



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

MARIANA PITOMBEIRA LAGE

**“EU SOU UMA CONVERSA”: TESSITURAS ENTRE O QUEER E O PLASMÁTICO NOS
CORPOS ANIMADOS DE *STEVEN UNIVERSE***

FORTALEZA

2022

MARIANA PITOMBEIRA LAGE

“EU SOU UMA CONVERSA”: TESSITURAS ENTRE O QUEER E O PLASMÁTICO NOS
CORPOS ANIMADOS DE *STEVEN UNIVERSE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

L171“ Lage, Mariana Pitombeira.
“Eu Sou Uma Conversa” : Tessituras Entre O Queer E O Plasmático Nos Corpos Animados De Steven
Universe / Mariana Pitombeira Lage. – 2022.
109 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-
Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2022.
Orientação: Profª. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.

1. Steven Universe. 2. Queer. 3. Plasmaticidade. 4. Fusão. 5. Masculinidade. I. Título.

CDD 302.23

MARIANA PITOMBEIRA LAGE

“EU SOU UMA CONVERSA”: TESSITURAS ENTRE O QUEER E O PLASMÁTICO NOS
CORPOS ANIMADOS DE *STEVEN UNIVERSE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Georgia da Cruz Pereira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Para Henrique Codato, professor, orientador e amigo querido, cujas palavras de inspiração e alento reverberam em mim até hoje. Sua falta é muito sentida. Obrigada por tudo.

AGRADECIMENTOS

À professora Gabriela Reinaldo, por ter acolhido essa pesquisa aceitando orientá-la, mesmo no meio do caminho. Agradeço sua dedicação, discussões e, principalmente, pela paciência e compreensão com meu conturbado percurso.

Aos professores Georgia da Cruz Pereira e Marcelo Dídimo, que aceitaram o convite para a participação da banca desta dissertação desde sua qualificação, trazendo valiosas contribuições para a pesquisa.

Ao colegiado e servidores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFC que participaram da minha trajetória no mestrado, em especial aos professores da Linha de Fotografia e Audiovisual, meu muito obrigada.

À minha mãe Delane, pelo amor, pelo apoio, pelo carinho, sinceridade, pelas noites em claro, pela paciência infinita, e por nunca ter perdido a confiança na minha trajetória na pós-graduação.

À minha irmã Luisa e ao meu pai Paulo Hiram, pela paciência, acolhimento, e todo o amor e apoio, nos últimos anos.

À minha avó Marileide, pelas várias velinhas acendidas durante meu percurso e pela torcida fervorosa. “Ave Maria passe na frente!”.

A Ed Borges e Guilherme Pedrosa, pelas leituras e revisões minuciosas, conversas e pelas amizades. Partilhar essa caminhada ao lado de vocês foi um dos maiores presentes que o mestrado me trouxe.

À toda a turma do PPGCom de 2019, especialmente aos amigos da Linha de Fotografia e Audiovisual, Beatriz Barreto, George Ulysses, Luana Sampaio, Maurício Xavier, Natália Maia e Samuel Brasileiro, pelo acolhimento, pelas trocas e pelos encontros, presenciais ou virtuais.

A Levi Magalhães, Uriel Pinho, Nathalia Mizuma, Thais Emilia, Lilian do Rosário, Carol Veras, Daniel Filipe, Rebeca de Melo, Pedro Palácio, Herbenio Júnior, Wictor Hugo, aos “Encontros Astrais” e a toda uma rede de amigos queridos que me acompanharam, apoiaram e torceram por mim, nessa caminhada.

À Universidade Federal do Ceará, por ser uma instituição comprometida com a educação pública de qualidade, para todos e suas oportunidades em projetos de ensino, pesquisa e extensão, essenciais para a ampliação do meu aprendizado enquanto estudante.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

*I don't need you to respect me, I respect me. I don't need you to love, I
love me. I just need you to know you can know me
if you change your mind.*

Steven

RESUMO

A presente dissertação se propõe a analisar a temática queer na animação plasmática da série *Steven Universe*. Os corpos desenhados em obras de animação são maleáveis, podendo esticar, encolher, derreter, torcer e se retorcer, propriedade que Eisenstein (2017) nomeia de plasmaticidade. Este trabalho investigou os modos que a série *Steven Universe* se apropria dessa maleabilidade corporal para a construção de personagens e relações queer, indo além da heteronormatividade comumente presente em produtos midiáticos voltados para o público infantil. Para analisar as imagens, tomamos como inspiração o *Atlas Mnemosyne*, do historiador alemão Aby Warburg, juntamente a análise filmico-compreensiva da narrativa seriada proposta por Larissa Azubel (2018). A teoria queer e as características plasmáticas dos desenhos animados foram abordadas a partir de referenciais como Guacira Lopes Louro (2020), Richard Miskolci (2012), Judith Butler (2019), Paul Preciado (2019) e Thomas Lamarre (2013). A noção de masculinidade dialoga com estudos de Connell (2005) e Kimmel (2006), que tensionam a perspectiva hegemônica heteronormativa. Além disso, foram analisados os laços de parentesco (HESTON, 2013; WESTON, 1991) da família de Steven, sob a ótica da utopia queer (MUÑOZ, 2009) e do fracasso (HALBERSTAM, 2020). No universo mágico de *Steven Universe*, ressaltase o conceito de fusão, na medida em que os personagens se caracterizam por modificar fisicamente seus corpos, em outros seres e objetos, mediante a discussão feita por Haraway (2009), Cooley (2020) e Ristola (2020). Assim sendo, vimos que, em *Steven Universe*, a plasmaticidade da animação é explorada em sua potencialidade queer para a composição de uma narrativa que realiza no presente uma utopia queer, promovendo possibilidades de vivências para além da heteronormatividade.

Palavras-chave: *Steven Universe*; queer; plasmaticidade; fusão; masculinidade.

ABSTRACT

The present dissertation proposed to analyze the queer theme in the plasmatic animation of the Steven Universe series. Bodies drawn in animation works are malleable, being able to stretch, shrink, melt, twist and bend, a property that Eisenstein (2017) names plasmaticity. This work investigated ways in which the Steven Universe series appropriates this corporal malleability for the construction of queer characters and relationships, going beyond the heteronormativity commonly present in media products aimed at children. To analyze the images, we took as inspiration the Atlas Mnemosyne, by the German historian Aby Warburg, as well as the comprehensive filmic analysis of the serial narrative proposed by Larissa Azubel (2018). The queer theory and the plasmatic characteristics of cartoons were approached from references such as Guacira Lopes Louro (2020), Richard Miskolci (2012), Judith Butler (2019), Paul Preciado (2019), as well as Sergei Eisenstein (2017) and Thomas Lamarre (2013). The notion of masculinity in the protagonist Steven was based on the studies of Connell (2005) and Kimmel (2006), stressing the hegemonic heteronormative perspective. In addition, the kinship ties (HESTON, 2013; WESTON, 1991) of Steven's family were analyzed, from the perspective of queer utopia (MUÑOZ, 2009) and failure (HALBERSTAM, 2020). In the magical universe of Steven Universe, the concept of fusion stands out, as in which the characters are characterized by physically modifying their bodies, in other beings and objects, through the discussion made by Haraway (2009), Cooley (2020) and Ristola (2020). As a result, we saw that in Steven Universe the plasmaticity of the animation is explored in a queer potential for the making of a narrative that performs nowadays a queer utopia, promoting the possibilities of experiences outside the heteronormativity.

Keywords: *Steven Universe*; queer; plasmaticity; fusion; masculinity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	– Steven e as <i>Crystal Gems</i>	16
Figura 2	– Greg Universe e seu filho Steven	16
Figura 3	– O salão real em Homeworld	18
Figura 4	– Visão panorâmica de Homeworld	18
Figura 5	– Um panorama da cidade de <i>Beach City</i>	20
Figura 6	– Steven e Peedee no calçadão de <i>Beach City</i>	20
Figura 7	– O templo das <i>Crystal Gems</i>	20
Figura 8	– O personagem Flip logo antes de começar a se mover	29
Figura 9	– Nemo faz Flip e Impy esticarem	29
Figura 10	– Nemo faz Flip e Impy achatarem	29
Figura 11	– Mickey e Minnie no avião instável	32
Figura 12	– Minnie com a calcinha paraquedas	32
Figura 13	– O carnavalesco plasmático no úbere da vaca	32
Figura 14	– O carnavalesco plasmático no úbere da vaca	32
Figura 15	– O carnavalesco plasmático no úbere da vaca	33
Figura 16	– A Rainha conversa com o espelho	34
Figura 17	– A Rainha se revela <i>drag queen</i>	34
Figura 18	– A Rainha se revela uma bruxa	34
Figura 19	– A Rainha usa seu poder para metamorfosear Koko	34
Figura 20	– A Rainha usa seus poderes contra Boop e seus amigos	39
Figura 21	– O vilão Ele codificado como queer	33
Figura 22	– As personagens Assami e Korra assumem um relacionamento	40
Figura 23	– Beijo entre as personagens Marceline e Jujuba	40
Figura 24	– Rubi e Safira se fundem, transformando-se em Garnet	42
Figura 25	– Ametista metamorfoseada de Purple Puma	44
Figura 26	– A fusão normativa das Rubis	50
Figura 27	– Criando Garnet – a fusão entre Rubi e Safira	50
Figura 28	– Garnet toma uma forma mais definida	52
Figura 29	– Painel 1 – Movimentos e gestos de fusões heterogêneas	54
Figura 30	– Painel 2 – Stevonnie, uma experiência	56
Figura 31	– Painel 3 – Stevonnie e a experiência do corpo queer não binário	58

Figura 32	– Painel 4 – Steven e sua performance <i>drag</i> no palco do <i>Beach-a-palooza</i>	62
Figura 33	– Kiki, Nanefua e a reação positiva de <i>Beach City</i>	64
Figura 34	– Kiki, Nanefua e a reação positiva de <i>Beach City</i>	64
Figura 35	– Painel 5 – Recriação plano a plano da cena final do anime <i>Neon Genesis Evangelion</i> ¹ com as <i>Crystal Gems</i> e Steven ²	70
Figura 36	– Painel 6 – Montagem das transformações de Sailor Marte, Sailor Moon e Sailor Júpiter	72
Figura 37	– Recortes de rascunhos e rabiscos dos personagens de Rebecca Sugar ...	74
Figura 38	– Painel 7 – Corpos como receptáculos de espadas mágicas em <i>Revolutionary Girl Utena</i> e <i>Steven Universe</i>	76
Figura 39	– Painel 8 – Movimentos de transformações mágicas de Serena e Steven Universe	77
Figura 40	– Painel 9 – Movimentos paralelos entre Cinderella e Steven	81
Figura 41	– Lars e sua pose “ficando de boa”	84
Figura 42	– Lars e o receio da humilhação	85
Figura 43	– Lars, Steven e o fracasso da vulnerabilidade emocional	88
Figura 44	– Connie explica o que é uma família nuclear, e Steven fica angustiado ...	90
Figura 45	– Steven não consegue decidir qual <i>Crystal Gem</i> levar ao jantar. “Vocês são todas tão legais!”	91
Figura 46	– A fusão Alexandrite chega no jantar	94
Figura 47	– As famílias de Steven e Connie jantam juntas	95
Figura 48	– Alexandrite segura o ônibus com Steven e Connie dentro	99
Figura 49	– A mãe de Connie se desculpa com a família de Steven	99

