, de classe média e fui por 15 anos filha única. Minha mãe não me deixava brincar na rua, então minhas tardes e finais de semana eram aproveitados na companhia das mais diversas formas de mídias, livros infantis, cds e discos de vinil dos meus pais, programas de televisão e, como a maioria das meninas, cresci rodeada de histórias de princesas.

Tudo que eu lia, escutava ou assistia compunha meu imaginário e regava minhas perspectivas de vida. Mesmo sem ter noção disso à época, eu imitava os trejeitos das personagens, reproduzia suas falas e aprendia uma série de valores. Até que em 2001 foi lançado o primeiro filme do Harry Potter, o livro no qual se baseou foi meu presente de Natal e a partir de então minhas referências de heroínas começaram a se alterar, graças a protagonista Hermione.

Ela não era preocupada com sua aparência, muito menos esperava um príncipe resgatá-la de seus problemas. Hermione era uma leitora ávida, “das bruxas de sua idade a mais inteligente”, independente, e era ela quem tinha a saída para todos os conflitos que surgiam. Logo se tornou minha personagem favorita, e o mesmo se deu com várias de minhas amigas.

De alguma forma, acredito que JK Rowling, autora da obra, nos apresentava uma quebra no imaginário daquilo que Virginia Woolf chamou de “anjo do lar”, ou seja, a mulher que se sacrifica pelo bem estar de todos, abrindo mão de seus sonhos e sendo sobretudo, bela.

É diante desta percepção que este trabalho se assenta, reconhecendo a centralidade que a mídia ocupa na vida cotidiana e a forma que o gênero é construído socialmente por diversas instituições. Dessa forma, a pesquisa se estrutura nos estudos da comunicação no que tange a tessitura de identidades em diálogo com a teoria política e as reflexões empregadas pela teoria feminista sobre estes campos, sobretudo sua crítica à dicotomia público e privado, que nos permite trazer para o campo da Ciência Política uma série de constrangimentos que acometem as mulheres e foram negligenciados em teorias sobre justiça e democracia.

O objeto desta pesquisa é o desenho Steven Universe (Cartoon Network, 2013) que vem ganhando destaque na grande mídia pela forma com que suas personagens são

construídas, como resolvem seus conflitos e como se relacionam entre si. Produzido pela primeira vez por uma mulher para o canal Cartoon Network, Steven Universe subverte uma série de valores: as personagens apresentam diversos corpos, o cuidado do bem estar é entendido como responsabilidades de todas, as personagens femininas possuem relacionamentos amorosos entre si e também são tematizadas questões que tangem relacionamentos abusivos. O recorte da monografia se restringe a análise dos padrões de beleza e da responsabilização sobre o cuidado em episódios específicos ao longo das quatro temporadas.

O primeiro capítulo inicia com um breve panorama sobre as teorias da comunicação, passa pela definição de *sistema dos media*, percebendo-o enquanto um processo de mediação na formação da identidade. Então, focamos na televisão, apontando sua ampla permanência nas casas das famílias brasileiras, especialmente com os programas infantis, que ainda ocupam grande parte de sua programação, mas são poucos estudados. Diante disto, é diagnosticado como a própria construção dos desenhos se dá de forma generificada.

O segundo capítulo apresenta de forma sucinta as ondas do movimento feminista e a teoria feminista até chegarmos na teoria política feminista e sua crítica à dicotomia público e privado, relacionando-as duas categorias de análises mobilizadas na pesquisa.

Já o terceiro capítulo consiste na explanação da metodologia utilizada e análise do objeto.

A ideia é que os desenhos infantis contribuem para a formação do gênero, ainda na primeira infância, e a importância de conteúdos midiáticos que subvertem esta construção binária e encapsulada que vão de encontro ao imaginário do “anjo do lar” e também corroboram com a criação de masculinidades tóxicas.

“A mídia é o cotidiano e ao mesmo tempo
uma alternativa a ele”

(Silverstone, 2002, p. 25)

CAPÍTULO 1 - MÍDIA, TELEVISÃO E A VIDA SOCIAL

Sábado de manhã. A criança acorda e vai para a sala de sua casa. Chegando lá, liga a televisão e se esparrama pelo sofá. A partir de então está imersa em um mundo fantástico: treina animais que vivem dentro de pokébolos, torce -ou não- para que meninas de olhos gigantes salvem o mundo das ameaças de um terrível macaco e conhece os diversos países através das aventuras de dois amigáveis camundongos.¹ Esta é uma memória de infância compartilhada por muitos brasileiros.²

Os desenhos animados historicamente constituem um dos mais abundantes produtos da cultura televisiva. Embora, contraditoriamente, sejam um dos menos contemplados pelas pesquisas científicas (Mittel, 2013 apud Holzbach, 2017, p. 4).

Somos rodeados pela presença dos mais diversos meios de comunicação a todo instante e cada vez mais a presença das mídias é uma realidade em nosso cotidiano. Com as crianças, isso ainda é mais potente. Partindo dessa premissa, este trabalho investiga papéis sociais atribuídos a mulheres e homens a partir da análise de um desenho específico, *Steven Universe*. Para isso, este capítulo organiza a nossa incursão inicial, a partir da monografia, nos estudos de mídia, passando pela construção temporal das teorias da comunicação brevemente e defendendo a relação central entre mídia e vida social para entender as animações.

Os estudos sobre comunicação não são uníssonos e as chamadas teorias da comunicação ganharam força, sobretudo, a partir da Segunda Guerra Mundial.

O conhecimento da comunicação surge marcado pelas questões colocadas pela urbanização crescente, pela fase de consolidação do capitalismo industrial e pela instalação da sociedade de consumo, pela expansão do imperialismo norte-americano, pela divisão política do globo entre capitalismo e comunismo (França e Simões, 2016, p. 35).

¹ A saber: Pokémon, As Meninas Super Poderosas e Os Camundongos Aventureiros.

² “Mittel (2004) lembra que os desenhos animados televisivos se transformaram em sinônimo de conteúdo infantil de tal forma que, nas grades de programação estadunidense, desde os anos de 1960 e por várias décadas, instalaram-se hegemonicamente aos sábados de manhã.” (Holzbach, 2017, p. 5)

Uma forma possível de organizar a história do pensamento das teorias da comunicação é dividindo-o em escolas conforme o lugar geográfico em que nascem, assim pode-se falar em três escolas: Americana, Europeia e Latino-Americana, conforme organização de França e Simões (2016).

A escola americana ou *mass communication research* se debruçou sobre os estudos das funções e efeitos dos meios de comunicação de massa a partir de 1930, em bases funcionalista, positivista, behaviorista. Apresentava uma visão unidirecional sobre a influência dos meios de comunicação na vida social, ou seja, estes exerceriam uma influência direta sobre as pessoas que as receberiam de forma passiva.

Tal escola dava à comunicação um papel estratégico aos interesses políticos e econômicos da época como a expansão industrial e a necessidade de se vender cada vez mais, o que incentivou o investimento em pesquisas sobre o comportamento de audiências objetivando o aperfeiçoamento das técnicas de intervenção e de persuasão (França e Simões, 2016).

Ainda dentro da escola americana outras visões foram surgindo, a teoria matemática da comunicação passa a compreender o processo comunicativo através da formulação *fonte – transmissor – canal – receptor – destinatário*, mantendo uma visão unidirecional e de sujeito passivo. Já a Escola de Chicago, através da microsociologia e do interacionismo simbólico ao focar na vida cotidiana buscam compreender como pequenos grupos de pessoas interagem com as mídias.

A Escola Europeia se opunha à visão instrumental da escola americana, ao rejeitar o positivismo, a dominação tecnológica e a deterioração da cultura com bases marxistas. Entre anos de 1960 e 1970, de acordo com França e Simões (2016), nascia na França as teorias culturológicas assentadas no paradigma da cultura de massa, pensando esta não de forma hierarquizada, mas ressaltando que há uma lógica específica pela qual este fenômeno deve ser estudado, dado seu amplo alcance e presença ativa na vida social. Na Inglaterra, tem-se a perspectiva culturalista, a qual compreende a cultura enquanto uma prática vivida.

É importante ressaltar a força das discussões desenvolvidas na Alemanha nesse cenário. Em 1942, foi publicado o livro “Dialética do Esclarecimento”, de Theodor Adorno e Max Horkheimer, e com ele, pela primeira vez, o termo “indústria cultural” foi empregado, a fim de compreender o estado da arte em uma sociedade de capitalismo industrial.

A indústria cultural é então, fruto deste contexto histórico específico, e despertava a atenção dos intelectuais de sua época por sua ampliada massificação, ou seja, o amplo alcance

e consumo por parte da população, bem como por parte de seus conteúdos, alvos de críticas justamente por não se operarem ao *status quo*. Além disso, passa-se a compreender uma subjetividade formada em relação à posse de bens materiais. Em outras palavras, trata-se da transformação da cultura em mercadoria.

A indústria cultural se refere sim ao processo de transformação da cultura em bem de consumo tendo como plano de fundo uma sociedade imersa no capitalismo avançado (Mongendorff, 2012, p. 155).

Nessa concepção a “cultura de massa” passou a ser vista com maus olhos pelo pensamento social, compreendida enquanto reprodutora da ideologia dominante, alienava as massas e deveria ser abolida em nome de uma cultura erudita e crítica.

Já as teorias da comunicação da América Latina podem ser dividida em três momentos distintos, segundo França e Simões (2016). Em um primeiro momento, elas se aproximam da concepção americana difusionista de comunicação; para depois se debruçarem em uma análise crítica da teoria do imperialismo cultural e de sua relação com práticas e produtos comunicacionais.

A terceira fase começa nos anos de 1980 e é caracterizada pela ampliação da análise do produto midiático em si para a análise dos processos de mediação, mais especificamente a questão passa a ser o que *as pessoas fazem com a mídia e não mais o que as mídias fazem com as pessoas*.

Em suma, a partir de rápida revisão das teorias, é inegável que a recepção das mídias é uma rotina, e que a interpretação sobre os meios de comunicação e a vida social compõe um campo heterogêneo, que se relaciona com as mais diversas áreas das Ciências Humanas. A comunicação representa um “tipo distinto de atividade social que envolve a produção, a transmissão e a recepção de formas simbólicas e implica a utilização de recursos de vários tipos” (Thompson, 2009, p. 25). Tais recursos podem ter um elemento material, ou seja, um meio técnico, que são responsáveis por armazenar a informação e reproduzi-la, além de possuírem um distanciamento espaço-temporal.

Entende-se assim, a comunicação enquanto um fato social, todas as sociedades já existentes se comunicavam das mais diversas formas, partilhavam informações e conteúdos simbólicos, mesmo antes da existências de mídias. Por conseguinte, “o objeto de estudo da comunicação é exatamente a comunicação” (França e Simões, 2016, p. 27).

Uma concepção, uma forma de ver, perceber e enquadrar uma ação qualquer enfocando e resgatando sua dimensão comunicacional. Trata-se de um modelo através do qual podemos ler um dado fenômeno, por exemplo, um programa televisivo, um comício, uma conversa, enquanto *prática comunicativa*, troca simbólica que envolve vários elementos. [...] A

Comunicação, enquanto campo de estudo, apresenta-se como proposta de um novo caminho para conhecer e tratar os fenômenos sociais (França e Simões, 2016, p. 27).

Comunicação e mídia não são sinônimos, mas o desenvolvimento desta transformou a “natureza da produção e do intercâmbio simbólico no mundo moderno” (Thompson, 2009, p. 19). A comunicação via meios de comunicação de massa transforma os processos comunicativos através de três aspectos: produção, armazenamento e circulação. Logo, a comunicação de massa é aquela “produção institucionalizada e difusão generalizada de bens simbólicos através da fixação e transmissão de informações ou conteúdos simbólico.” (Thompson, 2006, p. 32).

O termo não está necessariamente relacionado à quantidade de pessoas que a consome, mas sim com a sua disponibilidade infinita de acesso. Seu processo é assimétrico, ou seja, seus consumidores são constrangidos por oportunidades e recursos que permitem tanto consumi-las quanto codificá-las de maneiras distintas, o que já evidencia que toda comunicação de massa é passível de interpretação.

O *sistema dos media* é “toda forma de discurso mediada por tecnologias da comunicação e da informação para audiências ampliadas” (Mendonça, 2006, p. 12). Representa um sub-sistema social dotado de lógica e gramática própria, mas que é interpelado por diversos outros sistemas; logo se as teorias da comunicação não representam um todo monolítico, o mesmo acontece com o sistema dos *media* em si, visto que possui este possui diversos discursos em disputa.

Assim, sua compreensão deve ser processual e não resumida ao meio de comunicação em si, já que é perpassada por dimensões social, política, cultural e econômica. O olhar sobre a mídia deve ser no caminho de “algo que contribui para nossa variável capacidade de compreender o mundo, de produzir e partilhar seus significados” (Silverstone, 2002, p. 13). Além disso, ao entendermos a mídia enquanto um processo, conseqüentemente, resulta em reconhecer que ela é fundamentalmente política (Silverstone, 2002).

Entender a mídia um processo de mediação significa dizer que sua compreensão está para além do contato estrito entre o telespectador e o texto midiático. Ela envolve seus produtores e consumidores “numa atividade mais ou menos restrita de engajamento e desengajamento” (Silverstone, 2002, p. 33).

Na mediação, o que está em movimento são os significados, códigos e condutas sociais (Silverstone, 2002), a mídia reproduz estes diariamente através de histórias, notícias, atores e discursos. Parecida com a tradução, a mídia dispõe seus códigos aos espectadores,

esses códigos podem informar, entreter, causar reconhecimento ou estranhamento. Podem também reproduzir uma determinada ideologia dominante ou ir contra ela, já que como anteriormente mencionado, a mídia é um objeto em constante disputa, e exatamente por isso, político.

Toda transposição é também uma transformação. E toda transformação é, ela mesma, uma reivindicação de significado, de sua relevância e de seu valor (Silverstone, 2002, p. 42).

A mediação se faz através da linguagem e do discurso. E é no momento em que tais discursos chegam aos telespectadores que a mídia passa a participar da construção da subjetividade. Mas é importante destacar que ao contrário do que alguns autores pensavam, esta transposição não é vertical, mas sim uma negociação com outros códigos e sentidos provenientes da história e lugar do sujeito. Resumindo em miúdos: os telespectadores não são apenas meros receptáculos dos conteúdos midiáticos, há disputas pela negociação do sentido.