¹ Episódio 26 de *Neon Genesis Evangelion* (1997), “*A Fera que Gritou Eu no Coração do Mundo*”

² Episódio 38 da temporada 1, “*The Test*”.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO: PERCURSOS E CAMINHOS DA PESQUISA	11
1.1	<i>Steven Universe</i>: Uma descrição	15
1.1.1	<i>Personagens principais</i>	15
1.1.2	<i>Homeworld</i>	17
1.1.3	<i>Beach City e a ambiência de Steven Universe</i>.....	19
2	A PLASMATICIDADE NA CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO QUEER EM <i>STEVEN UNIVERSE</i>	21
2.1	Queer: A Política dos Anormais	21
2.2	<i>Watch Me Move</i>: a plasmaticidade na animação	28
2.3	Antes de Steven: “deserto heterossexual” e o vilão queer	37
2.4	<i>Steven Universe</i> e o queer plasmático	41
3	<i>MID-SEASON</i> – ENTRE FRONTEIRAS E FUSÕES: IDENTIDADES E CORPOS QUEER EM <i>STEVEN UNIVERSE</i>	47
4	O GAROTO STEVEN: TORÇÕES DE PERFORMANCES E MASCULINIDADES NORMATIVAS	61
4.1	Masculinidades para além de binarismos	61
4.2	A referência de obras <i>mahō shōjo</i> como inspiração na construção da masculinidade alternativa de Steven	68
4.3	Steven, um garoto mágico! Outras construções entre masculinidades e performatividades	73
4.4	Steven e Lars: deslocamentos de uma masculinidade hegemônica	83
4.5	Steven, Greg e <i>Crystal Gems</i>: a queerização da família em <i>Steven Universe</i>	89
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS: ACREDITANDO EM STEVEN	101
	REFERÊNCIAS	105

1 INTRODUÇÃO: PERCURSOS E CAMINHOS DA PESQUISA

Desenhos animados, sempre, estiveram presentes em minha trajetória de vida. O impulso para a escrita de uma pesquisa acadêmica começou ainda na graduação no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará, quando escrevi um trabalho sobre os corpos das mulheres nos filmes de animação da Disney. Esse trabalho foi um processo inicial que culminou, posteriormente, na escrita da minha monografia, dando continuidade, agora na pós-graduação, com temas semelhantes, mas tendo como campo de estudo a série animada de TV *Steven Universe* e o queer presente nela.

No universo de *Steven Universe*, os corpos são mutáveis, maleáveis, e capazes de fundirem, transformando-se em um outro ser. A série apresenta temáticas queer quando aborda gênero, sexo e sexualidade em sua narrativa, permitindo a construção de histórias e personagens que vão além da heteronormatividade comumente presente em produtos midiáticos voltados para o público infantil.

Steven Universe, produzida e distribuída pelo canal *Cartoon Network*, retrata a vida de Steven Universe, um garoto meio humano e meio alienígena, criado por um grupo de alienígenas da raça *gem* chamado de *Crystal Gems*. A série acompanha a trajetória de Steven, que aprende com as *Crystal Gems* a controlar seus poderes, para que juntos possam proteger a Terra³.

O título desse trabalho, ““Eu sou uma conversa”: Tessituras entre o queer e o plasmático nos corpos animados de *Steven Universe*”, cita um verso entoado pela personagem Garnet ao falar sobre seu corpo. Ela é fruto da fusão das personagens Rubi e Safira, que vivem um amor romântico como Garnet. Esse verso foi escolhido porque as fusões remetem ao simbolismo das ligações e relações das personagens, podendo representar uma experiência ou mesmo uma conversa.

Steven Universe destaca-se por um universo criado para que personagens e narrativas queer tenham ênfase, mesmo dentro de uma série infantil. Ao ser questionada sobre a decisão de desenvolver histórias e personagens fora dos padrões, a criadora Rebecca Sugar explica a importância de ter esse tipo de representação em uma obra dedicada ao público jovem. Em uma entrevista para a revista *Entertainment Weekly*, em 2018, a criadora comenta que:

[...] as pessoas muitas vezes me questionavam, ‘Como que você consegue colocar esses temas adultos no seu show?’ E isso me impressionava, porque histórias de amor não são cenas adultas. Comecei a perceber o quão grave é a ideia que [algo] é adulto

³ Uma descrição mais detalhada da série é feita no tópico 1.1, dessa introdução.

porque é queer, e o medo que eu tinha quando eu era mais nova começou a voltar, e foi quando ficou mais nítido pra mim. Ao incluir conteúdos e personagens LGBTQIA numa obra de classificação livre direcionada para crianças, você está dizendo a elas que elas são jovens, e que elas pertencem a esse mundo. Você não pode não dizer isso a elas. O entretenimento não pode dizer apenas a um grupo de crianças [as heteronormativas] que alguém vai te amar. É tão injusto⁴. (SUGAR, 2018)

Sabemos que, por ser exibido pela *Cartoon Network*, esse desenho animado está dentro de uma lógica de distribuição e de consumo capitalista. Mas, se por um lado, a série é fruto da mídia *mainstream* do canal, veiculada para fazer de jovens e crianças consumidores em potencial, por outro, ainda que atenda às necessidades de consumo estabelecidas pela grande mídia, ela utiliza seu espaço privilegiado na grade do canal para abrir um novo lugar de diálogo com as crianças sobre a temática queer que, até o lançamento da série, era (e continua sendo) tão escassa nesse meio.

Partindo dessas considerações, apresento as seguintes questões nesta pesquisa: como é construída a temática queer na série *Steven Universe*? Que elementos queer podem ser identificados na animação da série? A fim de analisar a temática queer na animação plasmática da série *Steven Universe*, proponho três objetivos específicos: (a) compreender os modos como a plasmaticidade dos desenhos animados se constitui como potência queer na série.; (b) investigar, nas imagens da série, elementos visuais que formatam performatividades e masculinidades não-normativas no protagonista Steven Universe; e (c) entender como as fusões se constituem como base queer na série, a partir da materialização plasmática da junção de corpos animados.

Dispostos esses objetivos, buscamos, para análise das imagens da série, realizar uma metodologia que parta da montagem de diversas imagens coletadas ao longo dos episódios de *Steven Universe* para que, a partir da observação dessa nova disposição das imagens, possamos pensar na materialidade dos corpos das personagens como sendo uma materialização queer. Para isso, usamos como inspiração as pranchas e painéis compostos por Aby Warburno Atlas Mnemosyne, seu último e inacabado projeto. O Atlas constituía em grandes painéis de fundo preto em que o pesquisador distribuía uma série de imagens em pranchas – que podiam ser desde panfletos, selos e fotos publicitárias até fotografias de obras renascentistas. As imagens dispostas nessas pranchas eram móveis, podendo ser deslocadas de acordo com a

⁴ Tradução livre da autora a partir do trecho “[...] people would tell me often, “How are you getting these adult themes into your show?” And that would really strike me because love stories are not adult scenes. The idea that it is adult because it’s queer, the gravity of that started to set in for me and the fear I had growing up myself came into focus for me. [...] By including LGBTQIA content and characters in G-rated entertainment for kids, you tell kids when they’re young that they belong in this world. You can’t not tell them that. There can’t be only a certain group of kids that gets told someone will love you by all the entertainment that they see. It’s just so unfair.”.

montagem proposta por Warburg. O Atlas não tinha a finalidade de ser exclusivamente um arquivo ou um inventário, mas sim uma produção de saberes ativada pelas próprias imagens.

Nas pranchas de Warburg, a disposição das imagens não era feita a partir de uma linearidade temporal, ou seja, as montagens não seguiam uma lógica cronológica, hierárquica ou tipológica (MACIEL, 2018, p.196). Segundo os pesquisadores Reis Filho e Reinaldo (2019, p.07), as montagens de Warburg visavam “alterar nossa percepção temporal” ao produzirem outros significados de acordo com o deslocamento feito nos painéis.

Maciel (2018) aponta que a disposição das imagens se comportava como constelações: não são movimentos ou agrupamentos “naturais”, mas, na realidade, a interpretação do olhar humano sobre elas. A produção de saber dessas imagens, que podem mudar a cada novo deslocamento, parecem ser mais sobre o entendimento das emoções provocadas pelas imagens do que de um saber prioritariamente intelectual.

Propomos, então montagens de imagens de episódios da série em painéis que produzam imagens-saber que componham a análise. A seleção e a montagem desses painéis não obedecem a uma linearidade temporal dos arcos de *Steven Universe*, como veremos nos capítulos⁵ que dedicamos ao tema. Fazemos questão de sublinhar que se trata de uma inspiração, de uma tentativa de pensar a partir das proposições de Warburg e não de criar simulacros do seu Atlas⁶. Tirando essas imagens da linha do tempo, mas tendo sempre em mente seus contextos, costuramos uma malha imagética que nos possibilita analisar as personagens e as relações entre elas e entre seus corpos metamórficos entendendo essas imagens desenhadas em sua potencialidade queer.

A metodologia integra ainda a *Análise Filmico-Compreensiva da Narrativa Seriada (AFCNS)* proposta por Larissa Azubel (2018). Nela, a autora se baseia na metodologia de análise fílmica sugerida por Francesco Casetti e Federico Di Chio (2013), a partir de dois processos: decomposição e recomposição. Na decomposição, descrevemos uma cena de modo a dar a ela um ponto de vista. Para isso, escolhemos os elementos que têm uma maior ênfase, ou seja, damos atenção ao que nos interessa analisar. Na recomposição, reconstruímos e interpretamos o que foi descrito com o recurso dos nossos referenciais teóricos, de modo a

⁵ Estes painéis podem ser encontrados na *Mid-season* e no segundo capítulo desta dissertação.

⁶ Reiteramos que nos apropriamos do Atlas como elemento inspirador da análise e da pesquisa, no que se refere à composição de imagens dispostas em painéis como forma de saber. O Atlas de Aby Warburg reunia imagens de diferentes naturezas, contextos, geografias e épocas. Nesta perspectiva, “a montagem ofereceria um método dinâmico de apreensão das obras, uma maneira mais pertinente de compreender a temporalidades das imagens, com suas sobrevivências, suas associações inesperadas e repentinas” (REINALDO; REIS FILHO, 2019, p.12). Neste trabalho, porém, nos detemos apenas em *frames* retirados de *Steven Universe* com o objetivo de estudar a série.

produzir um saber acerca dessa cena. Ao direcionar a análise dos autores para séries televisivas, Azubel sugere que realizemos a *Síntese de Análise de Cada Episódio* após o processo de recomposição de uma cena ou de um episódio. Nessa síntese, resumimos e reestruturamos o que foi investigado, e levantamos dados complementares e ponderações acerca do conteúdo analisado (AZUBEL, 2018, p. 42).

Descrever, interpretar combinando referências e concluir com uma sintetização do escrito é uma metodologia, no nosso entendimento, dialoga com o Atlas Mnemosyne. Azubel (2018) comenta que o recorte de episódios analisados não precisa pertencer à mesma série, à mesma temporada, nem mesmo ter uma ordem consecutiva, bastando ter coerência dentro da teoria e dos objetivos propostos. Assim sendo, na decomposição dos episódios, nos desligamos de sua posição temporal no arco da temporada. Na recomposição, reconstruímos as cenas numa montagem mosaica que nos permite analisar a série sob a ótica dessas imagens. Para isso, realizamos um entrelaçamento das imagens com os aportes teóricos que levantados ao longo do texto para entendermos como essas imagens materializam as temáticas de plasmaticidade, queer, performance, abjeção, masculinidade, família e futuridade queer.

Partindo do exposto, essa pesquisa é organizada em três seções. No primeiro capítulo, apresentamos nosso aporte teórico acerca da teoria queer e em seguida investigamos as características plasmáticas dos desenhos animados, para darmos destaque ao queer e ao plasmático na série *Steven Universe*. No segundo capítulo, colocamos em pauta a masculinidade no personagem de Steven Universe e buscamos entender como algumas obras de anime *mahō shōjo* contribuem para a construção de uma masculinidade alternativa na série. Analisamos também o modo que a masculinidade hegemônica é abordada na narrativa, e finalizamos tendo como foco a família de Steven, entendendo como são construídos os laços de parentesco entre os personagens.

Além dos capítulos, sentimos a necessidade de abordar também as fusões, uma vez que é um tema que perpassa e intersecciona as temáticas trabalhadas. Criamos então uma *mid-season*, ou seja, uma espécie de intervalo textual entre o primeiro e o segundo capítulo, complementando assim a estrutura da dissertação.

Por fim, nas considerações finais, traremos as contribuições que o trabalho apresenta sobre a discussão acerca do gênero, sexo e sexualidade no universo da animação destinada o público infantil, assim como as perspectivas e tensões que a temática enfrenta no contexto atual.

Antes de passarmos ao primeiro capítulo, apresentaremos uma descrição da série *Steven Universe* como um complemento ou apêndice a esta introdução, no intuito de possibilitar maior aproximação com a obra em análise.

1.1 *Steven Universe*: Uma descrição

Criada por Rebecca Sugar, *Steven Universe* é produzida, exibida e distribuída pelo canal exclusivo de conteúdo infantil *Cartoon Network*. Contando com seis temporadas e um filme para TV, seu primeiro episódio foi ao ar em 2013 e o último em 2020. A série conta com dois grandes arcos narrativos: o primeiro se dá nas cinco primeiras temporadas e conta com 160 episódios e o segundo começa com o filme e finaliza com sua continuação em uma sexta e última temporada, chamada de *Steven Universe Future*, com 20 episódios. No caso do segundo arco, a narrativa ocorre alguns anos depois que o primeiro é encerrado. Neste trabalho, focamos nas primeiras cinco temporadas, que foram ao ar entre os anos de 2013 e 2019.

Steven Universe conta a história de Steven, um garoto híbrido fruto da união da *gem* Rose Quartz e do músico independente Greg Universe. Há milênios, Rose liderou centenas de suas colegas, autointituladas *Crystal Gems*, em uma rebelião contra o planeta *Homeworld*, que planejava invadir e acabar com os recursos da Terra. Após uma grande batalha e da vitória da rebelião, só sobraram Rose e as *Crystal Gems* Garnet, Pérola e Ametista. Elas decidiram morar na Terra para protegê-la de futuras invasões, e de monstros deixados para trás após a guerra. Passados milênios até os dias atuais, Rose se apaixonou e engravidou do humano Greg, abdicando de sua vida para que Steven Universe pudesse nascer. Híbrido de *gem*⁷ e humano, Steven mora na pacata cidade litorânea de *Beach City*, e é criado por Garnet, Pérola e Ametista. O garoto treina e aprende aos poucos a usar seus poderes para se tornar uma *Crystal Gem* e proteger a Terra.

1.1.1 *Personagens principais*

Temos então o núcleo principal da série, formado por Steven, Garnet, Pérola, Ametista e Greg (FIGURAS 1 e 2). Steven é um garoto doce, carinhoso, com um espírito aventureiro e que busca sempre ouvir e entender todos os seres que encontra, sejam eles humanos, *gems* ou monstros. Steven batalha para ser tratado com seriedade, como um membro

⁷ *Gem* é o nome dado à raça alienígena oriunda do planeta *Homeworld*.

das *Crystal Gems*, embora seja visto pelas alienígenas como muito jovem para ter responsabilidades nas missões.

Figura 1 – Steven e as *Crystal Gems*.



Legenda: Da esq. para a dir.; Ametista, Garnet, Steven e Pérola.

Figura 2 – Greg Universe e seu filho Steven



Garnet é a *gem* mais imponente do grupo. Ela é alta, misteriosa, calada, mas muito fiel às suas companheiras. Sua principal arma são grandes manoplas. É frequentemente vista como a líder, sendo em várias situações a personagem que toma as principais decisões nas missões, tendo a palavra final do grupo. Dentre as *Crystal Gems*, é quem mais acredita na capacidade de *Steven*, e tem um laço muito forte com o garoto.

Pérola é a *Crystal Gem* que mais tem conhecimento do funcionamento de *Homeworld* e suas tecnologias. No planeta natal, era uma servente das Diamantes, mas se rebelou com a ajuda de Rose, por quem nutria uma paixão nunca correspondida. Na Terra, se

tornou uma experiente espadachim e é quem planeja meticulosamente cada passo da equipe, sempre muito metódica.

Ametista é a única *Crystal Gem* oriunda do planeta Terra. Ela “nasceu” séculos depois da grande rebelião, e foi acolhida por Rose e as *Crystal Gems*. É brincalhona, engraçada e não economiza nas piadas, sejam elas boas ou não. Usa um chicote como arma, é impulsiva nas batalhas e é a *gem* que mais usa o poder de metamorfose, se transformando constantemente em diferentes objetos e personagens. Ela e Pérola, por terem personalidades contrastantes, estão sempre em embate.

Greg Universe é o pai de Steven, e quando conheceu Rose Quartz lutava para se tornar um astro. Porém, ao conhecer a *gem*, abdicou de sua carreira para ficar com a alienígena. Quando Steven nasceu, o músico montou um lava-jato em *Beach City* para ficar perto do filho, que mora com as *Crystal Gems*. Greg mora numa van e é um homem tranquilo, simples e feliz, tendo sua van, seu violão e se dedicando a criar seu filho com Garnet, Pérola e Ametista.

1.1.2 Homeworld

Para entendermos como funciona o universo de *Steven Universe*, precisamos inicialmente entender *Homeworld*. O planeta é habitado por uma raça de *gems*, seres que são pedras preciosas e, a partir dela, projetam um corpo de luz massificado. As *gems* são classificadas de acordo com suas pedras, formando assim um sistema de castas. A mais alta casta é a das Diamantes, e só existem quatro desses seres, as Diamantes Branca, Amarela, Azul e Rosa. Todas as outras pedras estão abaixo delas, e cada uma das classes desempenha uma função dentro do mundo de *Homeworld*. As rubis são guarda-pessoas, as pérolas são serventes das Diamantes, as safiras são videntes, as ametistas são soldadas e assim por diante. Nesse sentido, todas as *gems* têm sempre uma só função a cumprir durante toda a sua existência (FIGURAS 3 e 4).

Homeworld é um império que invade e coloniza outros planetas com o objetivo de extrair tudo o que pode de seus solos e criar cada vez mais *gems* para alimentar seu poder e seus exércitos, o que acaba por extinguir a vida de qualquer local que se apoderam. E assim foi com a Terra, há milênios. A primeira missão de Rose Quartz foi nesse planeta. Ao ver a destruição feita por seu povo, reuniu outras *gems* e formou uma grande rebelião contra *Homeworld*.

Figura 3 – O salão real em Homeworld.



Figura 4 – Visão panorâmica de Homeworld.



Dessa forma, as quatro alienígenas se instalaram no planeta Terra, e desde então, passam seus dias capturando *gems* rachadas⁸ que não têm mais controle do seu corpo e acabam por se tornarem monstros, na esperança de um dia poder curá-las. O local que as *Crystal Gems* escolheram para morar se torna vizinho, milênios depois, da cidade *Beach City*. Lá, Rose conheceu e engravidou de Greg Universe. A gravidez de Rose é algo novo, uma vez que as *gems* não podem nem se relacionar com castas diferentes, com outra espécie então é algo jamais visto. Por ter seu corpo ligado à sua pedra, Rose então desiste de sua existência para que Steven possa herdar sua gema e ser o primeiro híbrido *gem* e humano.

A série se passa doze anos depois do nascimento de Steven e mostra a trajetória do garoto enquanto ele aprende, aos poucos, acerca de sua história, da história de *Homeworld* e da rebelião liderada por sua mãe. Nós, como espectadores, vamos descobrindo esse passado juntamente com Steven, na medida em que elementos de *Homeworld* são introduzidos quando Steven e as *gems* vão completando suas missões. Dentre esses elementos, temos templos, *Kindergartens*⁹, espaçonaves e velhos campos de batalha, todos abandonados e em ruínas. Descobrimos cada vez mais sobre esse outro planeta até que, já quinta temporada, Steven vai até *Homeworld* e podemos ver de perto como funciona essa sociedade de castas.

⁸ Como já foi comentado, o corpo das *gems* é uma projeção a partir de uma pedra. Se esse corpo é ferido, mutilado ou destruído de uma maneira muito violenta, ele explode em uma nuvem de fumaça, só restando a gema. Após um tempo, o corpo volta à sua forma original sem nenhum resquício do dano causado anteriormente. Porém, se a gema em si é danificada, o corpo sofre diretamente e permanentemente com isso, jamais conseguindo se reestabelecer até que a gema possa, de alguma forma, ser restaurada. Algumas *gems*, que têm sua pedra rachada, por exemplo, se transformam em monstros e bestas sem controle e acabam por destruir tudo ao seu redor.