Além disso, compreender o papel do *sistema media* na tessitura de identidades não é o mesmo que negar ou esquecer como as relações sociais face a face (Rocha, 2011, p. 13).

Quando as próprias práticas de significação começam a ser investigadas o que vemos é uma mudança significativa nas análises dos *media*. A partir disso, começou-se a entender que a televisão não é um conjunto de conteúdos neutros, uma vez que o próprio meio está ativamente engajado na produção de sentido” (Rocha, 2011, p. 4).

Neste cenário de produção massiva, é preciso destacar que a televisão conseguiu alcançar um público nunca antes imaginado pelas outras formas de arte (Balogh, 2002).

Além de alcançar públicos impensáveis nas manifestações artísticas e comunicacionais prévias, a TV tem uma permanência poderosa nos lares e no cotidiano das pessoas. Exceção feita ao rádio (que dispõe de meios mais limitados), nenhum outro veículo tem presença e permanência tão fortes quanto a TV. A televisão permanece virtualmente disponível para os espectadores durante quase todas as horas do dia, durante todos os dias, ano após ano em contato com o espectador (Balogh, 2002, p.25).

No Brasil, a televisão faz parte do que é mais cotidiano da vida de muitas pessoas, desde o despertar a hora almoço, no jantar e principalmente na hora da novela, famílias organizam suas rotinas, passam tempo e conversam próximos a um aparelho televisivo. Além disso, conforme Anna Maria Balogh sustenta, “a televisão constitui o principal meio formador de opinião, além de proporcionar entretenimento acessível a maioria da população” (2002, p. 19), dada nossas profundas desigualdades socioeconômicas, onde o acesso a outras formas de arte é restrito a uma pequena parcela da população. Azevedo (2017) aponta, através da pesquisa

“Hábitos de Informação e Formação de Opinião da População Brasileira” que em 2010, 96,6% da população brasileira tinha acesso a televisão.

A TV se consolida enquanto “resultado de um complexo processo de evolução e entrelaçamento entre os campos da tecnologia, das comunicações e das artes.” (Balogh, 2002, p. 23). E dentro da TV o gênero que mais se destaca, seja em técnica ou sucesso, é o ficcional, sobretudo o formato novela.³

O que se rotula hoje como “ficção televisual” é, na realidade, o resultado de várias atividades culturais cujas origens se perdem no tempo. Os formatos ficcionais da TV são herdeiros de um vasto caudal de formas narrativas e dramáticas prévias: a narrativa oral, a literária, a radiofônica, a teatral, a pictórica, a fílmica e a mítica, entre outras (Balogh, 2002, p. 32).

A ficção está presente nas diversas formas de manifestações artísticas, mas seu destaque se dá na literatura, marcada pela sua potencialidade imaginativa e fantástica, cuja fonte de inspiração se dá na materialidade do mundo real, “dotada de uma realidade própria, *sui generis*, ligada às leis da verossimilhança, mas sem compromisso necessário com a verdade” (Balogh, 2002, p. 32). Além disso a ficção se faz em uma ampla gama de representações, desde histórias infantis à grandes romances, romances estes que ainda se misturam à Filosofia, como vários autores da literatura clássica universal fizeram.

A ficção na televisão realiza um movimento de ida e vinda com a vida social, se espelha nela em busca de inspiração à suas narrativas, quando exibidas ao espectador, ele, por sua vez, é capaz de se espelhar no discurso mediado e inspirar suas práticas corriqueiras. É o que Silverstone (2002) irá chamar de incluir lembranças de mídia na própria biografia, ao refletir sobre a casa e o lar⁴.

Ao assistir aos programas de ficção, o espectador está no âmbito familiar, da proximidade, das “relações curtas” (Barbero, 1987: 234) e, com enorme rapidez, a ficção invade as conversas do cotidiano e personagens ficcionais são tratados pelo nome, como se fizessem parte do dia-a-dia da família (Balogh, 2002, p. 38).

³ “A construção da Globo como campeã da audiência da TV aberta nas últimas décadas se faz mediante uma grade de programação fixa [...], em que se manifesta a prevalência absoluta da ficção no horário da noite. (“Novela das seis”, “novela das sete”, “novela das oito”) (Balogh, 2002, p. 20).

⁴ É importante dizer que reconhecer a importância e centralidade da mídia não significa desconsiderar as críticas tecidas pelos autores da Indústria Cultural, sobretudo no que tange à influência do Capital na produção da mídia e a sua grande capacidade de alienação. A mass media brasileira é ainda controlada por um pequeno grupo de pessoas, que aos seus interesses, permite a entrada, ou não, de determinados assuntos. “Ou seja, é difícil interpretar ou prever as consequências do uso da mídia, já que as mensagens podem ser entendidas de forma diferentes por cada indivíduo” (Breder, 2015, posição 195)

Mediante o exposto, vimos que os estudos sobre a relação da mídia com a sociedade se complexificaram, um objeto de estudo possível, para entender essa relação, são os desenhos animados infantis. Nossa ideia nesta monografia é lê-los a partir dos Estudos de Gênero. Antes, é necessário entender brevemente seu desenvolvimento.

1.1 DESENHOS ANIMADOS E A CONSTRUÇÃO DA SUBJETIVIDADE

Data de 1950 a inclusão das animações na programação televisiva, sobretudo, para canais que precisavam de conteúdos para preencherem seus horários vagos. Duas produtoras foram pioneiras neste momento: *The Walt Disney Company*, em 1923, e *Hanna Barbera*, em 1957. *The Walt Disney Company* foi responsável pela criação de diversas técnicas da feitura das animações (Holzbach, 2017; Breder, 2015). Isto permitiu a “consolidação dos desenhos na televisão tendo em vista a necessidade de produção rápida e em larga escala [...]” (Holzbach, 2017, p. 5).

A produtora *Hanna-Barbera*, aproveitando de tais inovações, lançou no mercado uma gama de desenhos animados, reproduzidos até os dias de hoje, como *Scooby-Doo*, *The Flintstones*, *Tututbarão*, *A Corrida Maluca*, entre muitos outros. Fundada pela por Willian Hanna e Joseph Barbera, “a partir dos anos 1960 [...] foi quase onipresente na programação televisiva infantil ocidental” (Holzbach, 2017, p. 6).

Já em 1992, foi criada a *Cartoon Network* pelo conglomerado *Turner Broadcasting System*, pioneira em se dedicar exclusivamente à transmissão de desenhos infantis, sendo que até sua identidade visual foi, pensada a partir dos desenhos animados de maior sucesso transmitidos pelo canal. Chegou ao Brasil já no ano seguinte, em 1993, liderando a audiência da televisão paga.⁵

Dez anos após o surgimento, o Cartoon já chegava a 145 países e atraía mais de 800 milhões de telespectadores só nos Estados Unidos, além de impactar a programação da televisão fora do eixo anglo-americano e europeu, como aconteceu no Paquistão (Holzbach, 2017, p. 8).

No Brasil, a produção de desenhos animados é tímida, em geral nossa grade de programação transmite desenhos importados de grandes conglomerados. Além disso, podemos observar no cenário brasileiro, que o grande *boom* dos desenhos, ou seja, quando

⁵ “Quando a audiência da televisão por assinatura brasileira começou a ser medida anos atrás pelo Ibope, foi constatado que o canal era e ainda é o mais assistido da televisão paga brasileira”. Disponível em: https://aminoapps.com/c/cartoonworldpt-br/page/blog/historia-do-cartoon/bNYp_KddHou85YKPYP1vJWpWzmP0eGjqJLr

tomaram a liderança da audiência, foi a partir dos anos 1980, principalmente através do casamento com programas de auditórios voltados para crianças, como o *Xou da Xuxa*. (Holzbach, 2017)⁶.

Mediante o exposto, é importante destacar que desenhos animados são narrativas ilustradas que carregam, além de histórias, normas, valores e símbolos sociais. Histórias, mitos, lendas populares definiram, preservaram e renovaram culturas, são tanto políticas quanto privadas (Silverstone, 2002) e “são uma parte essencial da realidade social, [...] um vínculo com a experiência, e uma expressão dela” (Silverstone, 2002, p. 80).

São narrativas públicas, “*textos sociais*”, trazem dor, felicidade, fazem pensar e entretém, mas também ordenam (Silverstone, 2002). Como afirmado por Mendonça (2006): o entretenimento é político.

A mídia é entretenimento. E aqui, também, significados são produzidos e transformados [...]. Mas ela também oferece recursos para conversa, reconhecimento, identificação e incorporação, à medida que avaliamos, ou não avaliamos, nossas imagens e nossas vidas em comparação com aquelas que vemos na tela (Silverstone, 2002, p.43).

Assim, já que os desenhos animados voltados ao público infantil, são uma grande expressão do *sistema dos media*, também compõem o processo de mediação, ou seja, oferecem e negociam símbolos junto à construção da subjetividade, bem como, à tessitura de identidades.

A narrativa midiática pode controlar e manipular a expansão dos desejos de consumo e de valores. As crianças de diferentes culturas vão se apropriando do conteúdo midiático para formar a identidade e a subjetividade derivada das diferentes identidades que se mesclam e se tornam híbridos. O consumo de mídias é selecionado pelas lentes da cultura e têm relação com classe social, gênero, etnia, religião, partido político e família” (Teruya, 2006, p. 158).

Ou seja, não significa dizer que crianças são adultos em formação, menos críticas e meras receptoras de conteúdo, folhas em brancos que serão moldadas apenas através do que veem na televisão. Na realidade, quando assistem aos desenhos, entram em contato com diversos valores, expectativas de comportamento, do que é certo e errado, e estas informações serão confrontadas com suas experiência vivida, seu lugar no mundo, sua cultura, sua classe social, seu gênero. É nesse confronto entre a cultura, estrutura e o particular que a subjetividade começa a ser tecida.

⁶ O *Xou da Xuxa* fez tanto sucesso que foi transmitido por cinco horas consecutivas, exceto aos domingos, “numa época na qual a Globo já era a maior e mais forte emissora do país” (Holzbach, 2017, p. 10)

A subjetividade é um atributo individual, mas o homem a vive em um contexto social no qual a linguagem e a cultura dão significado à experiência que temos de nós mesmos e no qual nós adotamos uma identidade (Mendonça, 2006, p. 32).

Ao se identificarem com um personagem, quando imitam e reproduzem seu comportamento, estilo de fala, de se vestir, de estar no mundo, estão construindo quem elas são e serão. Essa prática também edifica os comportamentos esperados de meninos e meninas. Não é de se espantar que muitos desenhos são desenvolvidos especificamente para um dos públicos, já que meninos e meninas, dentro desta lógica, precisariam aprender valores diferentes.

Desenhos como *Ben 10*, por exemplo, têm um público majoritariamente masculino, logo sua narrativa é pensada através de lutas, e tudo aquilo que é considerado algo da natureza masculina; já em desenhos como os da *Barbie*, sempre vemos meninas em conflito umas com as outras, preocupadas com o que os personagens masculinos irão pensar sobre elas e principalmente, gastando seu tempo preocupadas em estarem bonitas.

A grande questão é que, em geral, as histórias reproduzem uma lógica narrativa muito estreita, o que Eco (1995) em uma análise sobre a narrativa do *Super Man* irá chamar de *aliteração*, ou seja, “repetição sem variações da mesma estrutura de episódios” (Tardeli, 2011, p. 137). E quando o fazem, são baseados em estereótipos ou arquétipos de gênero que restringem a imaginação e assim, o horizonte e as possibilidades de ser e estar no mundo.

Como desenhos animados podem contribuir para uma sociedade mais justa, no que diz respeito à identificação às diversas identidades de gênero, ou seja, uma sociedade mais plural, através do estímulo à imaginação e conseqüentemente as possibilidades de ser e estar no mundo, é uma das preocupações deste trabalho.

1.2 SUPER-HERÓIS E PRINCESAS: COMO APRENDEMOS A SER MENINOS E MENINAS

Quando uma família descobre que um bebê está a caminho uma das primeiras coisas que tenta descobrir é o sexo da criança, assim, sabendo o seu sexo poderá organizar e planejar sua vida, desde a compra do enxoval - rosa para meninas e azul para meninos - até os esportes e atividades que irá praticar - meninas irão para a aula de dança enquanto seus irmãos para o futebol.

Praticamente tudo que este pequeno ser humano, em fase inicial de sua vida, irá experienciar terá marcações de sexo, e através destas, a criança aprende a se comportar adequadamente a seu gênero. “Fale como uma menina”, “jogue como um menino”. Esses

processos também são atravessados por construções midiáticas.. “Ao investigar histórias televisionadas é sobre isso que lidamos, investigamos sua “capacidade de articular alguma coisa de nossa cultura comum” (Silverstone, 2002, p. 92).

Dessa forma, é importante refletirmos como a mídia se relaciona à performance do gênero, partindo da dicotomia existente entre desenhos de meninas e meninos.

Segundo Odino (2009), o contato frequente com essas animações de cultura de massa acabaria criando uma sensação de identidade e pertencimento ao seu universo e, por conta desse imaginário social comum, a apropriação do seu discurso sobre os modelos de homem e mulher, a forma como ambos os sexos se relacionam entre si e com o outro, como se comportam em ambiente privado e público, tudo isso acaba sendo englobado na interação social das crianças (Kuo, 2015, p. 21).

É importante ressaltar que no Brasil o vínculo entre as relações de gênero e as pesquisas em Comunicação ainda são pouco explorados, mas vem cada vez mais ganhando força (Escosteguy e Messa, 2006).

É diante da percepção da centralidade dos meios de comunicação na vida contemporânea e, especialmente, na costura simbólica diária das definições que temos sobre o que são e sobre o que fazem homens e mulheres, que se desenvolveram, entre os transdisciplinares Estudos de Gênero e o campo da Comunicação, os chamados *feminist media studies* (Sarmiento, 2017, p. 52).

Os *feminist media studies* podem encontrar dois caminhos de análise, segundo Byerly (2012, apud Sarmiento, 2017), o primeiro focado na ausência de mulheres e o segundo focado na representação e sistematização dos padrões femininos na mídia. Ross (2010) destaca que a maioria dos estudos sobre a relação de mídia e gênero se debruça sobre a representação, mas outra forma possível de estudar esta relação é compreender como os atores se apropriam da mídia.