⁹ Local em que novas *gems* “nascem”. *Homeworld*, ao chegar a um novo planeta, devasta grandes áreas, criando os chamados *Kindergartens* (em tradução livre, “jardim de infância”). Lá, são injetadas no solo inúmeras gemas para, daí, surgirem exércitos alienígenas.

1.1.3 *Beach City e a ambiência de Steven Universe*

Steven Universe é uma série que tem um clima bucólico e um certo tom de calma. Sendo uma obra de aventura e ficção científica, com cenas de lutas e viagens intergalácticas, geralmente, espera-se um ritmo cada vez mais acelerado em obras de animação, mas *Steven* foge disso, seja com sua trilha sonora, com seus cenários, ou com o modo que trata suas narrativas. A sonoridade da série, por exemplo, se mistura entre os temas dos personagens, dos locais e dos acontecimentos com as músicas cantadas por Steven e seus amigos. Mas algo que marca, tanto na trilha quanto nas músicas, é a mescla de instrumentos mais tradicionais, como piano, baixo e violão e sons eletrônicos sintéticos, comumente, usados em vídeo games antigos, chamados *chiptunes*. Isso ajuda a dar para a série um tom nostálgico, ao mesmo tempo que dá uma originalidade no ambiente sonoro de *Steven*.

Quando falamos de cenário, contrastando com o mundo alienígena de *Homeworld* temos o planeta Terra, principalmente a pequena cidade de *Beach City*, com poucos habitantes e uma economia baseada no turismo. Muito do clima da série vem da calma da cidade, em que se tem alguns pequenos comércios familiares, como a loja de donuts, a de batatas fritas, a de jogar vídeo games e a pizzaria. Steven divide seu tempo entre as aventuras perigosas com as *Crystal Gems*, e as aventuras não tão perigosas, mas igualmente importantes para o garoto, com os moradores de *Beach City*.

Os cenários contam com uma paleta de cores cheia de lilases, rosas e azuis em tons pastéis, que contribuem para ambientar a série em uma espécie de calma bucólica, principalmente quando observamos *Beach City* e o templo das *gems* (FIGURAS 5, 6 e 7). Steven Sugar¹⁰, um dos designers de cenários da série, comenta em *Steven Universe: Art And Origins* que os cenários que são no planeta Terra e em *Beach City* celebram a beleza na imperfeição do mundo humano, com uma mistura de cores, formas e texturas. E isso é destacado quando se vê os cenários de *Homeworld* (voltar para as figuras 3 e 4), em que há uma “perfeição linda, porém um pouco esquisita” (MCDONNELL, 2017, p. 174).

¹⁰ Além de trabalhar com os cenários da série, Steven Sugar é irmão da criadora da série, Rebecca Sugar. Ele foi a inspiração de Rebecca para a criação do personagem Steven Universe.

Figura 5 – Um panorama da cidade de *Beach City*



Figura 6 – Steven e Peedee no calçadão de *Beach City*



Figura 7 – O templo das Crystal Gems



É possível dizer que a série se baseia nessa celebração da imperfeição comentada por Sugar. Steven Universe é fascinado pelo mundo das *gems*, assim como é fascinado pelo mundo humano. O garoto busca conhecer, ao máximo, tudo o que é novo para ele, e tenta entender e ouvir todas as criaturas que conhece ao longo dos episódios, defendendo que todos os seres merecem respeito e acolhimento. Steven convive com *gems* que jamais seriam aceitas em *Homeworld*, pois são consideradas imperfeitas e aberrações por não desempenharem os papéis designadas por elas. Mas para o garoto, elas não precisam provar nada para que sejam amadas, do mesmo modo que ele não precisa provar nada para ser amado por elas. E assim ele vive, e luta para que seja possível um universo em que todos possam ser o que quiserem, sem precisar de luta ou de violência para isso.

Após esta breve descrição, podemos entrar nos estudos e as análises efetuadas sobre a temática queer na animação plasmática da série *Steven Universe*.

2 A PLASMATICIDADE NA CONSTRUÇÃO DO UNIVERSO QUEER EM *STEVEN UNIVERSE*

No universo mágico de *Steven Universe*, uma das características que se destacam são as habilidades extraordinárias das *gems* em modificar fisicamente seus corpos, de acordo com suas vontades. Há a mescla de corpos com fusões, a metamorfose dos corpos e outros seres e objetos e a modificação de partes dos corpos que esticam, derretem e se comprimem. Em séries e filmes de animação, não é difícil encontrar essas habilidades nos personagens, sejam eles mágicos ou não, afinal, comprimir e esticar fazem parte dos chamados doze princípios da animação¹¹.

Esses princípios, que também envolvem exagero, encenação, aceleração e desaceleração são listados no livro *The Illusion of Life: Disney Animation*, dos animadores Frank Thomas e Ollie Johnson. O livro é de 1981, mas lista os princípios que são usados desde que as animações começaram a ser produzidas por grandes estúdios, em filmes protagonizados por Mickey Mouse e Betty Boop. Nessas obras, pescoços, braços e pernas se esticam sem limites, de modo que os corpos dos personagens possuem possibilidades infinitas de metamorfose e transformação.

Nesse trabalho, entendemos que essas habilidades podem ser pensadas como uma potência queer presente na animação. Ainda que na década de 1920 e 1930 os corpos maleáveis das animações não fossem associados ao queer, defendemos nessa dissertação que em *Steven Universe* essas habilidades são colocadas como parte fundamental do universo queer da série. Para isso, neste capítulo buscamos investigar o que é o queer e o que é essa habilidade dos corpos dos personagens animados, e de que modos *Steven Universe* une os dois em seu universo mágico.

2.1 Queer: A Política dos Anormais

Compreender o queer é compreender o modo com que a sociedade ocidental rege as subjetividades dos indivíduos, a partir de uma série de regras e formas. Uma delas é a presunção de que a sexualidade, o gênero e o sexo seriam características “naturais”, formados

¹¹ Os princípios são: *squash and stretch* (esticar e comprimir); *anticipation* (antecipação); *staging* (encenação); *straight ahead action and pose to pose* (siga direto e pose a pose); *follow through and overlapping action* (prosseguimento e ação de sobreposição); *slow in and slow out* (começar e terminar devagar); *arcs* (arcos); *secondary action* (ação secundária); *timing* (tempo); *exaggeration* (exagero); *drawing solid* (desenhar sólidos); e *appeal* (apelo).

a partir dos órgãos reprodutores apresentados por cada corpo e, por isso, incontestáveis. Isso ocorre, como afirma Guacira Lopes Louro (2019)¹², porque há uma suposição que todos os corpos vivenciam o mundo da mesma forma. Porém, essa suposição ignora que aquilo que chamamos de normal, ou natural, no que se refere ao masculino e ao feminino e seus papéis sociais, diz respeito a processos culturais (LOURO, 2019, p.12). São estruturas ou modelos que levam em conta relações de poder, que se ocupam da manutenção de um padrão hegemônico relativo a uma só identidade, que foi historicamente construída e moldada a fim manter as estruturas de poder vigentes. Para que se possa pertencer a essa identidade, é preciso seguir o que foi pré-estabelecido sobre sexo, gênero e sexualidade.

Há, então, um suposto alinhamento quanto ao que é o “normal” quando se fala da tríade sexo-gênero-sexualidade. Regras e normas regem as subjetividades de um indivíduo desde o momento que a frase “é uma menina!” ou “é um menino!” é proferida após a verificação dos órgãos sexuais e reprodutores de uma criança. Assim sendo, presume-se que ela venha a expressar o desejo apenas pelo sexo ou gênero oposto. Há então uma “produção e reiteração compulsórias da norma heterossexual (que) inscreve-se numa lógica que supõe a manutenção da continuidade e da coerência entre sexo-gênero-sexualidade” (LOURO, 2020f, p.98)¹³. Essa norma heterossexual citada pela autora é o que se chama de heteronormatividade.

É importante, aqui, distinguirmos os termos heteronormatividade, heterossexualidade compulsória e heterossexismo. Richard Miskolci (2012) em seu livro *Teoria Queer: Um Aprendizado Pelas Diferenças*, comenta que é importante esse rigor teórico para que esses termos não sejam usados como sinônimos. O autor comenta que, enquanto o heterossexismo é quando se presume que todos os sujeitos são heterossexuais, a heterossexualidade compulsória é colocar a relação sexual ou romântica heterossexual como a única sexualidade possível. Já a heteronormatividade diz respeito a um regime que se coloca por meio de ações punitivistas e violências simbólicas e físicas. É uma “hegemonia cultural hétero” (MISKOLCI, 2012, p.48) que pauta como norma as relações que seguem o modelo heterossexual, familiar e reprodutivo. Miskolci aponta que na heteronormatividade, o sujeito homossexual pode até ter um espaço, mas ele só será concedido se forem cumpridas as expectativas quanto a um estilo de vida normativo (monogâmico e familiar), o que ainda coloca a heterossexualidade como a sexualidade natural e central.

O queer age, então, na contramão desse sistema que rege as normas segundo o modelo heterossexual de vida e questiona a separação de corpos e sujeitos entre aqueles

¹² Texto originalmente publicado em 1999, na primeira edição do livro *Um Corpo Educado*.

¹³ Texto originalmente publicado em 2008, no livro *A Construção dos Corpos: Perspectivas Feministas*.

considerados “normais” e “anormais” determinadas a partir da tríade sexo-gênero-sexualidade. Louro (2020b)¹⁴, em seu texto *Uma Política Pós Identitária Para A Educação*, comenta que o queer:

[..] significa colocar-se contra a normalização - venha ela de onde vier. Seu alvo mais imediato de oposição é, certamente, a heteronormatividade compulsória da sociedade; mas não escaparia de sua crítica a normalização e a estabilidades propostas pela política de identidade do movimento sexual dominante. Queer representa claramente a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada e, portanto, sua forma de ação é muito mais transgressiva e perturbadora. (LOURO, 2020b, p.35).

O termo queer, que em português pode significar anormal, esquisito, bicha, sapa, traveco, entre outros adjetivos pejorativos, foi inicialmente usado de forma pejorativa contra qualquer indivíduo dissidente de gênero ou de sexualidade, principalmente gays e lésbicas. Miskolci (2012) aponta que, com a epidemia da AIDS na década de 1980, o movimento conservador se voltou contra os movimentos de vanguardas sociais que vinham ocorrendo nas últimas décadas, focando no movimento homossexual.