O feminismo permitiu mudanças na sociedade, é inegável que ao longo da história podemos ver alterações na compreensão do que é considerado feminino e masculino e conseqüentemente em relação às expectativas de comportamento para cada gênero, a independência econômica obtida por uma parcela das mulheres, por exemplo, alterou o imaginário da mulher ideal.

as mulheres estavam sujeitas à “aniquilação simbólica” pelos meios de comunicação, porque estavam ausentes do discurso da notícia e, quando tornadas visíveis, eram muitas vezes infantilizadas e/ou necessitadas de proteção dos homens, ou então consignadas à casa como seu único domínio legítimo. A representação da mídia sobre a mulher mudou desde então, o quadro é diferente, [...] mas explora até que ponto essa mudança sinaliza progresso genuíno, em vez da substituição de um conjunto de estereótipos

por outro. Certamente é diferente agora, mas é melhor? (Ross, 2010, p. 3. Tradução livre).⁷

Os contos de princesas encantadas foram imortalizados na cultura ocidental através das animações da *The Walt Disney Company* (Breder, 2015; Fossati, 2009; Kuo, 2015). No entanto, as histórias originais datam de muito antes da invenção da televisão. Grande parte das histórias são dos Irmãos Grim, e *Mulan*, por exemplo, é baseada em uma canção.

Tais contos, assim como as histórias, reproduzem normas e valores sociais de sua época, ensinando, ainda na fase inicial da vida, como lidar com determinadas situações, como se comportar através de uma moral, que pode ser explícita, como em fábulas, ou mais sutil ao longo da narrativa.

A “infantilização” dos contos de fada introduz a forma pela qual os adultos passaram a tratar as crianças. Utilizando a narração de histórias com propósitos pedagógicos (através das “lições de moral”), explicavam como uma criança deveria se comportar e com o que deveria se preocupar (Kuo, 2015, p. 14).

Lançada nos anos 2000 a franquia Princesa Disney é formada por onze personagens femininas de diferentes filmes tanto da *Walt Disney Animation Studios* quanto da *Pixar*. Uma das maiores franquias de mídia do planeta, em 2012 foi a franquia de entretenimento mais bem sucedida do mundo, lucrando em média US\$ 3 bilhões em vendas por ano.

Mas, se nem a mídia representa um todo monolítico, o mesmo acontece com as princesas. Muitas autoras (Breder, 2015; Fossati, 2009; Kuo, 2015) enquadram estas onze personagens em quadros definidos conforme características de suas histórias. As primeiras princesas, *Branca de Neve*, *Cinderela* e *Aurora (Bela Adormecida)*, representam um tipo de feminilidade à sua época. Essas princesas são caracterizadas pela passividade e espera pelo príncipe encantado, que salvaria suas vidas lhes entregando o tão esperado final feliz. Também, se destaca nessas histórias a relação com o trabalho doméstico, bem como, a rivalidade com outras mulheres. Em geral não há outras personagens femininas para além da vilã e da princesa, o que contribui com o mito da rivalidade feminina. As próximas princesas *Bela (A Bela ea Fera)*, *Ariel (A pequena sereia)* representam outro, e, atualmente vemos a ascensão das chamadas “princesas feministas”: *Merida (Valente)*, *Elsa* e *Anna (Frozen)*.

⁷No original: “women were subject to “symbolic annihilation” by the media because they were mostly absent from News discourse and when they were made visible, they were often rendered childlike and/or in need of men’s protection, or else consigned to the home as their only legitimate domain. The media’s representation of woman has changed since then, the Picture is different, but [...]explores the extent to wich that change signals genuine progress rather than the replacement o fone set stereotypes for another. It’s certainly diferente now, but is it better?”.

Quando meninas assistem a essas animações aprendem que o ideal de feminilidade é construído através da fragilidade, da dor e do sacrifício em nome de alguém, que não elas mesmas, ainda que sejam elas as protagonistas da história.

É um claro reflexo da ideia de ‘mulher ideal’ propagada até o começo do século XX: a mulher que ficava em casa, cuidando dos afazeres domésticos, e não deveria apenas por obrigação, mas demonstrando prazer em tais atividades, tendo orgulho de ser uma boa dona de casa (Breder, 2015, posição 600).

É interessante notar que o primeiro longa-metragem de animação do estúdio é justamente *A Branca de Neve*, lançado em dezembro de 1937, *Cinderela* data de 1950 e *A Bela Adormecida* de 1959, o próximo longa será lançado apenas em 1989, evidenciando um hiato na rotina de produção. Para Breder (2015) isso acontece porque há uma mudança na visão sobre a mulher na sociedade, sobretudo devido a inserção de mulheres brancas no mercado de trabalho durante a Segunda Guerra.

Os estúdios Disney deixaram as princesas de lado durante décadas. Em meio à chamada “segunda onda feminista”, o público não teria mais interesse em uma bela adormecida à espera de seu príncipe encantado (Breder, 2015, posição 563).

Dessa forma, chegamos ao segundo quadro de análise “as princesas rebeldes”, são elas: *Ariel* (1989), *Bela* (*A Bela e a Fera*, 1991), *Jasmine* (*Aladdin*, 1992), *Pocahontas* (1995) e *Mulan* (1998). Com o fim da Segunda Guerra o mundo vivenciou uma pluralização dos movimentos sociais nos anos 1960, já os anos de 1980, também foram marcantes com a chegada da Era da Informação, tais transformações na sociedade influenciaram a trama dos filmes de princesas.

A década de 1990 traz uma sucessão de princesas fora do padrão clássico, das três primeiras. Bela é apaixonada por livros, Jasmine recusa-se a se casar por obrigação, Mulan se veste de homem para ir à guerra, Pocahontas enfrenta as leis de sua tribo e ensina um homem branco a respeitar a natureza. O que todas trazem em comum são personalidades fortes, histórias onde enfrentam as regras e mudam seus próprios destinos. (Breder, 2015, posição 637).

No entanto, é interessante notar a permanência de alguns elementos da primeira geração de princesas. Como apontado por Fossati (2009, p. 14) “a cinematografia que serviu de embasamento a tal estúdio, ainda reforça o papel do homem na vida da mulher, sugerindo nele uma possibilidade de plenitude”, ou seja, os príncipes encantados ainda são cruciais às suas histórias. Além disso, outras personagens femininas, para além das princesas, continuam sendo vilãs e o padrão de beleza segue sendo o mais distante do real.

Avançando um pouco no tempo até o século XXI chegamos na geração das princesas contemporâneas: *Tiana (A princesa e o Sapo, 2009)*, *Rapunzel (Enrolados, 2011)*, *Merida (Valente, 2012)*, *Anna e Elsa (Frozen, 2014)*.

Tiana é a primeira princesa afro-americana do estúdio, seu sonho nada tem a ver com príncipe encantado, mas sim abrir um restaurante, “além disso, ela acredita que ter um sonho é só parte do caminho: também é preciso se esforçar para torná-lo real. O empreendedorismo, tão valorizado nos dias de hoje, é o que move a jovem Tiana.” (Breder, 2015, posição 718)

Apesar disso, conforme aponta Fernanda Breder, *A Princesa e o Sapo* não atingiu a expectativa comercial que se esperava, fez menos sucesso do que o filme da concorrente *Pixar: Up Altas Aventuras*, para a autora isto tem a ver com o “fato de que meninas assistem filmes feitos para meninos, mas o contrário não acontece” (Breder, 2015, posição 718). Dessa forma, o próximo longa-metragem dos estúdios *Disney*, tentará ser aceito pelo público masculino.

Por isso, o filme perdeu o nome da protagonista e passou a se chamar *Enrolados*, além de ganhar a narração de um personagem masculino, o ladrão Flynn Ryder [...] (Breder, 2015, posição 730).

Em 2012, foi lançado o filme *Valente* que conta a história da princesa Merida, a narrativa inicia com um torneio entre os diversos clãs vizinhos de onde mora, cujo o prêmio é sua própria mão em casamento. Mas Merida é uma excelente arqueira e decide participar do torneio e competir pela sua própria mão. A partir deste momento é instaurado um grande conflito com sua mãe, sendo este o foco da história.

Merida tem personalidade forte, luta pelo que quer, valoriza o amor da família, não se preocupa com sua própria aparência, foge completamente do estereótipo da princesa meiga e delicada à espera de um príncipe. Em uma crítica do Huffington Post, essa foi considerada a “primeira princesa feminista” (Breder, 2012, posição 766).

Já *Frozen (2014)*, sucesso de vendas dos estúdios *Disney* é protagonizado por uma dupla de irmãs: Anna e Elsa. Quando seus pais morrem Elsa precisa assumir o trono, enquanto Anna conhece um príncipe, se apaixona à primeira vista e resolve se casar. Sua irmã, Elsa, prontamente se posiciona contra o casamento dando início ao conflito entre as duas. Porém, Elsa tem poderes de gelo e é incentivada a escondê-lo e nunca usá-lo, dado o desentendimento com sua irmã, parte para longe, e sem saber altera todo o microclima de sua região. A fim de salvar o reino Anna inicia uma jornada para ajudar sua irmã a controlar seus poderes.

Frozen é uma reviravolta no padrão das princesas. Não porque Elsa não precisa de um par romântico (Merida já não precisava), nem porque Anna

não precisava se casar no final (o mesmo já acontecera com Mulan); mas porque o filme é sobre duas irmãs, porque coloca o “amor verdadeiro” como sendo o amor fraterno, porque a valoriza a amizade entre duas garotas tão diferentes (uma introvertida e séria, a outra extrovertida e atrapalhada) (Breder, 2012, posição 80).

Outro aspecto interessante de se notar sobre o percurso das princesas na teledramaturgia é a inserção de mulheres na equipe de trabalho. Somente *Valente* e *Frozen* possuem mulheres creditadas pela codireção, a saber Brenda Champan e Jennifer Lee respectivamente. Sobre as produções também são em apenas dois filmes que mulheres compõem a equipe: *Mulan* e também *Valente*, Pam Coats e Katherine Sarafian (Breder, 2015)

Outro desenho que se destaca na contemporaneidade, e que é o objeto de pesquisa desta monografia, é *Steven Universe*, uma série de animação norte-americana criada por Rebecca Sugar para o canal *Cartoon Network*. Esta pesquisa pretende entender como é trabalhado o gênero na construção dos personagens e na trama da história do desenho animado, pensando através de comportamentos esperados de meninos e meninas e padrões de beleza.

A série animada, que começou a ser transmitida nos Estados Unidos em novembro de 2013, rapidamente se tornou uma das produções originais do canal mais assistida por crianças na faixa dos 6 a 11 anos, batendo recordes dos níveis de audiência nos diversos países em que é transmitida. Criada e produzida por uma mulher pela primeira vez no canal, Rebecca Sugar afirma amplamente que sua animação foi baseada em suas experiências como uma mulher bissexual e feminista. O desenho *Steven Universe* foi idealizado como o entretenimento que ela gostaria de ter assistido quando criança.

A trama do desenho se passa a partir das aventuras das *Crystal Gems*⁸, seres intergaláticos que se rebelaram contra seu planeta natal na tentativa de colonizar a Terra e destruir a vida orgânica aqui existente. As pioneiras, que também são as protagonistas, são Rose Quartz, Pérola, Garnet⁹ e Ametista. Em meio a suas lutas, Rose Quartz conhece um humano, Greg, por quem se apaixona.

Steven é fruto desse amor, e pela primeira vez em toda galáxia, há um ser híbrido entre humano e *gem*. Tragicamente, Rose Quartz se vê em uma situação de salvar sua vida ou a de

⁸ O nome *Crystal Gem* remonta à origem de sua força vital, que são minerais, que também nomeiam a classe de cada *gem*, por exemplo, Pérola possui literalmente uma pérola, Ametista uma pedra de ametista e assim sucessivamente.

⁹ Garnet é uma fusão, união de duas *gems*, Safira e Rubi, em um só corpo, e por isso não possui um nome de pedra.

Steven na hora do nascimento, escolhendo deixar sua pedra, o quartzo rosa, para Steven. Assim, as *Crystal Gems* assumem a responsabilidade de cuidá-lo, descobrindo juntos quais são seus poderes e ensinando-o a utilizá-los da melhor forma.

A animação aborda, de forma muito sutil, temas complexos de serem falados na sociedade, sobretudo com crianças, e é justamente por sua sutileza que consegue atingir um amplo público. Para começar as personagens que lutam, ensinam, protegem possuem aparência feminina. Steve possui características que são opostas ao que é normalmente encontrado em personagens masculinos, que representam determinado tipo, muito específico de masculinidade: os conflitos da animação são, em sua grande maioria, resolvidos através do diálogo e não através do uso da força. Steve não é forte mas, sim, solidário. Já as *Crystal Gems* apresentam formas femininas, mas como são seres extraterrestres não possuem gênero, seus corpos são fluídos, sendo capazes de assumirem diversas formas.

Figura 1: Steven e Garnet ao centro, Ametista à esquerda e Pérola à direita.



Fonte: Google

Desenho infantil de fantasia como Steven Universe é, assim, capaz de elevar magicamente as restrições materiais que freqüentemente servem para bloquear a representação de gênero e agênero na mídia realista. Ao fazê-lo, o programa nos oferece um vislumbre de como podemos nos mover além do reino mágico que empresta tanto poder aos personagens que não correspondem a ideia de gênero hegemônica do gênero de Steven Universe, e em uma representação de mídia mais onipresente de uma variedade de identidades trans (Dunn, 2017, p. 45. Tradução livre).¹⁰

Em suma, a análise sobre a alteração nos enredos das animações de princesas refletem transformações na sociedade, no que tange o padrão de feminilidade e masculinidade. Assim,

¹⁰ The genre of the fantasy children's cartoon and its incarnation in Steven Universe is thus able to magically lift the material constraints that often serve to block genderqueer and agender representation in realist media. In doing so, the show offers us a glimpse into how we can move beyond the magic realm that lends such power to Steven Universe's gender nonconforming characters, and into a more ubiquitous media representation of a variety of trans identities (Dunn, 2017, p. 45).

atesta que a análise sobre os conteúdos midiáticos é profunda e assentada na vida social. Também elucida o papel da mídia no processo de mediação, bem como, da construção e performance do gênero, e como a *mass media* está relacionada com aqueles que a fazem. Para analisar a forma como Steven Universe situa tais relações, é necessário retomar como a teoria feminista e a teoria política feminista compreendem o próprio conceito de gênero, entre outros, que serão mobilizados na análise.

CAPÍTULO 2 – REVISITANDO A TEORIA FEMINISTA

2.1 – MULHER, MULHERES, GÊNERO

No capítulo anterior demonstramos como a mídia é um componente central à vida social, e a televisão uma grande expressão desta. Vimos também, como a programação infantil acompanha as crianças em suas formações de visão de mundo e personalidade, contribuindo na conformação do gênero. No entanto o entendimento de masculino e feminino como construção social nem sempre se deu dessa forma, e o próprio conceito de gênero nem sempre foi a categoria analítica mobilizada pela teoria feminista. De forma que primeiramente se faz necessário entender este percurso.

As revoluções burguesas, imersas em ideais iluministas, foram o último grande marco de transição de modo de produção feudal para o capitalista. E, como tende a acontecer, mudanças no modo de produção e de organização política se transformam de forma concomitante. Dessa maneira, há o surgimento das primeiras democracias modernas, garantindo direitos, propriedade e liberdade para todos os homens. O que passou despercebido por algum tempo foi o fato de que, ao falar homens, estava-se falando, literalmente, de seres do sexo masculino, brancos, europeus, burgueses.

E como toda forma de opressão gera uma reação, ao longo da história, cada vez mais, pessoas foram ganhando voz e contando novas formas de se pensar a sociedade, entender a História e estar no mundo.

Algumas mulheres começaram a cobrar para si estes mesmos ideais, ditos universais, como o direito ao voto (central à participação democrática) o direito ao trabalho (necessário à obtenção e a garantia de qualquer forma de propriedade) e educação (essencial ao exercício da razão). Olympe de Gouges é uma destas mulheres, filósofa e escritora do século XVIII, escreveu, entre outras obras, *Declaração dos direitos da mulher e da cidadã (1791)*, sendo considerada uma das pioneiras do movimento feminista. Em resposta, principalmente à Robespierre, defendia a emancipação da mulher, a instituição do divórcio e fim da escravidão. Vanguardista é forçada a terminar sua história e luta em *la guillotine*, dizendo: “se a mulher tem o direito de subir ao cadafalso, ela deve ter igualmente o direito de subir à tribuna”. (Miguel e Biroli, 2013).

Olympe de Gouges e outras feministas desta época fazem parte de um primeiro momento do movimento feminista que ficou conhecido como feminismo liberal, ou feminismo de

primeira onda¹¹, cujo objetivo central era a luta por uma igualdade jurídica, baseada no sufrágio universal e amplo acesso ao mercado de trabalho, bem como à educação. Este primeiro momento do movimento feminista foi muito criticado por seu negligenciamento as questões de classe social e raça. No entanto, como apontam Biroli e Miguel:

Um paralelo entre a ausência de representação política das mulheres e dos operários já aparece na própria Wollstonecraft. Nos Estados Unidos, líderes sufragistas como Elizabeth Cady Stanton (1815-1902) e Susan B. Anthony (1820-1906) eram também destacadas advogadas da abolição da escravatura (Biroli e Miguel, 2013, p. 10)

É importante destacar que esta etapa conseguiu conquistas de extrema relevância, fruto de muita luta, assim como, foi responsável pela inserção e divulgação do pensamento feminista na sociedade, porém, ao seguir um pensamento de matriz liberal, objetivando a igualdade jurídica, deixa de lado algumas questões estruturais.

Neste sentido, em 1851, nos Estados Unidos, em meio a uma convenção que discutia os direitos femininos, Sojourner Truth, após ouvir de homens ali presentes, sobre a fragilidade da mulher, que seria um degrau na garantia de seus direitos, faz seu célebre discurso “*Ain’t I a woman?*” ressaltando como sua experiência enquanto mulher negra, que fora escravizada, e que após liberta trabalhou como empregada doméstica, nada tem a ver com fragilidade. Seu discurso evidenciou que a condição feminina não se dá de forma universal à todas as mulheres (Miguel e Biroli, 2013).

Avançando um pouco no tempo e no espaço, no Brasil em 1922, Bertha Lutz, cientista e pioneira do movimento feminista nacional, criou a *Federação Brasileira para o Progresso Feminino*, além de lutar pelo direito ao voto, do trabalho livre e regulamentado, e também, livre da autorização do marido (Pinto, 2002).

No entanto, mesmo com a vitória destas lutas em grande parte das democracias modernas, com a garantia de direitos básicos como acima mencionados, na realidade o que aconteceu não foi uma autonomia completa da condição feminina.

Outra grande autora que representa um marco no movimento feminista é Simone de Beauvoir. Seu livro *O segundo sexo* (1949) é um grande esforço teórico em entender a condição da mulher na sociedade de seu tempo, distingue a fêmea da mulher enquanto experiências distintas, resumida na preeminente frase “não se nasce mulher, torna-se”. Em diálogo com a corrente filosófica existencialista, bem como com a psicanálise e o

¹¹ A categoria de onda é muito utilizada para contar a história do movimento feminista, no entanto, tal uso não representa um consenso, formando um grande debate sobre o tema.

materialismo histórico dialético, ressalta o processo de socialização existente na experiência vivida de mulheres, afastando determinações biológicas.

Considerada como a inauguração da segunda onda do movimento feminista, dentro de sua concepção, a mulher representa o outro do homem, já que este é o sujeito universal que se define em relação a ele próprio, logo “a humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (Beauvoir, 2009, p. 15), cabendo ao feminismo garantir sua emancipação, ou seja, sua liberdade e autonomia, retirar a mulher da condição de *outro* e colocá-la enquanto *sujeito* ou senhora de si mesma.

Trata-se de um esforço em desnaturalizar qualquer característica entendida enquanto essencial, natural, intrínseca à mulher, ou seja, coloca mulher enquanto uma categoria social. Ao se perguntar, o que é afinal uma mulher, mesmo sendo uma pergunta que parece ser simples, Beauvoir abre uma gama de diversas reflexões sobre este tema e aponta como a condição feminina deve ser pensada de forma estrutural, complexa e construída socialmente.

Mas se quisermos deixar de pensar por lugares-comuns, duas perguntas logo se impõem: que representa a fêmea no reino animal? E que espécie singular de fêmea se realiza na mulher? (Beauvoir, 2009, p. 38).

Outra característica deste período do movimento feminista é uma maior organização de mulheres negras e lésbicas. O que estas feministas irão fazer é olhar como o movimento feminista se articulava, bem como as produções teóricas até então produzidas, utilizando o termo mulher, no singular, enquanto uma categoria universal, generalizando a experiência feminina para assim, ressaltarem que na realidade, a condição feminina está imbricada de outras características sociais, pluralizando a categoria de *mulher* para *mulheres*.

Angela Davis e Rita Mae Brown são feministas pioneiras nestas críticas. A primeira, uma mulher negra, militante do Partido Comunista e do Panteras Negras, e a segunda, uma feminista lésbica, dedicaram suas vidas para manifestar como categorias de opressão não devem ser pensadas de forma isolada, já que na vida social estão ligadas, e geram diversas novas experiências de opressão.

É de 1981 o livro *Mulher, Raça e Classe* de Angela Davis¹², com um retrato da situação dos negros nos Estados Unidos. Seu grande legado reside no fato de inserir a condição feminina dentro do pensamento sobre raça. O lugar que a mulher negra ocupa é diferente da mulher branca, e também, é diferente do homem negro. Dessa forma, a partir de uma reflexão sobre a herança da escravidão analisa além da vida pública, a vida privada, o

¹² Apesar de ter sido escrito há 37 anos, somente em 2016 houve a primeira tradução para o português.

mais íntimo das relações cotidianas, diagnosticando que ali também existem questões que são estruturais, e que estas modificam a condição feminina da mulher negra.

Um exemplo disso é a própria relação com a família. Se em outras feministas, a família representa um local de opressão e tomada da liberdade e autonomia, em Davis a família aparece como fundamental, já que é ali que mulheres negras encontram o mínimo de humanidade e afeto, estabelecendo redes de afeto e solidariedade.

A dedicação em analisar situações cotidianas é outra característica desta fase do movimento feminista, resumida no slogan “*o pessoal é político*”, desvela como a estrutura opressora, seja o machismo ou racismo, potencializados pelo capitalismo, deságua na vida cotidiana, nas relações mais íntimas e pessoais. Temas como a liberdade sexual, violência doméstica, padrões de beleza passam a compor a agenda do movimento. “Esses relacionamentos eram considerados, sobretudo, políticos, na medida em que político é essencialmente definido como poder” (Piscitelli, 2002, p. 6).

Até então vimos como o deslocamento da categoria *mulher* para *mulheres* permitiu ampliar o entendimento sobre a experiência feminina, bem como a desnaturalização de determinismos biológico, além da inserção do questionamento sobre a organização do mundo privado, que leva a demanda por uma igualdade substantiva. Acresce que outro conceito surge para pensar tais relações -gênero- elaborado em um contexto específico da história das teorias sociais sobre diferença sexual.

Entre as/os acadêmicos que dialogam com as discussões feministas, o conceito de gênero foi abraçado com entusiasmo, uma vez que foi considerado um avanço significativo em relação às possibilidades analíticas oferecidas pela categoria “mulher” (Piscitelli, 2002, p. 1).

Todavia, anterior constituição do conceito de gênero, se faz pertinente retomar o seu cenário de elaboração. Os estudos sobre a condição de subalternização feminina se dedicaram, em grande medida, a investigar a gênese e a natureza desta opressão. Gayle Rubin é uma das autoras que se empenha neste esforço analítico, em *O Tráfico de Mulheres: Notas para uma “economia política” do sexo*, de 1975. Por meio de um diálogo com textos e autores clássicos das Ciências Humanas, como Marx, Engels, Lévi-Strauss e Freud, aponta os limites e contribuições de cada teoria para a compreensão do que, chamará de *sistema de sexo/gênero*.

Adoto como definição preliminar de um ‘sistema sexo/gênero’: um conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, e na qual, e na qual estas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas (Rubin, 1993, p. 2).

Segundo a autora, a teoria marxista clássica, falha na tentativa de compreender a condição feminina ao não levar em consideração que o sistema capitalista herda uma tradição cultural que distingue socialmente homens e mulheres, assim, a opressão feminina não é uma exclusividade deste modo de produção em específico.

Dessa forma, o *sistema de sexo/gênero* é diferente das categorias de *modo de reprodução* e *patriarcado*, até então amplamente mobilizadas nos estudos feministas. Os sistemas sexuais se configuram em uma determinada dimensão autônoma dos sistemas econômicos. Todo *modo de produção* requer um *modo de reprodução*, no entanto “não podemos limitar o sistema sexual à ‘reprodução’ nem no sentido social do termo, nem no seu sentido biológico” (Rubin, 1993, p. 6).

Já em relação ao *patriarcado*, este termo existe para “diferenciar as forças que mantêm o sexismo de outras forças sociais como o capitalismo” (Rubin, 1993, p. 6), ou seja, *patriarcado* deveria falar de uma forma específica de organizar e lidar com o sexo/gênero, que por muitas vezes resulta em uma forma específica de dominação masculina, em uma dada sociedade, e não uma forma geral de opressão que se manifesta uniformemente na história.

Logo, “a noção de sistema de sexo/gênero [...] é um termo neutro que diz respeito a um domínio preciso, indicando simultaneamente que a opressão não é inevitável neste domínio, mas sim produto das relações sociais específicas que a organizam.” (Rubin, 1993, p. 6) O que se faz crucial para entender o mundo em que vivemos, já que define relações de poder, além de ser estruturante da sociedade.

Como já apontado anteriormente, o *sistema de sexo/gênero* representa um importante esforço analítico na compreensão da condição feminina dentro da literatura acadêmica, preocupada em estabelecer categorias de análises robustas sobre as organizações sociais que se pautam nas construções de feminino e masculino, sem cair em discursos vazios e neutralizantes.

O termo gênero passa a ser utilizado também nesta circunstâncias. Aqui, adotaremos a definição de gênero de Joan Scott (1989), dotada de duas partes e algumas sub-partes: “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” (1991, p. 21). Outrossim, existem elementos que reproduzem, criam e legitimam as construções sociais decorrentes da divisão binária entre homem/mulher, são elas: as representações simbólicas, a história universal, as instituições sociais e a identidade subjetiva.

É justamente sobre as representações simbólicas que iremos nos debruçar. Ao assistir a desenhos e programas infantis diariamente, mais do que entretenimento, essa programação apresenta modos de agir e pensar, reforça o que é ser menino e ser menina, quais atitudes e comportamentos são adequadas a cada um, além de fixar no horizonte apenas duas identidades de gênero possíveis.

Em suma, é possível perceber que, ao longo da história, o movimento feminista atravessa uma pluralização que promove deslocamentos em suas categorias de análises *mulher – mulheres – gênero*, marcando a necessidade de se pensar gênero em relação a diversas outras categorias de opressão.

Além disso, ao longo do desenvolvimento da teoria feminista há o entrecruzamento com as mais diversas áreas das Ciências Humanas, na busca de conceito e teorias que iluminem a compreensão da condição feminina na sociedade. Ao fazer isso também aponta uma série de considerações sobre teorias já consolidadas ao evidenciar o negligenciamento da perspectiva de gênero, inclusive em paradigmas da Ciência Política.

2.2 - A TEORIA POLÍTICA FEMINISTA

A teoria feminista a partir de uma epistemologia própria que se opõe ao pensamento cartesiano e iluminista, se consolida enquanto uma teoria crítica onde a experiência vivida desempenha um papel central à produção do conhecimento, que é, e sempre foi, situado, evidenciando os limites de teorias cânones baseadas em sujeitos e conceito abstratos. Desconfia de tudo que se coloca enquanto universal, dentro do seu próprio campo, ou nas demais áreas com quem dialoga.