Em contrapartida, parte desse movimento se tornou mais radical, passando a criticar a fundamentação da sua própria luta política por meio de coalizões como o *Queer Nation*, que se apropriava do xingamento com deboche, para indicar que parte da nação (a nação bicha, a nação veada, anormal) estava sendo colocada à margem da sociedade por nojo, desprezo e abjeção. Para Miskolci, o queer surge então “como reação e resistência a um novo movimento biopolítico instaurado pela aids” (2012, p.24).

A partir de então, a expressão queer ganhou uma força não só política como também no plano teórico. Pesquisadores, que antes focavam em gays e lésbicas, começam a focar seus estudos em uma teoria queer. Em outro texto, Louro (2020e¹⁵) explica que o queer passou a “designar uma forma transgressiva de ser e estar e de pensar no mundo” (p.84). Para além de se opor à heteronormatividade compulsória e seus binarismos, o queer é uma “não-acomodação”, um “não-lugar”. E para desafiar as regras vigentes, muitos teóricos e teóricas queer vão usar como metodologia uma operação de desconstrução proposta por Jacques Derrida, como aponta Louro.

Segundo a autora, Derrida afirma que a lógica ocidental é produzida por binarismos que, ao definir dois polos opostos, determinam que um deles ocupa um lugar central, enquanto o “outro” acaba por ser seu “oposto subordinado”, inferior. A desconstrução pode vir como forma de reverter, desestabilizar e desordenar esses pares, abalando essa lógica. Ela demonstra,

¹⁴ Texto originalmente publicado em 2001, na *Revista de Estudos Feministas*, vol.9, n.2.

¹⁵ Texto originalmente publicado em 2009 no livro *Para uma Vida Não-Fascista*.

não apenas que esses polos são codependentes e contem em si vestígios do outro, como também traz à tona que cada um desses polos é “fragmentado e plural” (LOURO, 2020b, p.40).

Desconstruir é também observar que esses polos não são naturais, e nem são definidos - como é disseminado e reiterado na lógica ocidental. Pelo contrário, eles não são uma dualidade, mas uma multiplicidade fragmentada, com possibilidades variadas em cada uma delas.

Apesar de Derrida falar sobre binarismos linguísticos e conceituais, muitos teóricos e teóricas queer consideram que as dualidades homem/mulher, masculinidade/feminilidade e heterossexual/homossexual também podem ficar estremeçadas por essa operação de desconstrução. O queer é então uma transgressão que se dedica a entender e desconstruir a heteronormatividade. Para Miskolci (2012), o movimento rompe até mesmo com vertentes da luta homossexual cujo objetivo é incorporar os homossexuais ao modelo heteronormativo da sociedade ocidental, excluindo inúmeras outras sexualidades e identidades de gênero e sexo. A luta queer é uma luta contra a linha que determina o que é o “normal” e o que é “anormal”, que determina quem é aceito e quem é deixado à margem e à abjeção da sociedade.

Teresa de Lauretis, em *Teoria Queer, 20 Anos Depois: Identidade, Sexualidade e Política*¹⁶ (2019), comenta que a teoria queer nasce inicialmente como um projeto crítico que tenta aprofundar os chamados “estudos gays e lésbicos” vigentes na academia e resistir a uma homogeneização do termo. Busca, também, interseccionar os estudos da sexualidade com estudos feministas e raciais. A autora demonstra preocupação ao comentar que o queer, na atualidade, parece ter deixado de lado seu foco no terreno da sexualidade para explorar o terreno “nebuloso” do gênero, tornando-se um termo “democrático, multicultural e multiespécie”, deixando a atenção dos estudos radicais da sexualidade nos anos 1970 (LAURETIS, 2019, p.400).

A autora defende que a teoria queer torne a voltar seu olhar para os aspectos sexuais, pensando em uma concepção de sexualidade que vá para além das definições médicas e anatômicas que atrelam sexo e sexualidade à funcionalidade reprodutiva. Para isso, Lauretis busca entender esses aspectos em outras teorias, como a psicanálise. Com ela, a teoria queer pode compreender a sexualidade não pelas óticas da patologia ou da criminalidade, mas sim como ela realmente é: múltipla, variada, não binária e não encaixável em um modelo heterocentrado.

¹⁶ Texto originalmente escrito para uma aula lecionada em Puebla, México, e publicado em 2010.

Nem todos os estudiosos têm a mesma posição de Lauretis quanto a focar mais no aspecto da sexualidade que no gênero e no sexo. Há pesquisadores do queer que defendem que é preciso, sim, olhar para essas outras duas categorias, de modo a entender como elas servem a uma noção histórica acerca da naturalização heteronormativa. A teoria queer, nessa perspectiva, busca compreender como acontece a construção da heteronormatividade, que pauta o normal e o anormal na sociedade ocidental, e põe em tensão essa normalidade ao explicitar a ficção sobre a qual foi construído o que se constitui como sexo, sexualidade e gênero naturais ao longo do último século.

Uma das principais teóricas do queer é a pesquisadora e filósofa Judith Butler, que desenvolve seus estudos a partir da performance do discurso. Para a teórica, atos performáticos são formas de discursos autoritários. Em *Critically Queer* (1993), Butler aponta que esses discursos, quando evocados, performam uma ação e exercem poder, de modo que as performances estão imbricadas em uma rede de autorização e punição. Nesta rede, estão inclusas sentenças legais, batismos e outras afirmações que concedem poder à ação performada. Ou seja, o poder do discurso está diretamente ligado ao poder da ação performática, e a performatividade é, na verdade, um domínio em que o poder age como discurso. Para a autora, o que existe não é um ato de poder, mas a “reiteração de atos performáticos em um nexo de poder e discurso que repete ou imita gestos discursivos de poder” (BUTLER, 1993, p.17).

Butler olha para o queer como algo que tem força a partir da reiteração de discursos que atrelam o termo ao xingamento, ao insulto e à patologia. É preciso ter em vista que a reiteração, segundo Butler, não é apenas a repetição, mas diz respeito a ações que ecoam ações anteriores, acumulando a força autoritária do discurso por meio da repetição. Se o conjunto de atos performáticos que atrelam o queer ao xingamento e ao insulto têm vigor, é por causa de ações repetidas que ecoam e acumulam a força autoritária do termo. Assim sendo, para atrelar o termo a novas ações, é preciso que estas sejam reiteradas, ressignificadas e redesenhadas até que se possa cobrir as convenções anteriormente construídas.

A autora comenta que, se o queer deve ser esse lugar de “contestação coletiva” e “ponto de reflexão histórica para futuros imaginativos” (BUTLER, 1993, p.19), ele não deve abandonar ou esquecer seu caráter histórico, talvez nem mesmo desenhar por cima e cobrir os sentidos anteriores. O queer deve ser replantado, torcido, “queerizado” do seu uso anterior para uma nova direção de propósitos políticos.

Para Butler, também o gênero é um construto a partir da reiteração de atos performáticos feitos através do discurso ao longo dos anos, de forma que o gênero não é uma identidade estável, como o que se prega na heteronormatividade. Em *Atos Performáticos e a*

Formação dos Gêneros: um Ensaio Sobre a Fenomenologia e a Teoria Feminista (2019)¹⁷, a autora parte de Merleau-Ponty ao comentar que o corpo é um conjunto de possibilidades culturais e históricas, ou seja, ele ganha significado a partir de suas experiências no e com o mundo. Assim sendo, o corpo não é uma matéria pré-fabricada, mas sim uma “materialização contínua e incessante de possibilidades”. De acordo com Butler, “as pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos” (BUTLER, 2019, p. 216).

Partindo da noção de gênero como um construto social e histórico constituído a partir dessa reiteração, a autora comenta que se cria então um saber acerca de uma suposta naturalidade do gênero, em que aqueles sujeitos que fogem às expectativas do que é tido como natural sofrem com um processo punitivista de marginalização e abjeção¹⁸. Para a autora, é possível entender esse processo de naturalização quando se percebe que a “associação de um sexo natural a um gênero discreto e com uma ‘atração’ ostensivamente natural pelo sexo/gênero oposto é uma junção não natural de construtos culturais a serviço de certos interesses reprodutivos” (BUTLER, 2019, p.220). Faz parte do contrato heterossexual a reiteração do discurso autoritário de atribuir aos corpos um sexo “natural”, que é automaticamente interligado com uma heterossexualidade também “natural”.

Pensando nessa construção do “normal” e do “anormal”, Paul B. Preciado propõe ir contra o conjunto de normas e atos performáticos que hoje se toma como verdade absoluta biológica, chamando esse movimento de contrassexualidade. Para além disso, a contrassexualidade tem também como objetivo criar um outro contrato sexual que não o heteronormativo vigente, que olha para os sujeitos não como homem ou mulher, mas sim como corpos falantes. Em *Manifesto Contrassexual*¹⁹ (2017), Preciado explica que o contrato “reascende” todas as práticas, discursos e performances que foram historicamente consideradas exclusivamente masculinas, femininas ou perversas, buscando a equivalência de todos os corpos falantes na produção do saber-prazer (2017, p.21).

Esse contrato é a construção de uma “política dos anormais”, como o próprio autor denomina, que compreende esses corpos e identidades como “potências políticas, e não simplesmente como efeitos dos discursos sobre o sexo” (2019, p.422). Preciado fala da criação do corpo *straight*²⁰, produzido por uma territorialização dos corpos falantes. Essa

¹⁷ Texto originalmente publicado em 1998 no *Theatre Journal*, vol.40, nº4.

¹⁸ O termo “abjeção” tem amplo estudo dentro da teoria queer, e será tratado com mais atenção no terceiro capítulo da dissertação.

¹⁹ Livro originalmente publicado em 2000, em Paris.

²⁰ A expressão é usada em inglês na tradução do texto para o português. Se traduzimos a palavra *straight* para o português, ela pode significar tanto “reto”, mas pode também ser traduzida para “heterossexual”.

territorialização é feita por meio da produção de identidades para corpos que se baseia nas funções reprodutoras e sexuais dos órgãos de cada sujeito, determinada pelo poder biopolítico.

Em *Multidões Queer: Notas Para uma Política dos Anormais*²¹ (2019), o autor chama a atenção para a criação de uma noção de gênero em termos da medicina a partir dos anos de 1950, com a realização de procedimentos cirúrgicos e hormonais para corpos trans e de crianças intersexuais. Tanto Preciado quanto Butler e Lauretis chamam a atenção para a contradição da naturalização do gênero, que é designado pelo genital quando se realizam esses procedimentos. Ora, se dizem ser preciso interferir hormonal e cirurgicamente em um corpo intersexo de uma criança para que ela possa corresponder a um gênero escolhido pelos médicos, aí está a prova que os órgãos reprodutores não podem determinar a naturalidade do gênero feminino ou masculino. Assim sendo, Preciado aponta que “o gênero é o nome do conjunto de dispositivos sexopolíticos²² (da medicina à representação pornográfica, passando pelas instituições familiares) que serão o objeto de uma reapropriação pelas minorias sexuais” (2019, p. 424).