As teóricas feministas passaram a revisar as produções disciplinares perguntando-se como seriam diferentes se elas -história, antropologia, ciência política, etc – tivessem considerado relevante considerar o ‘ponto de vista feminino’. As formas tradicionais de explicação das diversas disciplinas foram perscrutadas na procura de conceitos apropriados para dar conta da opressão feminina e da realidade das mulheres. Nesse caminho, os conceitos existentes foram confrontados e alguns adquiriram novos conteúdos (Piscitelli, 2002, p. 6).

Na busca de uma genealogia da opressão feminina nas sociedades contemporâneas, a teoria feminista desnaturalizou a condição de subalternização da mulher evidenciando os processos de construção social desta, o que é fundamental, “pois a ideia subjacente é a de que o que é construído pode ser modificado” (Piscitelli, 2002, p. 2). E se “o pessoal e político”, nada mais coerente do que chocar-se frontalmente com a teoria política. Além disso, Miguel

(2013) aponta que toda teoria feminista já é política, na medida em que luta por uma transformação social e emancipação de sujeitos.

O debate sobre a dominação masculina nas sociedades contemporâneas [...] abriu portas para tematizar, questionar e complexificar as categorias centrais por meio das quais era pensado o universo da política, tais como as noções de indivíduo, de espaço público, de autonomia, de igualdade, de justiça ou de democracia (Miguel e Biroli, 2013, p. 7).

De acordo com Miguel e Biroli (2013), é possível identificar quatro eixos de discussão gerados ou reconstruídos pela teoria feminista: esferas pública e privada, relação entre igualdade e diferença, conceito de identidade e valor de autonomia. Por uma questão de escopo, nos debruçaremos apenas sobre a crítica à dicotomia público e privado, que se relaciona diretamente com o objeto de pesquisa da monografia.

O debate sobre a dicotomia ilumina as categorias que serão analisadas, a responsabilização pelo cuidado e padrões de beleza, pois permite trazer para dentro do campo da Política microrrelações que foram consideradas da esfera privada, mas que impactam diretamente a vida das pessoas no seu mais íntimo e trazem implicações para o acesso da esfera que é considerada pública.

2.2.1 O público e o privado

A teoria política concebeu a consolidação do Estado Moderno alicerçada na divisão entre esfera pública e esfera privada, onde a esfera pública está para a vida política assim com a esfera privada está para o particular da vida social, logo livre da intervenção estatal, desde os teóricos do contrato social até os mais contemporâneos. Dentro da teoria política isto significa dizer que relações íntimas, como as relações familiares, não se configuram como um objeto de estudo.

No entanto, quando a teoria feminista passa a refletir sobre a condição feminina evidencia como a esfera privada é permeada de relações de poder que não podem ser negligenciadas pela teoria política, na medida em que geram e reproduzem múltiplas formas de opressão. Ao apontar como historicamente fomos aprisionadas nesta esfera e afastadas da vida pública e política, demonstrou que a própria esfera pública não deve ser entendida enquanto um espaço de relação entre iguais.

Compreender como se desenhou a fronteira entre o público e o privado, no pensamento e nas normas políticas, permite expor seu caráter histórico e revelar suas implicações diferenciadas para mulheres e homens -

contestando, assim, sua naturalidade e pretensa adequação para a construção de relações igualitárias. Trata-se como definiu Carole Pateman (1988) em sua análise das teorias do contrato, de expor a história não contada da construção da esfera pública e dos direitos individuais na modernidade a partir da posição das mulheres (Miguel e Biroli, 2013, p. 14).

Assim, manter tal dicotomia no pensamento sobre valores e normas dentro de uma sociedade democrática significa manter espaços de reprodução de hierarquia entre os gêneros. Um exemplo disso, é a própria concepção recorrente de família pela teoria política, entendê-la enquanto um espaço onde a privacidade deve ser mantida foi uma concepção utilizada por muito tempo como mais uma forma de condicionar a dominação masculina.

Nesse sentido, desenhos infantis seriam um objeto de estudo impossível de ser lidos via teoria política *mainstream*. Mas, como já apontado no capítulo anterior, ao assistirem a animações, crianças são apresentadas a normas e valores, que confrontadas com suas concepções de mundo prévias, irão participar de processo de tessitura de identidades (Mendonça, 2006) e este processo também se faz a partir de marcações de gênero.

Desenhos como as princesas clássicas da Disney¹³ naturalizam o lugar feminino na esfera privada, ao dependerem de seus príncipes para sua emancipação, além de mostrarem a todo tempo as personagens realizando tarefas domésticas e padrões de beleza muito específicos.

É por isso que desenhos como *Steven Universe*, ou as princesas contemporâneas também da *Disney*¹⁴, são tão importantes. Elas apresentam novas possibilidades de ser e estar no mundo, ao assisti-los vemos mulheres e meninas atuando diretamente na vida política de suas aldeias e cidades, lutando e ensinando outros personagens. Além disso, especificamente em *Steven Universe*, objeto desta pesquisa, temas como cuidado e padrões de beleza são trabalhados de forma muito diferente do que convencionalmente vemos em animações. Tais temas são objetos correntes de reflexões das teóricas feministas.

2.2.1.1 – A pedra no caminho: a responsabilidade pelo cuidado

Ao longo da história é possível perceber que as mais diversas sociedades se organizaram através da divisão das tarefas baseadas no sexo dos indivíduos, mas é importante destacar que essa divisão não se manifestava de forma universal. Na sociedade moderna há uma nova divisão sexual do trabalho. Essa nova divisão está intimamente relacionada com a

¹³ A saber: Cinderela, Branca de Neve e Aurora (Breder, 2012).

¹⁴ A saber: Tiana, Merida, Elsa e Anna (Breder, 2012).

crítica à dicotomia entre público e privado, na medida em que estabelece que o lugar das mulheres é na esfera privada, cuidando do lar sustentada por um marido provedor.

Com o advento do capitalismo, além da divisão do trabalho na fábrica, há de forma concomitante a divisão entre trabalho produtivo e reprodutivo, cujo primeiro fica de responsabilidade masculina e, conseqüentemente, o segundo, feminina. A grande questão desta nova forma de divisão é que ao restringir o trabalho feminino enquanto o reprodutivo, ou seja, cabendo exclusivamente a nós o cuidado do lar e dos filhos, a mulher fica excluída da vida política e econômica, e seu trabalho não é valorizado na vida social reificando a separação das esferas pública e privada.

Segundo Engels (1884), esta relação é diferente das formas anteriores de organização do trabalho baseada nas diferenças sexuais, porque nos sistemas de produção anteriores o trabalho da mulher não era desvalorizado, e se, no novo sistema de produção, os recursos passam a ser distribuídos de forma desigual entre os indivíduos, a mulher, é ainda mais espoliada. Tal interpretação representa um esforço importante ao desnaturalizar a opressão feminina, na medida em que busca explicações fora de determinismo biológicos. Mas se faz importante ressaltar, como já mencionado na seção anterior, que a submissão feminina não é uma novidade do capitalismo, este a herda, e fornece novas formas de sujeição feminina, sobretudo, através da divisão sexual do trabalho.

Não é à toa que no auge da revolução Russa, de outubro de 1917, Alexandra Kollontai, feminista socialista, discursa às operárias ressaltando a importância de se dividir as tarefas de cuidado do lar, bem como a necessidade de creches e refeitórios promovidos pelo Partido, o que segue completamente atual e necessário, mesmo que cem anos já se tenham passado.

A lei equipara a mulher em direitos, mas a realidade ainda não a libertou: as operárias e camponesas continuam sujeitas ao trabalho doméstico, como escravas na própria família. Os operários devem agora cuidar para que a realidade tire dos ombros delas o fardo da lida com os filhos e alivie o peso dos serviços de casa às operárias e camponesas. A classe operária também está interessada em liberar a mulher nessas esferas.¹⁵

A responsabilidade pelo cuidado do lar e da família, unicamente de responsabilidade da mulher, segue ao curso da história, enquanto um dos mais difíceis degraus a serem superados em nossa sociedade. Mesmo com a conquista de igualdade jurídica e a inserção no mercado de trabalho, a responsabilidade feminina pelo cuidado, parece permanecer inalterada.

¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2bQNNToWPB8&feature=youtu.be>. Acessado em 05 de maio de 2018.

A teoria feminista, bem como a teoria política feminista, se voltou ao tema do cuidado de diferentes maneiras. Um exemplo é a *política do desvelo*, que irrompe na década de 1980 defendendo que mulheres possuem um senso de justiça diferenciado, baseadas sobretudo, nas obras de Carol Gilligan, que por sua vez, parte da discussão proposta por Nancy Chodorow, onde revisa a obra freudiana no que tange a relação entre a diferença sexual e a psique.

Trata-se de uma corrente importante porque codifica teoricamente um elemento do senso comum que é, muitas vezes, apropriado pelas mulheres com vistas ao próprio benefício – por exemplo, na política, quando suas pretensas características de afetividade, sensibilidade maternal e desinteresse são opostas às práticas corruptas e violentas dos homens (Miguel e Biroli, 2014, p. 68).

Para Chodorow, o padrão de comportamento psicológico não se manifesta de forma diferente entre os sexos pelo sentimento de castração acometido pelas mulheres ao se descobrirem não possuíntes do *phallo*, processo essencial à formação do superego, culminando em uma moralidade inferior à masculina. A diferença reside no fato em que as mulheres são as principais responsáveis pelo cuidado com os filhos.

Ao longo do desenvolvimento infantil, a menina convive com um modelo feminino próximo, - a mãe- e, em oposição, o menino convive com um modelo masculino distanciado, o pai. No limite, isso resulta em que as características masculinas se desenvolvam de forma abstrata e das meninas de forma concreta e emocional. Assim, “as mulheres possuiriam maior sensibilidade para as necessidades alheias, recusando a abordagem fria que é própria da abordagem masculina de justiça.” (Miguel e Biroli, 2014, p. 69)

Para estas teóricas, mulheres teriam um senso de justiça oposto ao masculino, e este senso de justiça deveria ser valorizado socialmente. Assim, em uma dimensão universal – que é a principal crítica a esta teoria -, todas as mulheres compartilham de ética e uma moral que deveria ocupar os espaços de tomada de decisão política, a esfera pública, pois, seus interesses e preocupações com o outro levariam a uma vida política mais honesta e desinteressada, oposto a política de interesses masculina.

Quando esta concepção se encontra com a teoria política passa a ocorrer uma nova forma de se pensá-la, através de relações que priorizem o diálogo, o cuidado, a solidariedade e o respeito, em oposição aos critérios de justiça canônicos, que se tecem abstratos, imparciais e universais, resultando em uma prática política de interesses, que negligencia relações de poder presentes na vida social. Dentro desta perspectiva há uma correlação entre ser mulher e possuir tal moral, logo, a inserção de mais mulheres na vida política representaria o fim da política de interesses em prol de um política mais igualitária.

Ao entender uma moralidade que se define apenas pelo fato de ser uma mulher, conserva-se uma dimensão que naturaliza a experiência feminina. Como aponta Miguel (2012)

A diferença feminina pode não ser ‘natural’, no sentido ‘biológico’, mas é vista como fundante da identidade das mulheres, de uma maneira tão elementar que, para todos os efeitos, está naturalizada (p. 112).

Dessa forma a relação entre a presença de mulher nos espaços institucionais de tomada de decisão política não representa, necessariamente, o fim de uma política de interesses, já que esta moral diferente, ou a ética do cuidado, não é algo intrínseco à personalidade de quaisquer mulheres. Além disso, é interessante notar como aponta Phillips (1991 apud Miguel 2012), que tal visão implica em uma negação do direito feminino de possuir interesses próprios.

O apelo à noção de uma voz especificamente feminina, porém, está perigosamente próximo da naturalização de identidades que decorrem de processos históricos de oposição entre a esfera pública e à privada. É uma voz que está associada ao insulamento das mulheres na esfera doméstica e à sua responsabilidade exclusiva com o cuidado e a atenção aos mais vulneráveis (Miguel e Biroli, 2014, p. 79).

Em suma, a política do desvelo trata de uma leitura pré-maquíveliana, onde há o retorno da valorização da esfera familiar, já que ali é possível que tais valores –cuidado, solidariedade, empatia- sejam realizados, uma vez que não cabem na esfera pública. Onde a figura da mãe, como aquela que sempre se sacrifica pelos filhos, é valorizada. Mas, o que outras teóricas irão apontar é que:

Desta forma, a subalternidade é mantida e mascarada por um véu de ‘superioridade moral’. Negar as próprias necessidades não é instaurar uma sociedade mais igualitária, é apenas – quando muito – inverter a subalternização (Miguel, 2012, p. 116).

Logo, a presença de mulher na vida política institucional é necessária, não porque possuem uma moral desinteressada, mas porque possuem vivências específicas e assim, interesses específicos, que se cruzam com diversos outros marcadores de diferença, tais como, classe social, raça, geração.

Mas, como apontado por Rubin (1993), sistemas de parentesco são ótimas formas de se entender o sistema sexo/gênero, e a unidade familiar representa uma esfera social dotada de diversas relações de poder que não podem ser negligenciadas pela teoria feminista e quiçá pela teoria política, já que reproduzem valores, manifestados muitas vezes, na forma de papéis sociais que acometem a vida de mulheres e homens extrapolando o próprio ambiente familiar.

Pode-se dizer que a família é produto de, e reproduz ativamente, relações de poder historicamente estruturadas, sem deixar de ser um ambiente central à definição das especificidades dos indivíduos e dos valores e atitudes, racionais e afetivos, que terão impacto sobre sua participação em outras esferas da vida (Biroli, 2012, p. 212).

Por conseguinte a família aparece na teoria política feminista, ora como um ambiente opressor, ora como um espaço de solidariedade e cuidado¹⁶, e em ambos os casos tensiona a relação entre esfera pública e privada. Entendendo que a dicotomia entre as esferas pode se manifestar enquanto “um dispositivo de reprodução da dominação” (Biroli, 2012, p. 215), mas que a família é uma instituição central à socialização dos indivíduos, o que a teoria política feminista faz é colocá-la enquanto categoria fundamental para pensar as teorias da justiça.

E sendo os grilhões que prendem a mulher ao cuidado, construídos historicamente, bem como, os demais papéis e expectativas de comportamento criados para cada gênero, que não nascem apenas dentro do lar, mas ali também se manifestam de forma muito contundente, “uma sociedade justa exige a superação do gênero” e o debate sobre uma sociedade justa depende de relações juntas dentro da família (Biroli, 2012, p. 215).

Desenhos animados muitas vezes apresentam narrativas que naturalizam a posição feminina de única responsável pelo cuidado, as princesas clássicas como a Branca de Neve e a Cinderela passam grande parte de suas histórias arrumando a casa e cozinhando, mesmo que para uma a tarefa seja gratificante já que consta com a ajuda de simpáticos animais da floresta, enquanto para outra seja uma tarefa árdua e cansativa, não há a presença de homens se responsabilizando pelo cuidado do lar.

Já no desenho Steven Universe podemos ver como o cuidado é de responsabilidade de todas as personagens, e não somente em relação às tarefas de casa, mas também o cuidado com o bem estar de todas.

2.2.1.2 – A necessidade de ser sempre bela

Tal como com a necessidade de sermos cuidadoras, as mulheres são bombardeadas diariamente por por imagens carregam junto de si um padrão que ensina constantemente o que é beleza (Wolf, 1992; Bordo, 1997), seja através das clássicas revistas femininas que

¹⁶ Vide crítica à visão sobre a família de Angela Davis na seção 2.1

estampam em suas capas corpos perfeitos, ensinam as mais mirabolantes dietas, bem como as inconstantes tendências de moda e apontam nossos inúmeros “defeitos”.

Mas a exposição a um padrão de beleza tão rígido e inatingível nem sempre foi assim. É verdade que padrões de beleza, ou a distinção entre o que é considerado belo e feio, sempre existiram na história, mas a sua exibição e sua cobrança nunca foi tão intensa como a partir da emancipação de determinados grupos de mulheres, atrelada ao fortalecimento dos meios de comunicação de massa. Além disso, o fato de que cada tempo e cada sociedade possuam padrões de beleza distintos entre si evidencia o caráter de construção social que aí reside. E mais do que promover um ideal físico, o *mito da beleza*¹⁷ também rege comportamentos esperados, como a valorização da juventude e da virgindade.

Após a conquista de diversos direitos, como o de voto, de propriedade, educação, a inserção no mercado formal de trabalho, o acesso a métodos contraceptivos, que começaram minar a subordinação feminina, o *mito da beleza* surge como uma nova tentativa de nós balizar, e agora, de uma forma ainda mais cruel, colocando empecilhos a visão que carregamos sobre nós mesmas, aprisionando nossos corpos à padrões de beleza que são inalcançáveis e que minam nossas oportunidades na vida social. De forma que mulheres são valorizadas e respeitadas primeiro por serem bonitas, e depois, por qualquer outra qualidade que possuam.

Durante a última década, as mulheres abriram uma brecha na estrutura de poder. Enquanto isso, cresceram em ritmo acelerado os distúrbios relacionados à alimentação, e a cirurgia plástica de natureza estética veio a se tornar uma das maiores especialidades médicas. [...] em termos de como nos sentimos do ponto de vista *físico*, podemos realmente estar em pior situação do que nossas avós não liberadas (Wolf, 1992, p. 12).

Dessa forma, mesmo que determinadas mulheres rompam com os padrões de feminilidade tradicionais, como aqueles apontados pela *mística feminina*¹⁸, a necessidade de ser bela, dentro de limites muito rígidos, emana como uma nova forma de controle social dos corpos femininos. Ainda que uma mulher consiga alcançar o posto máximo dentro de sua carreira profissional, o mito da beleza a impede de se sentir plena e de ser reconhecida pelos seus pares, caso esteja acima do peso, não use roupas da moda, mantenha seus pelos, não

¹⁷ O mito da beleza representa uma reação contra o feminismo, que “emprega imagens da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher” (Wolf, 1992, p. 12).

¹⁸ Friedan (1963) define a mística feminina como a construção de um novo imaginário sobre o ideal de feminilidade: infantilizada, dócil, dona de casa, mãe e esposa perfeita após o fim da Segunda Guerra Mundial.

tenha cabelos lisos e longos, etc. Trata-se de um novo ideal de feminilidade bem sucedida para aquelas que não acreditam mais na *mística*, onde a dona de casa ideal dá lugar a modelo jovem esquelética (Wolf, 1992).

Voltaram a ser impostos aos corpos e rostos das mulheres liberadas todas as limitações, tabus e penas das leis repressoras, das injunções religiosas e da escravidão reprodutiva que já não exerciam influência suficiente. A ocupação com a beleza, trabalho inesgotável porém efêmero, assumiu o lugar das tarefas domésticas, também inesgotáveis e efêmeras (Wolf, 1992, p. 20).

Não é à toa que feministas são caricaturadas enquanto feias. Dessa forma, para Wolf (1992), o mito da beleza é uma resposta da dominação masculina frente à liberdade feminina que começava a ser vivida no contexto da segunda onda do movimento feminista. Outro aspecto importante é como os padrões de beleza dentro do contexto de uma sociedade capitalista industrial é levado a níveis exponenciais, na medida em que movimenta diversos segmentos da indústria – revistas, cosméticos, moda, procedimentos estéticos – de forma extremamente lucrativa.

Como qualquer sistema, ele [o padrão de beleza] é determinado pela política e, na era moderna no mundo ocidental, consiste no último e melhor conjunto de crenças a manter intacto o domínio masculino. Ao atribuir valor às mulheres numa hierarquia vertical, ele expressa relações de poder segundo as quais as mulheres precisam competir de forma antinatural por recursos dos quais os homens se apropriaram (Wolf, 1992, p. 15).

No entanto, é importante colocar algumas considerações ao seu conceito, que trata de um lugar muito bem delimitado. As mulheres de quem fala são brancas de classe média, que possuem um amplo acesso ao capital econômico, e não apenas já ocupam o mercado formal, mas o fazem em altos postos e lugares de prestígio. Ainda sim, o mito da beleza se constrói de forma estrutural, de forma a dominar nossos corpos e limitar nossa autonomia, contribuindo para a manutenção das desigualdades de gênero, já que não há uma cobrança tão intensa neste sentido em relação aos homens (Biroli, 2014).

Os mecanismos opressivos da beleza parecem atravessar as divisões de classe e raça, ainda que o investimento de tempo e de dinheiro varie entre mulheres brancas e negras, ricas e pobres. A magreza, por exemplo, se define como ideal que ultrapassa sua origem social e se impõem como referência (Biroli, 2014, p. 118).

Acresce que o controle sobre os corpos é um artifício característico à modernidade, como apontado por Foucault (1997). A construção do sujeito moderno passa por uma série de discursos, que por sua vez, legitimam determinados saberes, em detrimento de outros, dividindo o mundo social em categorias “normal” e “patológica”, a fim de garantir a

produtividade, tão cara e necessária ao nosso tempo. Através da *disciplina* estabelece-se um conjunto de estratégias, técnicas, táticas e dispositivos para que os corpos se tornem dóceis e assim, úteis.

Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder”, está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos de econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). Em uma palavra: ela dissocia o poder do corpo; [...] (Foucault, 1997, p. 119).

Bordo (1997) mobiliza o conceito de *corpos dóceis* a fim de pensar como os arrojados padrões de beleza representam uma forma singular de disciplina restrita às mulheres contribuindo à construção do gênero na vida cotidiana, mesmo que de forma sutil e inconsciente, entendendo corpo enquanto, mais do que um texto da cultura, um lugar prático direto de controle social.

Somos convertidas em pessoas menos orientadas para o social e mais centradas na automodificação. [...] O disciplinamento e a normatização do corpo feminino [...] têm de ser reconhecidos como uma estratégia espantosamente durável e flexível de controle social (Bordo, 1997, p. 20).

Além disso, um grande problema que a crítica aos padrões de beleza ainda enfrenta, é que por muitas vezes eles não são entendidos enquanto opressivos (Biroli, 2014), já que estão tão disseminados e enraizados em nossa cultura.

A eterna busca para se adequar aos padrões mobiliza extensos investimentos de tempo e recursos, e estar dentro dele ou não, acarreta em consequências que afetam a vida cotidiana das mulheres, em nossas oportunidades e carreiras e igualmente em nossa saúde, vide distúrbios alimentares como bulimia e anorexia, além de baixa autoestima.

Dessa forma, os padrões de beleza foram por muito tempo desconsiderados pelas Ciências Humanas e pela teoria política, no entanto, assim como o cuidado, a necessidade em adequar a eles também interfere na vida das mulheres de forma muito contundente.

Esses padrões também são um elemento que permite repensar a dicotomia público e privado, na medida em que, junto com a responsabilidade exclusiva pelo cuidado, impactam diretamente nossa inserção na esfera pública nos mais diversos âmbitos. Além de serem elementos constitutivos do gênero.

É de posse dessas reflexões teóricas, e a partir da revisão breve de padrões de comportamentos dispostos nos desenhos infantis, que analisamos episódios de *Steven*

Universe. A teoria política feminista, no âmbito dos Estudos de Gênero, oferece insumos para pensar como essas ficções televisivas centrais nas vidas de milhares de crianças estão associadas a uma construção social sobre gênero.

CAPÍTULO 3 - STEVEN UNIVERSE E GÊNERO

3.1 METODOLOGIA

Para a realização desta pesquisa, adotamos como metodologia a análise de conteúdo. Apesar de haver nesta uma dimensão quantitativa, para esta pesquisa a quantificação de nenhum dado se fazia pertinente e o foco dado foi o semântico, inspirada nas discussões de Bardin (2009).

É importante ressaltar que o objetivo da análise de conteúdo é a inferência, deduzir de maneira lógica conhecimentos sobre determinada mensagem, buscando entender o que a conduziu e também o que esta mensagem pode causar.

A amostra intencional escolhida consiste de cinco episódios. Cada episódio tem por volta de 12 minutos de duração e estão organizados em cinco temporadas, sendo que cada temporada tem por volta de 25 episódios, com exceção da primeira que possui 52 episódios. É importante ressaltar que a escolha dos episódios ocorreu antes do lançamento da quinta temporada, logo foram analisados somente os episódios durante este intervalo.

Todos os episódios foram assistidos e aqueles que abordavam de forma mais objetiva os temas discutidos na monografia foram escolhidos para a amostra, tendo em vista a real possibilidade de análise. De acordo com Bauer (2002, p. 197), a depender do objetivo da pesquisa, “uma amostra pequena, sistematicamente selecionada, é muito melhor do que uma grande amostra de materiais escolhidos ao acaso”.

Foram escolhidos dois eixos de análise que são o cuidado e os padrões de beleza, dessa forma cada episódio representa uma unidade de análise e foram codificados de acordo com estes dois eixos. Em relação ao cuidado, dois episódios foram analisados: o episódio 30 e 110, *Island Adventure* e *Gem Harvest*, respectivamente. Já em relação aos padrões de beleza foram analisados três episódios: episódio 57 chamado *Reformed*, o episódio 99 *Beta* e sua continuação, o episódio 100 *Earthlings*.

Após selecionada a amostra todos os episódios foram novamente assistidos buscando identificar como a trama era construída e como tocava nestes temas. Assim, foram destacados cenas e trechos de diálogos que melhor os explicitaram.

3.2 - APRESENTANDO AS PERSONAGENS

No desenho Steven Universe, as *Crystal Gems* são seres intergalácticos que não possuem uma forma física definida, assim podem moldar seus corpos conforme sua vontade.

Sua energia vital provém de suas gemas que são minerais existentes na terra, em geral pedras preciosas. O núcleo de personagens principais é formado por Steven, híbrido de humano e *Crystal Gem*, Garnet, Pérola e Ametista, mas ao longo dos episódios outros humanos e *Crystal Gems* surgem.

Cada personagem possui uma personalidade muito específica e diferente uma das outras, o que já é um ponto interessante se pensarmos como as personagens femininas em grande parte das produções audiovisuais são pouco complexas em relação à história pessoal e construção da personagem.

Em *Steven Universe*, as personagens femininas apresentam traços para além da docilidade e fragilidade que muitas vezes é a única características de personagens femininas. Elas lutam, ensinam e protegem, além de, como apontado por Clark (2017), aparecem discutindo sobre ciência e tecnologia, desenvolvendo invenções e resolvendo problemas de lógica.

Steven é um jovem menino muito sensível, solidário e companheiro. Acredita que o diálogo é sempre a melhor saída para os problemas e evita a todo custo ter que lutar e ferir outras vidas. É possível perceber como está constantemente preocupado em garantir o bem estar de todos os personagens. Traços que em geral estão associados a ideia de feminilidade hegemônica.

Pérola é a *gem* mais séria, organizada, disciplinada e responsável, em geral cobra muito das outras *gems*, foi apaixonada pela mãe de Steven, Rose Quartz, que morre em seu nascimento.

Já Ametista é o oposto de Pérola, brincalhona e desordeira, possui um grande complexo com sua forma física que é menor do que normalmente as *gems* de sua classe apresentam, desenvolve um problema com sua autoimagem, logo é insegura sobre como é percebida pelas outras personagens

Por fim, Garnet é uma fusão, união entre duas outras *gems*, Rubi e Safira, carrega a força e a coragem da Rubi bem como a inteligência de Safira, assim, tem um jeito segundo o Steven “durona, mas prática” (*Steven Universe*, Cartoon Network, 2015), mas é sempre muito carinhosa com todos que se relaciona e também confia muito na capacidade das outras personagens.

Outras personagens que não compõem o quadro principal mas que irão aparecer nos episódios analisados são Peridote, Lápis Lazuli, Jasper, Greg, Lars, Said e Andy, o tio de Steven. Peridote era uma *gem* “vilã” que veio para a Terra aliada às *gems* que queriam

destruir a vida orgânica daqui, no entanto, ao conhecer as *Crystal* passa a ver o planeta Terra com outros olhos. Assim, passa a lutar para protegê-lo invés de destruí-lo. Já, Jasper é uma das principais vilãs da animação, odeio a Terra tanto quanto odeia as *Crystal Gems*.

Jasper força uma fusão¹⁹ com Lápis Lazuli, culminando em um relacionamento abusivo. Lápis desenvolve uma depressão e um forte sentimento de insegurança e culpa constante, sentimentos corriqueiros em relacionamento abusivos. Com a ajuda de outras *gemms* consegue sair desse relacionamento e se recuperar.