Essa reapropriação, ainda segundo o autor, se dá por meio da desterritorialização do corpo. Sendo a territorialização feita a partir de órgãos sexuais e reprodutivos como a vagina, a boca e o ânus, a proposta de Preciado é resistir a esses processos que tornam um indivíduo “normal”, fazendo um ato contrassexual. É preciso, segundo ele, se apropriar dos mesmos dispositivos biopolíticos de intervenção dos corpos e utilizá-los para a produção de subjetividades das minorias anormais.

Tal produção ocorre a partir do que o autor denomina de “desidentificação”, em que essas minorias se identificam estrategicamente por meio do desvio proposital das tecnologias do corpo, e da produção de saberes heteronormativo sobre ele. É também uma hiperidentificação com as identidades desviantes nas quais são chamados: sapatas, bichas, travestis, veados, baitolas, caminhoneiras, travas, torcendo cada um desses termos negativos de modo a criar outros lugares de produção de identidades.

Butler (1993) também sinaliza para essa estratégia a favor da utilização de identidades de gênero e sexualidade ao reverso, uma vez que cada um desses termos identitários são carregados historicamente e reivindicam o sujeito antes mesmo de sua existência. Para a autora, a reclamação desses termos é necessária para contrapor aos discursos biopolíticos hegemônicos (BUTLER, 1993, p.20).

²¹ Texto originalmente publicado na revista *Multitudes* em Paris, no ano de 2003.

²² Preciado traz o termo sexopolítica a partir da biopolítica de Foucault, para falar da heterossexualidade como tecnologia biopolítica.

Ao atentar para essa desidentificação e hiperidentificação, é possível perceber, diz Preciado, uma grande multiplicidade de identidades de minorias, de modo que elas não são poucas, como se pensa, mas uma multidão de corpos queer. A essas multidões não se designa um gênero binário, ou uma prática sexual binária, mas sim uma complexa e plural multidão que refuta atos performáticos e discursos identitários normalizadores que os identificam como “anormais”. As multidões queer são as multidões das diferenças, que chegam para torcer as relações de poder recusando o contrato heterossexual e partindo para práticas e saberes que vão contra a territorialização de seus corpos falantes.

Trazendo essas reflexões para o caso de *Steven Universe*, é possível perceber como o queer está imbricado na própria construção do universo da série, inclusive no modo com que os corpos dos personagens são animados ao longo dos episódios. Os corpos das *gems*, por exemplo, podem ser lidos como queer a partir do momento em que Rebecca Sugar coloca as alienígenas na contramão do sistema normativo regido por Homeworld. As *gems*, ao chegarem na Terra e construírem relações e vivências que desafiam àquelas que são reiteradamente impostas por seu planeta natal, constroem uma vivência queer que possibilita a potência queer desses corpos animados.

2.2 *Watch Me Move*: a plasmaticidade na animação

Uma das características que podem ser destacadas em *Steven Universe* é a habilidade que os corpos das *gems* possuem de metamorfosear seus corpos. Na série, esses corpos são projeções físicas feitas a partir dos seus cernes: as gemas. Das várias possibilidades que esses corpos projetados oferecem, destacamos aqui as habilidades de esticar, encolher, aumentar, diminuir, deformar, reformar e metamorfosear o corpo por inteiro, ou qualquer membro da escolha da *gem*. O ápice dessa habilidade ocorre quando duas ou mais *gems* mesclam seus corpos em uma fusão, se transformando em outro ser.

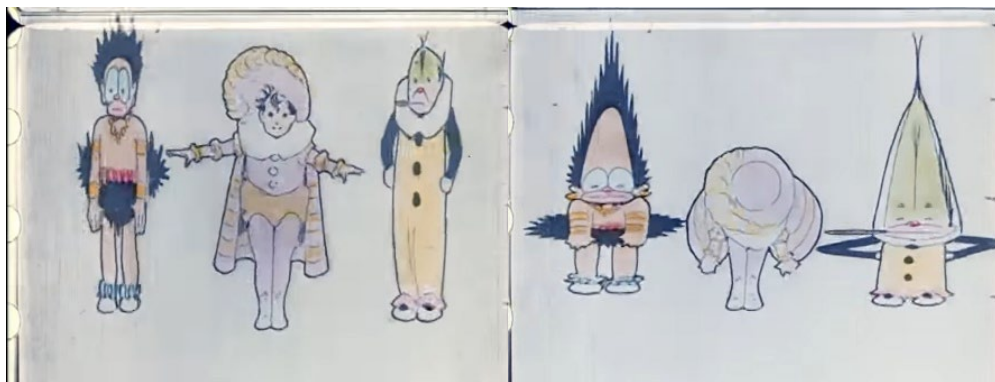
O poder de mudar a fisicalidade do corpo está presente na animação desde seu princípio, quando animar ainda era uma experimentação. Em 1910, o cartunista estadunidense Winsor McCay, se inspirando em *The Hounded Hotel* (1907), de J. Start Blackton e *Fantasmagorie*, do francês Émile Cohl, realizou um dos primeiros desenhos animados ao desenhar os personagens de suas tirinhas Nemo, Flip e Impy frame a frame, dando a eles movimento. Na obra, Flip aparece estático em uma folha em branco quando letras garrafais

surgem acima de sua cabeça com os dizeres “*WATCH ME MOVE*”²³. A partir de então, Flip se move, e logo é acompanhado por Impy e Nemo; os personagens se esticam, encolhem, rodopiam, se metamorfoseando numa sucessão de movimentos (FIGURAS 8, 9 e 10).

Figura 8 – O personagem Flip logo antes de começar a se mover.



Figura 9 – Nemo faz Flip e Impy esticarem Figura 10 – Nemo faz Flip e Impy achatarem



O que McCay fez no começo dos anos de 1910 inspirou inúmeros artistas animadores que o sucederam das próximas décadas e que também brincavam com as características físicas dos corpos de seus personagens. Seja no Mickey Mouse, na Betty Boop, ou no Steven, independente das narrativas, do estilo e da mídia, notamos um ponto em comum: personagens com corpos plásticos, elásticos, com possibilidades infinitas de maleabilidade.

No início dos anos 1940, o diretor, teórico e precursor da montagem Sergei Eisenstein escreveu uma série de anotações e comentários acerca das animações de Walt Disney que, por causa de sua morte em 1948, só foram publicadas quase quarenta anos depois, em

²³ Em tradução livre, “Observe eu me mexer”.

1986, em forma de livro. Nele, Eisenstein analisa o traço que contorna os personagens de Disney e comenta sobre uma característica “protoplasmática” que predomina nesse traço:

Uma habilidade que eu chamaria de ‘plasmaticidade’, pois aqui temos um ser representado no desenho, um ser de uma forma definida, um ser que alcançou uma aparência definitiva, e que se comporta como o protoplasma primitivo, ainda não processando uma forma estável, mas capaz de assumir qualquer forma e que, saltando os degraus da escada evolucionária, se anexa a nenhuma e todas as formas de existência animal.²⁴ (EISENSTEIN, 2017²⁵, p. 32).

Eisenstein parte da citologia para analisar a fluidez dos corpos metamórficos dos personagens da Disney. Para o autor, o personagem não é originalmente um humano ou qualquer outro animal, ou mesmo uma forma sólida que então se estica e se alonga. Para Eisenstein, a forma original dos seres desenhados frame a frame são a de um protoplasma, um ser amorfo e instável que pode assumir qualquer forma, seja humana ou animal – ou mesmo um humano que age como um rato, ou a de um rato que age como humano. E aí reside a potencialidade da animação.

Nos curtas de Walt Disney ainda na década de 1920, é possível notar como a plasmaticidade estava ligada a um clima de experimentação. Vemos um festival de personagens de todos os tipos, se metamorfoseando das mais variadas maneiras, em uma atmosfera caótica, festiva e carnavalesca. No livro *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company From Inside Out* (2000), Sean Griffin comenta que, nas primeiras animações de Walt Disney, o corpo dos personagens era “uma visão polimorfa de prazer e excesso”, diferente do que somos acostumados a ver em suas obras. Segundo o autor, os primeiros personagens de Disney “demonstravam um humor obsceno e uma agressividade sexual praticadas até mesmo por Mickey” (GRIFFIN, 2000, p.06).

Nessas primeiras obras animadas, os personagens principais pareciam sempre provocar uma revolta contra a ordem social, a moral e a disciplina: eles eram causadores de tumultos, motins e grandes festas, principalmente dentro de ambientes que exigem disciplina, como escolas e prisões. Para Griffin, esses personagens demonstravam constante rebelião contra uma autoridade. Essa recorrente revolta era expressa por meio da desordem e de festas, evocando o que o autor chama de “espírito carnavalesco”, inspirado no trabalho de Mikhail Bakhtin.

²⁴ Tradução livre do trecho: “An ability that I would call ‘plasmaticness’, for here we have a being represented in drawing, a being of a definite form, a being which has attained a definite appearance, and which behaves like the primal protoplasm, not yet processing a stable form, but capable of assuming any form and which, skipping along the rungs of the evolutionary ladder, attaches itself to any and all forms of animal existence”.

²⁵ Livro originalmente publicado em 1986.

Ao falar sobre a obra de François Rabelais, Bakhtin descreve o que era a cultura popular na Idade Média e no renascimento, destacando as festas carnavalescas. Para o autor, o carnaval é uma festa popular e pública, que se situa “nas fronteiras entre a arte e a vida” (BAKHTIN, 1987, p.06), sendo “a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso” (BAKHTIN, 1987, p.07), que segue apenas as leis da liberdade. Enquanto as festas oficiais da Idade Média consagravam a ordem social do regime vigente, fortificando e retificando suas regras, o carnaval era a libertação desse mesmo regime. Era a quebra de relações hierárquicas, a possibilidade de novos modos de se viver, o desaparecimento da alienação, e a criação de outros tipos de comunicação, outros vocabulários, gestos, e a quebra das amarras de etiqueta e decência (p.08). Há então uma outra linguagem, que:

[...] caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária como um “mundo ao revés”. (BAKHTIN, 1987, p.10)

E essa linguagem carnavalesca de que fala Bakhtin é encontrada nas animações americanas da década 1920. A questão aqui é que a revolta contra a ordem social, as paródias e a subversão da lógica fazem parte dessas histórias não apenas pelas suas narrativas, mas também por causa das habilidades plasmáticas desses personagens animados. O alongar, esticar, metamorfosear e transformar se juntam a uma narrativa que favorece o caos, a desobediência e o carnavalesco, sendo um prato cheio para os animadores e suas experimentações com os personagens.