Greg, Lars, Said e tio Andy são humanos. Greg é o pai de Steven, um músico sempre bem humorado, enquanto Lars é um adolescente que vive de mau humor, e Said também é uma adolescente meiga e companheira, apaixonada por Lars, ambos trabalham na loja de rosquinhas da cidade.

Já o tio Andy é a caricatura de um norte americano conservador, machista, contra imigração e vegetarianismo. Detesta as *Crystal Gems* por serem extraterrestres, e já que não nasceram na Terra, muito menos nos Estados Unidos, são imigrantes que devem voltar para seu lugar de origem.

No episódio analisado, ao chegar em seu celeiro e se deparar com as *gems* diz:

Espera um pouco, essas construções misteriosas, sua aparência esquisita, suas joias estranhas. Já sei o que vocês são, são hippies! Ouvi falar de vocês no meu rádio. O que estão fazendo aqui? Socializando no meu celeiro americano (Steven Universe, Cartoon Network, 2016).

Apresentadas as personagens vamos para a análise dos episódios em si.

3.3 - A RESPONSABILIZAÇÃO PELO CUIDADO

Ao longo do desenho *Steven Universe* a relação com o cuidado da casa e do bem estar da família é construída de forma diferente do que costumamos ver em animações infantis. A partir da revisão bibliográfica podemos ver como a responsabilização pelo cuidado por parte das mulheres não é uma característica natural, mas sim uma construção social resultante da divisão sexual do trabalho.

No episódio 30, chamado *Island Adventure*, Steven leva Lars e Said, seus amigos vendedores de rosquinhas, para uma ilha deserta a fim de ajudá-los a resolver seus problemas,

¹⁹ Fusão é a união dos corpos de duas *gems* em um só. É um momento de intimidade e de muito carinho, onde o melhor de cada *gem* é potencializado. Fusão forçadas produzem corpos disfuncionais e geram muito dor para a *gem* que foi forçada a se fundir. Trata-se de uma metáfora para estupro e relacionamento abusivos.

já que estavam brigando muito. Mas ao chegarem na ilha o teletransportador desaparece e eles acabam ficando presos.

Lars fica extremamente irritado com essa situação e resolve procurar sinal em seu celular, enquanto Said e Steven tentam pescar. Said descobre que é boa com pescaria, mas ao ver Lars andar de um lado ao outro sem ajudar se chateia e diz “Eu pesco e você cozinha!” (Steven Universe, Cartoon Network, 2013) afinal, caso ele queira comer também terá que ajudar. Assim, Said pesca enquanto Lars fica responsável por cozinhar.

Figura 2: Said pescando e Lars com os peixes cozidos.



Fonte: Steven Universe, Cartoon Network.

A trama segue se desenrolando e Lars fica amedrontado por estar perdido, mas Said prontamente diz que o protegerá.

Lars: - Não serve para nada, telefone sem graça, sem sinal.

Furioso arremessar o celular ao mar. Said diz: Que maduro, isso ajudou?

Lars: Não! É que, e se, a gente nunca mais voltar para casa.

Said: Oh, você está com saudade de casa?

Lars: É né, o que que você acha?

Said: Ta tudo bem.

Lars começa a chorar e Said diz: Nós estamos. Steven disse que as *gems* vem nos buscar a qualquer hora, e quer saber, até elas chegarem eu te protejo. (Steven Universe, Cartoon Network, 2013).

No final, ele cai em um grande buraco e Said salva sua vida graças suas habilidades com pesca. No fim do episódio, Lars diz para Said “foi impressionante o jeito como você salvou a minha vida” (Steven Universe, Cartoon Network, 2013).

Neste episódio é possível ver como os papéis tradicionais de masculino e feminino são reconstruídos. Em grande parte das narrativas os homens caçam, já que são fortes e ágeis,

enquanto as mulheres ficam responsáveis por preparar o que foi caçado. Além disso, também é interessante que o personagem que fica com medo e precisa de ajuda é um menino, e não uma menina, como acontece em grande parte dos casos.

Outra unidade de análise foi o episódio 110, *Gem Harvest*. Nele os cuidados com a alimentação também aparecem quando um tio distante de Steven retorna de uma longa viagem e não aceita que as *gems* morem em seu celeiro. Steven após muito pedir, sem sucesso, propõe a ideia de fazerem um jantar para impressionar o tio e assim poderem continuar morando ali.

Como as *gems* não precisam comer, é a primeira vez no desenho que aparecem cozinhando juntas, e neste momento a divisão das tarefas é feita de forma justa e adequada às habilidades de cada *gem*. Pérola e Peridote que entendem mais de mecânica e tecnologias ficam responsáveis por criar um fogão, Garnet e Lápiz Lazuli colhem os vegetais, enquanto Steven e o tio os preparam, cozinhando e cortando, para que Greg os cozinhe.

Apesar de cada personagem ter uma função definida eles se ajudam perante as dificuldades. Quando o jantar fica pronto aproveitam o momento para confraternizar e agradecer, ressaltando como cada uma foi fundamental para aquele momento ser uma realidade.

O diálogo a seguir é uma evidência disso:

Greg: Sinceramente, obrigada Steven, organizar esse jantar foi uma ótima ideia.

Steven: Ah não, deveria agradecer a Garnet, foi ela que colheu as verduras.

Garnet: A Lápiz e a Peridote plantaram. Obrigada.

Peridote: Ah, mas foi a Pérola que levou a gente até a loja.

Pérola: Bom, eu agradeço ao Steven por cozinhar as verduras e à Ametista por botar toda aquela gordura.

Ametista: E por botar fogo! Ah, e valeu Greg por emprestar a van.

Greg: Haha, eu diria que podemos agradecer a todo mundo né?! Sim, todos foram agradecidos.

Pérola: Quem foi agradecido levanta a mão.

Todos levantam a mão menos o tio Andy. Peridote prontamente diz: Obrigada Andy por aparecer. Por causa de você todos viemos aqui pro celeiro e agora estamos reunidos em um lugar pela primeira vez em um tempo e até que é bem legal. (Steven Universe, Cartoon Network, 2016)

Figura 3: Gems preparando o jantar



Fonte: Steven Universe, Cartoon Network.

Apesar das tarefas de cuidado com a casa e alimentação não aparecerem como tema central no desenho, é possível perceber que são entendidas enquanto responsabilidade de todos os moradores para uma vida coletiva saudável e organizada. Dessa forma, todos os personagens se comprometem com essas atividades, não só as personagens femininas.

No entanto, o cuidado com o bem estar dos outros é muito abordado na história, as *Crystal Gems* e Steven estabelecem o diálogo como ferramenta fundamental para resolverem seus conflitos, seja com inimigos, seja entre si. O cuidado com aqueles que estão em situação de fragilidade, como *gems* corrompidas ou que estavam sozinhas na Terra, é de responsabilidade de todos.

O cuidado faz parte da vida humana, seja quando crianças ou na velhice, em situações de doença, e também o cuidado cotidiano, como manter uma casa limpa e a alimentação, também existem situações onde pessoas precisam de cuidado mais atento ao longo de toda sua vida. Se ele é tão central no dia-a-dia não faz sentido que não seja debatido e problematizado. Já que não existe nenhum fator biológico que justifique a responsabilização exclusiva de mulheres sobre eles.

A divisão sexual do trabalho fixa as mulheres como as responsáveis por cuidar, elas que cozinham, limpam e cuidam da educação dos filhos e da saúde de todos os parentes próximos. No entanto, isso coloca as mulheres em uma situação de vulnerabilidade na medida em que tais tarefas demandam muito tempo e energia, tempo este que poderia ser gasto com

quaisquer outras atividades se as responsabilidades com a casa e com quem precisa de cuidado mais direto fosse dividida de maneira justa.

A recusa de um emprego, por parte de uma mulher, por não haver creche para deixar os filhos, ou as faltas seguidas ao trabalho quando os filhos pequenos adoecem – o que pode acarretar a perda do emprego ou limitar a ascensão profissional – só poderão ser tratadas como “escolhas” se for desconsiderado o contexto em que estas se realizam ou se fizer de conta que não existem crianças pequenas que precisam de cuidado. (Biroli, 2017, p. 64)

Além disso, ao pensarmos sobre o cuidado não podemos perder de vista uma dimensão interseccional, pois quando esta questão se confronta com raça e classe acontece a exploração de determinadas mulheres por outras. Ou seja, mulheres que possuem maiores rendas, que em geral são brancas, contratam o serviço de outras mulheres, em geral negras ou imigrantes. Assim, mulheres pobres vendem seu tempo e força de trabalho para cuidar de outras famílias e a sua própria família enfrenta uma situação de vulnerabilidade em relação ao cuidado.

A questão central é que a responsabilização diferenciada pelo gênero produz custos diferentes para homens e mulheres, e entre mulheres negras e as brancas, ricas e pobres, o que culmina em ciclos de vulnerabilidade e conseqüentemente alimenta desigualdades.

Os resultados da privatização do cuidado ultrapassam a vida individual dos dependentes e dos que assumiram a responsabilidade de cuidar deles, sendo parte importante dos mecanismos de reprodução da pobreza e das desigualdades nas sociedades contemporâneas. Para superar essa situação, seria necessário redefinir a própria noção de responsabilidade, expondo os níveis individual e coletivo das obrigações sociais. Dependência biológica e vulnerabilidade são fatos inelutáveis da condição humana, o que leva a defini-los como objeto de preocupação e obrigação coletiva e social. “A justiça demanda que a sociedade reconheça que o trabalho de cuidar de outros reverte em benefícios para a sociedade em sentido mais amplo”, assim como a defesa da igualdade demanda a valorização desse trabalho, que precisa ser “compensado e acomodado pela sociedade e por suas instituições” (Biroli, 2017, p. 78).

Em síntese, é de extrema relevância a existência de narrativas que abordem o tema do cuidado de maneira justa, de responsabilidade de todo um grupo. Ainda mais quando se trata de crianças que estão iniciando seu processo de socialização. Conteúdos midiáticos que constroem o tema do cuidado de maneira justa apontam uma ruptura com a visão hegemônica de papéis tidos como masculino e feminino, e por isso contribuem para que novas visões de mundo perpassem a imaginação das crianças.

3.4 - PADRÕES DE BELEZA

Em relação aos padrões de beleza construídos socialmente *Steven Universe* também subverte o que é visto normalmente em desenhos infantis. Tanto as personagens femininas quanto as masculinas apresentam corpos que não correspondem necessariamente ao padrão social. Mas é importante ressaltar, conforme Clark (2017) que tais padrões atingem as mulheres de forma mais intensa do que aos homens.

Dentro de *Steven Universe*, há uma variedade de tipos de corpos femininos e de características femininas [...]. Cada [*Crystal*] *Gem* possui um corpo único. Garnet é alta, forte, tem ombros largos e um corpo curvilíneo. Ametista também possui curvas, mas é a menor das três e também é forte. Pérola possui um corpo próximo do ideal de bailarinas: altura média, magra e sem curvas (Clark, 2017, p. 86. Tradução livre).²⁰

O primeiro episódio analisado foi o 57 chamado *Reformed*. Nele Steven, Garnet e Ametista enfrentam um inimigo desconhecido e neste processo Ametista brinca e se diverte com seu corpo apresentando diversas formas. No entanto, Garnet não aprova esse tipo de comportamento “leviano” com a sua forma física e a repreende constantemente.

Devido ao seu problema com sua autoimagem e baixa autoestima, as críticas feitas por Garnet a afetam profundamente Ametista, causando um conflito entre as duas. Isso piora ainda mais quando Garnet menciona Pérola, outra *Crystal Gem* com quem Ametista se sente constantemente comparada. Ela logo diz: “Pérola, Pérola, Pérola, desculpe eu não ser a Pérola com aquele corpinho e o quarto limpinho.” (Steven Universe, Cartoon Network, 2015).

Figura 4: Ametista em sua forma original à esquerda, seguida por Ametista em sua primeira transformação.



Fonte: Steven Universe, Cartoon Network

²⁰ There are a variety of body types for female and female presenting characters [...]. Each of the Gems has a unique body type. Garnet is tall, strong, broad shouldered, yet extremely curvaceous. Amethyst is also curvy, but the shortest of the three and stout. Pearl has more of an ideal model or ballet figure: average height, thin, and without curves (Clark, 2017, p. 86).

Ametista se sente inferior e passa a tentar atender as demandas tecidas por Garnet, como a necessidade de um corpo forte e que seja coerente. Dessa maneira, em sua segunda transformação aparece com um corpo que tenta ser próximo ao corpo de Pérola.

Ametista: você queria que eu fosse mais como a Pérola e agora eu sou.

Garnet: Pérola teria levado a regeneração mais a sério. (Steven Universe, Cartoon Network, 2015).

Figura 5: Ametista imitando a Pérola e Ametista musculosa.



Fonte: Steven Universe, Cartoon Network.

Já na terceira transformação, Ametista surge com um braço e uma perna musculosas tentando obter um corpo forte. A discussão com Garnet permanece e Ametista diz que só está fazendo o que ela queria. Garnet então diz que não é isso o que ela quer, que o corpo perfeito de Ametista deve ser descoberto por ela própria.

Ametista: Ah, qual é a sua? A minha forma é só da minha conta.

Garnet: Também é da minha conta quando afeta a força da equipe.

Ametista: E eu não sou forte o bastante pra você? Ta dizendo que eu sou fraca? [...] Você queria que eu fosse mais forte, e eu to sendo, eu to sendo o que você queria.

Garnet: Mas eu não quero isso.

Ametista: Mas o que você quer? Só me diz o que eu faço.

Garnet: Não posso lhe dizer Ametista, descubra pensando por si própria. (Steven Universe, Cartoon Network, 2015)

Quando Ametista é capturada pelo inimigo, que até esta altura, ainda não é conhecido pelas heroínas, sua forma física é degradada sendo necessário que se refugie para sua gema, uma pedra de ametista, a fim de restaurar sua forma física. Como ao longo do episódio ela apresenta diversas formas há uma expectativa por parte das outras personagens por qual aparência ela irá ter quando restaurada.

Figura 6: Steven segura a pedra de Ametista enquanto ela regenera.



Fonte: Steven Universe, Cartoon Network.

No fim, Ametista surge com a aparência original e é bem recebida por todas as outras personagens. Suas companheiras afirmam que aquela é a sua forma perfeita pois é quem é ela, ou seja, não é necessário nenhum tipo de mudança.

Garnet: Está perfeito

Ametista: Sei lá, é o que parece certo.

Garnet: E é por isso que está perfeito. (Steven Universe, Cartoon Network, 2015)

Mais adiante na história, no episódio 99, *Beta*, e em sua continuação no episódio 100, *Earthlings*, os problemas de autoimagem da Ametista são trabalhados novamente. Nesta narrativa Ametista, Steven e Peridote enfrentam Jasper, uma vilã que possui a forma perfeita para sua pedra, o quartzo amarelo.

Em um conflito anterior Jasper derrota Ametista e conta para que ela as *gems* de pedra ametista são fortes e grandes, de forma que Ametista é considerada uma *gem* deformada. Isto faz com que ela sofra muito e criem um sentimento de inferioridade tão forte que deixa de acreditar ser capaz de derrotar Jasper algum dia.

Garnet: Ah Steven, não dá para ganhar. Não importa o que eu faça, não importa o quanto eu lute, ela saiu direto e eu sai errado.

Steven: Isso é o que a Jasper pensa, e só ela acha que você deveria ser igual a ela.

Ametista: Mas...

Steven: Para de tentar ser a Jasper. Você não tem nada da Jasper. Você é como eu, porque nós dois somos parecidos com ninguém. E é chato, mas pelo menos eu tenho você. E você tem a mim. Então para de me deixar fora dessa.

Garnet: As piores gems ficam juntas né?

Steven: Por isso somos as melhores.

Figura 7: Guerreiras da pedra ametista com a forma adequada.



Fonte: Steven Universe, Cartoon Network.

Na cena seguinte Steven e Garnet se fundem pela primeira vez e dão origem a Quartzo Fumê em um corpo nada convencional, com três braços, baixinha e curvilínea.

Figura 8: Quartzo Fumê



Fonte: Steven Universe, Cartoon Network.

Mas quando suas companheiras percebem como isso a afeta tentam deixá-la confortável falando que ela não deveria se comparar e nem tentar ser como ninguém. O episódio finaliza com Steven dizendo “Ametista, isso não importa. Pra ser você não importa de onde você veio, mas quem você quer ser. É o que você lutou para ser, são as coisas que você gosta, isso é o que importa.” (Steven Universe, Cartoon Network, 2013).

Essas narrativas são interessante pois, diferente de outras, aponta que a perfeição está em sermos nós mesmos, da forma que nós gostamos e nos sentimos confortáveis. Para as *Crystal Gems*, a melhor forma física possível é aquela que permita desenvolver suas habilidades da melhor maneira. Além disso, os meios de comunicação atuam muitas vezes como propagadores desses padrões.

Com o advento do cinema e da televisão, as normas de feminilidade passaram cada vez mais a ser transmitidas culturalmente através do desfile de imagens visuais padronizadas. [...] Não nos dizem mais como é ‘uma dama’ ou em que consiste a feminilidade. Em vez disso, ficamos sabendo das regras diretamente através do discurso do corpo: por meio de imagens que nos dizem que roupas, configuração do corpo, expressão facial, movimentos e comportamentos são exigidos (Bordo, 1997, p. 24).

Pensar a relação com o corpo dessa forma é muito diferente do que o pensamento sobre o corpo que existe em outros desenhos, onde a beleza é a característica mais importante. Em desenhos como as Princesas da Disney as personagens apresentam biótipos muito específicos, dentro do que é normalmente entendido enquanto o padrão de beleza socialmente aceito, são extremamente magras, com cinturas finíssimas, e em geral seus cabelos são longos, lisos e esvoaçantes, além de majoritariamente serem brancas.

Já as *Crystal Gems*, como possuem uma relação com o corpo em que não é há a necessidade de adequação a um padrão de beleza, apresentam diversas formas físicas, variam em tamanho, no cabelo e na cor da pele, não havendo uma padronização.

Figura 9: Princesas da Disney e personagens de Steven Universe.



Fonte: Google.

Se o *mito da beleza* (Wolf, 1992) é central em histórias de princesas ele passa longe do universo de Steven, tanto as *Crystal Gem* quanto as personagens humanas, são valorizadas e reconhecidas por suas características de personalidade e habilidades. E mesmo quando aparece, como aconteceu com Ametista, há uma rede de solidariedade para deixá-la confortável e feliz com quem ela é.

O próprio Steven apresenta um corpo diferente do que é normalmente encontrado em desenhos cujo protagonistas são heróis masculinos, Steven é uma criança comum, tem barriga e curvas, não é musculoso. Além de usar uma camisa rosa, cor que é comumente associada à feminilidade.

E, como apontado por Wolf (1992), os padrões de beleza envolvem também expectativas em relação ao comportamento e a personalidade, como a valorização da juventude e da fragilidade. Nesse sentido, é importante retomar, como mencionado anteriormente, que as personagens femininas da animação apresentam traços de personalidade distintos e diversos entre si, diferentes do que é normalmente encontrado.

Outro aspecto interessante são as roupas utilizadas, no lugar de vestidos longos de mangas bufantes as *Crystal Gems* usam roupas confortáveis e nada convencionais. Afinal, um sapatinho de cristal pode até ajudar a encontrar um príncipe encantado, mas não deve ser muito útil quando se precisa proteger a Terra de seres intergalácticos.

Discutir sobre padrões de beleza é extremamente relevante já que trata-se de um conjunto de expectativas que são impostas a um determinado grupo de pessoas, grupo este que é a maior parte da população. Além de consequências íntimas, como problemas de autoestima e insegurança, o mito da beleza também impacta na vida prática das mulheres, é por isso que é possível de ser estudado pela Ciência Política a partir da crítica feminista da dicotomia público e privado.

Assim, a ideologia da beleza colabora para convencer as mulheres de que elas têm pouco controle sobre a própria vida e poucas opções, numa dinâmica em que os ambientes de trabalho “as recompensam indiretamente como se estivessem vendendo seus corpos”, enquanto as limitam a empregos nas áreas tradicionalmente definidas como femininas, a empregos de salto alto e *status* baixo (Biroli, 2014, p. 117).

E se os padrões de beleza não atingem homens e mulheres da mesma forma, o mesmo acontece entre as mulheres. Assim como a reflexão sobre o cuidado não deve ser feita sem uma perspectiva interseccional, o mesmo se segue em relação aos padrões de beleza.

Mulheres negras enfrentam ainda empecilhos já que não ser branca já significa não estar adequada aos padrões. Um exemplo constante disso é a “boa aparência” requisitada em algumas seleções para emprego, bem como a solidão da mulher negra.

Em suma, compreendendo poder não só como alguém o exercendo sobre outrem, mas, “nas redes de práticas, instituições e tecnologias que sustentam posições de dominância e subordinação dentro de um âmbito particular, [...]” (Foucault, 1978: 136 in Bordo, 1997, p. 21) os padrões de beleza domesticam o corpo das mulheres, e ao fazer isso também constroem o gênero. Desenhos animados participam deste processo, e muitas vezes corroboram com concepções de feminino e masculino hegemônicas. *Steven Universe* se destaca por isso, propõe novas formas de se lidar com nossos corpos, sem a necessidade de se adequar à padrões tão acirrados, além de apresentar mulheres ocupando diversos espaços.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os meios de comunicação estão enraizados em nosso cotidiano, ainda mais no cenário atual de grandes avanços tecnológicos como a popularização dos aparelhos eletrônicos móveis com amplo acesso à internet. Mas se por um lado a sociedade avançou e se desenvolveu, por outro ainda seguimos com as mesmas lutas de anos atrás, que vão avançando lentamente.

O movimento feminista é parte de uma dessas lutas, e tanto a condição de subalternização das mulheres permanece sendo um tema na agenda, quanto a superação do gênero de maneira mais ampla.

A teoria feminista vem demonstrando há alguns anos como o gênero é construído socialmente em diversas esferas da vida, institucionalmente e simbolicamente. A mídia é um destes atores que contribuem para a conformação do gênero, e faz isso das mais diversas formas. Desenhos animados são um exemplo disto, que conhecemos ainda quando crianças.

Dessa forma, o objetivo desta monografia foi o de compreender como o gênero era construído do desenho infantil *Steven Universe*. Foi possível perceber como a animação é dotada de uma perspectiva relacionada ao gênero diferente da maioria dos desenhos, onde a ideia de ser você mesmo perpassa toda a trama. Inicialmente, discutimos a relação entre mídia e vida social, com destaque para a televisão e ficções infantis. Em seguida, mobilizamos a teoria política feminista, que forneceu as chaves de análise a partir dos debates sobre cuidado e padrões de beleza. A análise qualitativa focou em cinco episódios do desenho, a partir das interações e diálogos, bem como atenta às imagens dos personagens.

Entendemos após este percurso que algumas considerações precisam ser colocadas. A primeira é referente ao acesso do programa, já que se trata de um desenho transmitido por um canal fechado, o que restringe a audiência ao público que consuma TV a cabo. Também é importante ressaltar como o canal *Cartoon Network* é repleto de propagandas que estimulam o consumo infantil.

Além disso, a monografia nos permite apontar como é importante que as produtoras de conteúdo diversifiquem seus quadros de criadores. As princesas contemporâneas, conhecidas como as primeiras princesas feministas, possuem mulheres na equipe de direção e o próprio *Steven Universe* foi criado por uma mulher, Rebecca Sugar.

A partir do processo de análise também foi possível diagnosticar que a animação subverte comportamentos esperados de meninos e meninas. O desenho aborda com frequência questões relacionadas à sexualidade e relacionamentos, bem como aponta uma configuração

familiar muito singular, já que a família que protagoniza a série é formada por três “mulheres” que adotam o filho de sua amiga que morre no parto.

Dessa forma, entendemos que desenhos animados representam uma grande pista para mapear os aspectos simbólicos que começam a conformar o gênero desde a infância.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALOGH, Anna Maria. **O discurso ficcional na TV: sedução e sonho em doses homeopáticas**. Edusp, 2002.
- BARDIN, Laurence. Análise de conteúdo (Edição revista e actualizada). **Lisboa: Edições**, v. 70, 2009.
- BAUER, Martin W. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**, v. 3, p. 189-217, 2002.
- BIROLI, Flávia. Gênero e família em uma sociedade justa. **Teoria Política e Feminismo: abordagens brasileiras. Vinhedo: Editora Horizonte, pág**, p. 211-242.
- BORDO, Susan R. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. **Gênero, corpo, conhecimento. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos**, p. 19-41, 1997.
- BRAGA, José Luiz. Constituição do campo da comunicação. **Verso e reverso**, v. 25, n. 58, p. 62-77, 2011.
- BREDER, Fernanda. **Feminismo & príncipes encantados: A representação feminina nos filmes de princesa da Disney**. e-galáxia, 2015
- DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Boitempo Editorial, 2016.
- DE SOUZA, José Carlos Aronchi. **Gêneros e formatos na televisão brasileira**. Summus Editorial, 2015.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina. A contribuição do olhar feminista. **Intexto**, n. 3, p. 1-11, 1998.
- ESCOSTEGUY, Ana Carolina; MESSA, Márcia Rejane. Os estudos de gênero na pesquisa em comunicação no Brasil. **Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa [recurso eletrônico]**. Porto Alegre: EDIPUCRS, p. 14-29, 2006.
- FOSSATTI, Carolina Lanner. Cinema de animação e as princesas: uma análise das categorias de gênero. In: **CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL**. 2009.
- FOUCAULT, Michel. Os corpos doces. **Vigiar e Punir: nascimento da pri**, 1977.
- FRANÇA, Vera V.; SIMÕES, Paula G. **Curso básico de Teorias da Comunicação**. Autêntica, 2017.
- GILLIGAN, Carol. Imagens de relação. **Teoria política feminista: textos centrais. Vinhedo, Ed. Horizonte**, p. 81-119, 2013.
- Kuo, Catarina Nae Yen. Ensinando a ser menina: as princesas da Disney e o processo de socializ infantil. 2015

- MENDONÇA, Ricardo Fabrino. A mídia e a transformação da realidade. **Comunicação e política**, v. 24, n. 2, p. 07-37, 2006.
- MIGUEL, Luis Felipe. Desvelo e interesse na teoria feminista. **Teoria política e feminismo: abordagens brasileiras. Vinhedo: Horizonte**, p. 103-126, 2012.
- MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Boitempo, 2014.
- MIGUEL, Luis Felipe; BIROLI, Flávia. Introdução: teoria política feminista, hoje. **Teoria política feminista: textos centrais. Vinhedo, Ed. Horizonte**, p. 7-54, 2013.
- MOGENDORFF, Janine Regina. A Escola de Frankfurt e seu legado. **Verso e Reverso**, v. 26, n. 63, p. 152-159, 2012.
- PINTO, Céli Regina J. Uma história do feminismo no Brasil. 2003.
- PISCITELLI, Adriana. Re-criando a (categoria) mulher. **Textos didáticos**, v. 48, p. 7-42, 2002.
- ROCHA, Simone Maria. Os estudos culturais e a análise cultural da televisão: considerações teórico-metodológicas. **Animus. Revista Interamericana de Comunicação Midiática**, v. 10, n. 19, 2011.
- ROSS, Karen. **Gendered media: Women, men, and identity politics**. Rowman & Littlefield, 2010.
- RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres. **Notas sobre a “Economia Política” do sexo. Tradução de Christine Rufino Dabat. Recife: SOS Corpo**, 1993.
- SARMENTO, Rayza. **Das sufragistas às ativistas 2.0: feminismo, mídia e política no Brasil (1921 a 2016)**. Tese (Doutorado em Ciência Política) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.
- SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. 2012.
- SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia**. Sage, 2002.
- TARDELI, D. Super-Heróis na construção da Personalidade in **Super-Heróis, Cultura e Sociedade: aproximações multidisciplinares sobre o mundo dos quadrinhos**. 2011.
- TERUYA, Teresa Kazuko. Sobre mídia, educação e Estudos Culturais. **Pesquisa em educação: múltiplos olhares. Maringá: Eduem**, p. 151-165, 2009.
- WOLF, Naomi. **O mito da beleza**. Rocco, 1992.