Um exemplo do carnavalesco é o curta *Plane Crazy* (1927), de Walt Disney. Nele, Mickey deseja construir um avião com materiais encontrados num curral, e conta com a ajuda de vários amigos. Sem sucesso, o rato vê um carro e o estica, desmonta e modifica até que ele seja transformado num avião. Mickey convida Minnie para um passeio e, depois da decolagem, tenta beijá-la. Minnie recusa o beijo e Mickey, aproveitando o isolamento deles no ar, assusta a ratinha fazendo manobras perigosas com o avião. Mickey agora força um beijo em Minnie que, com raiva, dá um tapa no rato e pula do avião, usando sua calcinha como paraquedas. Mickey então bate com o avião numa árvore e, ao rir de Minnie que agora usa uma calcinha muito frouxa, leva uma pancada na cabeça.

A atmosfera carnavalesca não está só na narrativa caótica, mas no próprio traço plasmático da animação desses personagens e objetos moventes. Em *Plane Crazy*, todos os elementos esticam, encolhem ou se metamorfoseiam de alguma forma. Um cachorro que ajuda

Mickey modifica seu corpo para se transformar em uma escada, e logo depois tem o corpo todo torcido para dar corda à hélice do avião; o próprio avião parece não ser sólido, com sua estrutura fazendo ondulações durante o voo. Em uma sequência em particular, o avião está descontrolado com Minnie sozinha dentro, enquanto Mickey tenta entrar. A aeronave começa a perseguir uma vaca, e vemos o animal pelo ponto de vista do avião, que passa por debaixo dele, esticando seu úbere exageradamente e depois soltando. A vaca fica pendurada no avião, e Mickey se segura em suas tetas, ficando também pendurado e levando banhos de leite no rosto (FIGURAS 11, 12, 13, 14 e 15).

Figura 11 – Mickey e Minnie no avião instável



Figura 12 – Minnie com a calcinha paraquedas



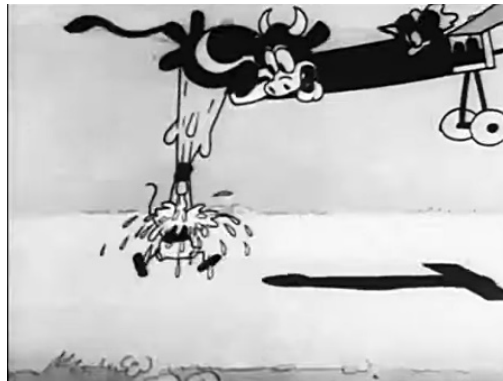
Figura 13 – O carnavalesco plasmático no úbere da vaca



Figura 14 – O carnavalesco plasmático no úbere da vaca



Figura 15 – O carnavalesco plasmático no úbere da vaca



Todas essas ações são possíveis no curta porque a plasmaticidade de Eisenstein em si evoca uma atmosfera carnavalesca. O corpo animado não tem nenhum limite, podendo quebrar, torcer e desafiar as leis da física impostas ao nosso corpo no mundo real. Por si só, o corpo animado carrega em si uma potencialidade carnavalesca, e ela é amplamente explorada no filme descrito. E esse clima de que não há regras para o corpo, nesse e em outros curtas da mesma época, acaba por puxar a própria narrativa dessas obras, que exploram o caos, a desordem e a desobediência de regras sociais da nossa realidade, fazendo desse mundo animado um mundo carnavalesco de liberdade, da fuga da vida ordinária, e da criação de possibilidades ilimitadas do corpo.

Thomas LaMarre, em *Coming To Life: Cartoon Animals and Natural Philosophy* (2013), comenta que o clima de experimentação com as ilimitadas possibilidades do plasmático nos corpos animados advinha do fato que os cenários utilizados nessas primeiras obras eram completamente estáticos, com movimentos de câmera muito limitados. Assim sendo, era preciso animar à mão, frame a frame, tudo o que fosse preciso ter movimento. Desse modo, com o avanço gradativo da tecnologia na animação, o plasmático começou a ser característica mais presente em alguns personagens específicos.

Temos como exemplo o curta *Snow White* (1933), que conta a versão dos estúdios Fleischer de *A Branca de Neve* quatro anos antes do longa-metragem de Walt Disney, tendo Betty Boop no papel da donzela. Enquanto os filmes Disney retratavam uma vida interiorana, ambientada em fazendas, currais e grandes pastos, nos estúdios Fleischer as narrativas eram inseridas em ambientes burlescos, boêmios e noturnos, frutos da vida noturna de grandes metrópoles. Sean Griffin (1994), em seu texto *Pronoun Trouble: The Queerness in Animation* aponta que os desenhos de Fleischer, dos últimos anos de 1920 aos primeiros da década de

1930, focavam em audiências mais adultas, usando um humor mais ousado e sexualizado do que o que era visto nos estúdios Disney.

O que se destaca nesse filme é o contraste da personagem da rainha má com a Betty Boop. Enquanto a mocinha tem um corpo praticamente imutável, a plasmaticidade da rainha está na personagem como parte de seus poderes mágicos. Além de ela mesma ter o poder de se metamorfosear, mudando sua fysicalidade constantemente, ela também o usa para alterar o corpo de outros personagens (FIGURAS 16, 17, 18, 19 e 20).

Figura 16 – A Rainha conversa com o espelho



Figura 17 – A Rainha se revela *drag queen*

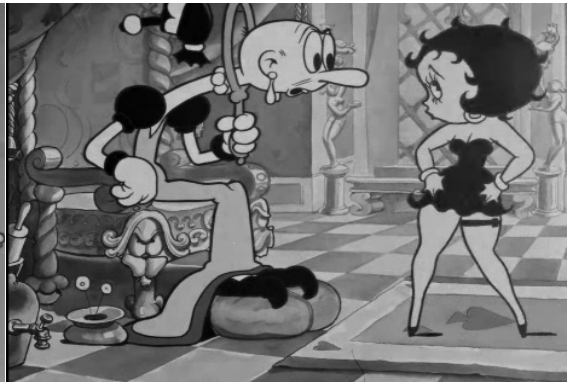


Figura 18 – A Rainha se revela uma bruxa



Figura 19 – A Rainha usa seu poder para metamorfosear Koko



Figura 20 – A Rainha usa seus poderes contra Boop e seus amigos



Outra característica importante a ser apontada aqui é que a rainha má pode ser lida como uma referência às *drag queens*. Ela, inicialmente, é apresentada com um número de códigos e indicadores que a atrelam ao gênero feminino: ela usa brincos grandes, um colar de pérolas, um vestido com mangas bufantes, e cabelos presos em um rabo de cavalo. Seu espelho mágico é um espelho de mão. Ao avistar Boop, a Rainha passa sua cabeça através do espelho que segura, e vemos que seu cabelo e sua coroa ficam para trás, mostrando que a Rainha é na verdade careca, e todos os traços femininos que ela carrega são apenas acessórios. Ela então sente inveja de Betty, que possui esses traços “naturalmente”.

A rainha má pode então ser vista como uma personagem queer presente em um desenho animado, ainda nos anos 1930. Olhando pelo viés dessa obra, podemos perceber como a plasmaticidade e o carnavalesco podem apontar para uma potencialidade queer na animação.

Ora, o queer é a diferença que não quer ser assimilada, é a política dos anormais. O queer questiona o sistema binário heterossexual normativo, e suas imposições nos corpos do mundo real, bem como as regras e discursos reiterados e punitivistas que determinam como devemos nos vestir, nos comportar, nos relacionar, e viver. Porém, o protoplasma original amorfo da animação é o contrário da regra, da limitação. O personagem animado até os anos de 1920 vive a liberdade de ter esse corpo metamorfo, que se transforma, que se adapta, que cria situações, que tem a liberdade de quebrar regras e construir seu próprio mundo cheio de caos e carnaval.

Desse modo, pode-se pensar na plasmaticidade como uma potência queer da animação. Os personagens animados plasmáticos, assim como sujeitos queer, desafiam a ordem estabelecida ao mesmo tempo que propõem outras construções, outras formas de vivência. Eles recusam a imposição de uma vivência normativa, e desconstruem tal imposição vivendo em

uma forma própria, e mesmo em uma coletividade queer. Em *Crazy Plane*, apesar de Mickey e Minnie serem os protagonistas, o que chama atenção no começo é o número de corpos reunidos em um festejo, se modificando, se alongando, se encolhendo, se contorcendo, se metamorfoseando sem regras. Os personagens desses filmes podem ser vistos como essa multidão de corpos amorfos e diferentes entre si, lembrando as multidões queer de Preciado (2019). Multidões que recusam um contrato normativo, mas que ali no contexto da animação não são minorias. O plasmático e o queer são a maioria, são uma sociedade carnavalesca e caótica que celebra as diferenças.

Porém, a questão com *Snow White* de Fleischer é que podemos já perceber um contraste em relação aos filmes de 1920²⁶. Aqui a figura queer está ligada à vilania e à perversidade. A rainha, que tem o corpo mais plasmático, é a antagonista e vilã do curta. Griffin (1994) sugere que a raiva que ela nutre por Betty Boop seria uma espécie de inveja, uma vez que Boop, diferente dela, seria “naturalmente” mulher e feminina. A rainha tentaria compensar a sua falta de beleza feminina se “montando” (para usarmos um jargão hoje comum ao universo *drag*) como uma *drag queen* - o que, no curta, é uma tentativa em vão. É possível então perceber que o plasmático, neste momento, começa a ser modificado. Infelizmente, vilões codificados como queer passaram a ser algo muito comum em vários filmes e séries animadas.

Ainda que a plasmaticidade tenha ficado mais na personagem da rainha má, ainda é possível ver em *Snow White* uma certa atmosfera carnavalesca, caótica e burlesca, com cenas que remetem à cultura *underground* da cena novaiorquina da década de 1930 (GRIFFIN, 1994). Apesar disso, todo esse clima nos filmes de Fleischer e Disney logo esmaeceu. No final da década de 1920, os Estados Unidos entraram na Grande Depressão, e o *Motion Picture Producers and Directors of America* escreveram ainda em 1930 o Código de Produção (*Production Code*), que entrou em vigor em 1934. O código determinava a proibição de qualquer tipo de atos libidinosos, e de comédias que se apoiassem na sexualidade, na falta de moral e na indecência.

Disney foi o estúdio que respondeu mais rápido às novas regras, sendo aliado do conservadorismo e pautando um novo modelo de animação que dura até hoje com a incorporação de novas tecnologias, visando, cada vez mais, ao realismo em seus filmes, com personagens mais sólidos, que se distanciavam da plasmaticidade livre e puramente gráfica dos desenhos de 1920. O estúdio começou a animar em um estilo que Paul Wells (1998) chama de “hiper-realista”, em que todos os elementos da animação eram ligados às leis da física do mundo

²⁶ Nessa década, os desenhos animados dos estúdios Fleischer também eram permeados por corpos animados cheios de plasmaticidade, principalmente nas obras protagonizadas pelo gato Félix.

real: o som, os cenários, os objetos e, principalmente, devem corresponder à aspectos ortodoxos dos aspectos físicos do mundo real. Para Wells (1998, p.24), o desenho animado parece ter atingido a maturidade, mas ao fazê-lo, estabeleceu a Disney como o sinônimo do termo “animação”.

É preciso entender que o estilo hiper-realista pautado pelos estúdios Disney ainda se utilizava da plasmaticidade. O princípio da animação citado no livro *The Illusion of Life: Disney Animation*, comentado no início desse capítulo, são usados até hoje nas animações dos maiores estúdios do mundo. A questão é que a plasmaticidade passou a ser permeada por regras que justificassem sua existência. O plasmático existe em todos os personagens animados até hoje, porém sempre atrelado às leis da física clássica, deixando de lado a potencialidade queer inicialmente encontrada nos anos de 1920 e 1930.

O plasmático na animação passou a sofrer ainda mais restrições com o surgimento da televisão e, com ela, da animação limitada. No próximo tópico, abordaremos a questão do queer com foco nas séries de animações para a televisão, em que as técnicas para animar personagens precisaram ser adaptadas para que o valor investido nesses produtos pudesse concorrer com outros tipos de programação.

2.3 Antes de Steven: “deserto heterossexual” e o vilão queer

A animação limitada consiste em produzir uma obra com o menor frames por segundo possível, diminuindo assim a quantidade de desenhos a ser produzida. A fluidez de um movimento animado depende muito dessa quantidade de frames. Em uma animação de filmes da Disney, por exemplo, o padrão são vinte e quatro quadros por segundo. Nas animações limitadas para a televisão, que foi marcada principalmente pelo sucesso das obras de Hanna-Barbera, a quantidade de desenhos cai para seis desenhos por segundo, muitas vezes menos. O movimento nessa nova era televisiva vinha, segundo Katia Perea (2018), mais de diálogos e efeitos sonoros do que da animação em si.

Assim sendo, nesse tópico vamos traçar o perfil de personagens queer dentro do novo formato de séries televisivas animadas. O que ainda conseguimos encontrar, mesmo que com dificuldade, são personagens que sinalizam uma certa homossexualidade. Jeffrey P. Dennis (2013) analisa algumas séries de animação dos anos 1960 até os anos 2000, pensando em personagens e narrativas que desviam da heterossexualidade compulsória que dominaram o cenário das animações norte americanas. Dennis separa em duas categorias os personagens

animados homossexuais: aqueles em que há um desejo sem identidade, e aqueles em que há identidade sem desejo.

No primeiro caso, embora os personagens não se identifiquem como gays, eles ainda expressam desejos por personagens do mesmo sexo. Dennis cita duplas como *Jumbo e Ruivão* (1957-1960) e Zé Colmeia e Catatau (*Zé Colmeia* – 1961-1962), que dividem a mesma casa, viajam juntos, vão para atividades em suas comunidades juntos e não procuram se envolver romanticamente com mais ninguém - o que, segundo o autor, pode indicar que seriam um casal. As duplas *Pink e Cérebro* (1995-1998) e Bob Esponja e Patrick (*Bob Esponja Calça Quadrada* – 1997 – atual) também apontam para um desejo homossexual, ainda que não sejam identificados como casais gays dentro de suas narrativas. No caso da identidade sem desejo, os personagens são, de fato, identificados como LGBTQIA+, porém o que se percebe é que eles são constantemente questionados, satirizados ou são a piada da série. Identidade e desejo parecem nunca estar juntas, e, por mais que um ou outro possa significar um passo adiante no caminho de personagens e narrativas queer, não são o suficiente, uma vez que são exceções em meio a uma paisagem hegemonicamente heteronormativa.

Em meio a todos esses personagens do “deserto heterossexual” apontado por Dennis, cabe aqui destacar um em especial: o vilão Ele, da série *As Meninas Super Poderosas* (1998-2005)²⁷. Ele é descrito na série como um vilão “cruel”, “sinistro” e “desprezível” (*O Polvilão*²⁸), o “mais maligno dos malignos”, o “mais cruel dos cruéis” (*Teletrotos*²⁹). O personagem tem vestimentas e trejeitos afeminados, com códigos femininos e masculinos, não se colocando em nenhum lugar específico nessa binariedade (FIGURA 21). Ele transgride a heteronormatividade vigente nos desenhos animados e a heteronormatividade dentro de sua própria série. Existe, porém, uma questão: essa transgressão é vista por uma ótica do erro e do bizarro. Sua transgressão é ligada diretamente à sua vilania, correspondendo a um arquétipo comumente usado em longas de animação infantil, e que vemos desde a *Snow White* dos estúdios Fleishcer: a codificação queer de vilões.

²⁷ Em 2016, a série ganhou um *reboot* pela *Cartoon Network*, que foi ao ar até 2019. Neste trabalho, a autora refere-se apenas à série original, distribuída em 1998.

²⁸ Temporada 1, episódio 3.

²⁹ Temporada 1, episódio 6.

Figura 21 – O vilão Ele codificado como queer



Quando analisam esses personagens em longas metragens de filmes de animação infantil, Li-Vollmer e Lapointe (2009) atentam que os vilões codificados como queer se contrapõem a um herói geralmente muito masculinizado com elementos que remetem à feminilidade e à androginia. Koeun Kim (2017) destaca que todos esses trejeitos remetem o personagem à uma feminilidade tratada de modo pejorativo e estereotipado. Nos longas metragens, vemos isso se repetir em personagens como o Scar, de *O Rei Leão* (1994), o Hades, em *Hércules* (1997) e a Úrsula, de *A Pequena Sereia* (1989), que foi inspirada diretamente na *drag queen* estadunidense Divine. Tanto Ele, quanto esses personagens, têm, em seus trejeitos exagerados e debochados e em suas vestimentas, características que os identificam como queer.

Ao mesmo tempo que o queer começa a aparecer com mais frequência em produtos audiovisuais infantis, parece que está sempre relacionado à vilania. Ao mostrar o vilão como desviante da normatividade de gênero enquanto heróis e heroínas obedecem a essas normas, os atos perversos dos antagonistas são diretamente atrelados à sua queeridade. Desse modo, o bem e a moral são ligados à heteronormatividade, enquanto o mal, a crueldade e o desprezível são conectados diretamente com o desvio dessa heteronormatividade, construindo a narrativa de que nem todo vilão é queer, mas que todo queer é vilão.

Mesmo quando o estilo surreal e a plasmaticidade voltaram à tona nos desenhos dos anos 1990, o ambiente heterossexual era a norma reforçada e reiterada, com a ausência de personagens ou narrativas ativamente queer até a última década. Porém, se observarmos com cuidado, podemos encontrar códigos e elementos que já indicavam um caminho para que pudessemos chegar até *Steven Universe*, atravessado pelo queer de diversas maneiras.

Apenas nos anos de 2010 é possível perceber algumas mudanças mais concretas, quando falamos de personagens queer em séries de animação infantis. Podem ser usadas como exemplo as séries *Avatar: A Lenda de Korra* (2012 – 2014) e *A Hora da Aventura* (2010 – 2018) (FIGURAS 22 e 23). Na primeira série, temos as personagens Korra e Asami que, no início da série não se dão bem por gostarem do mesmo rapaz, mas que no decorrer da história se tornam amigas até que, no último episódio, assumem um relacionamento romântico.

Figura 22 – As personagens Assami e Korra assumem um relacionamento



Figura 23 – Beijo entre as personagens Marceline e Jujuba



Já em *A Hora da Aventura*, durante todas as temporadas, os criadores deixam subentendido, ao longo dos episódios, que as personagens Princesa Jujuba e Marceline já tiveram um relacionamento passado e ainda se gostam. Nos últimos episódios da série (em

2018), há um beijo entre as duas, que decidem ficar juntas novamente. Portanto, é notável que a identidade e o desejo que Dennis (2003) comenta não mais estão distintos, mas sim juntos, onde há de fato uma afirmação de personagens legitimamente lésbicas ou bissexuais nessas duas séries.

Vale dizer que, em junho de 2020, o canal de televisão *Nickelodeon*, que como a *Cartoon Network* exibe uma grade de programações exclusivamente infantis, anunciou que o personagem Bob Esponja é um membro da comunidade LGBTQIA+³⁰. No mesmo mês, Tony Cervone, produtor da série animada *Scooby-Doo*, anunciou que a personagem Velma é lésbica³¹. Apesar desses dois anúncios serem importantes, o fato que os dois foram feitos em junho, considerado o mês da visibilidade LGBTQIA+, e com relação a personagens de séries que vão ao ar há mais de duas décadas e nunca tiveram relações românticas com identidade e desejo³², nos instiga a questionar se não há apenas uma jogada de marketing.

Apesar de essas confirmações serem importantes, elas ainda não são suficientes em um contexto em que, quando falamos de obras seriadas animadas, há um deserto heteronormativo, com relações, personagens e narrativas que apontam a heterossexualidade como forma única de se viver e se relacionar. É preciso um passo mais significativo quando pensamos em personagens e narrativas queer, que não dependam de uma confirmação externa, nem se limite a uma caracterização vilanesca. Nesse sentido, *Steven Universe* é uma série que, ao trazer o queer para o seu universo, mais do que limitá-lo a um personagem ou uma narrativa, dá um passo significativo sobre como pensar uma temática considerada tabu em uma série de televisão animada infantil.

2.4 *Steven Universe* e o queer plasmático

E você não vai parar o que fizemos juntas
 Nós vamos ficar assim para sempre
 Se você nos separar, nós só vamos voltar novamente
 E nós seremos sempre duas vezes mais a *gem* que você é
 Eu sou feita de amor.
 (Steven Universe, 2015, “Jail Break Part II”)³³.

³⁰ O anúncio foi feito por meio do Twitter do canal. Disponível em: < <https://twitter.com/Nickelodeon/status/1271795092391682048> >.

³¹ O anúncio foi feito por meio do Instagram do produtor. Disponível em: < https://www.instagram.com/p/CCAB5kPDDqG/?utm_source=ig_embed >

³² A série *Bob Esponja Calça Quadrada* é exibida desde 1999, e *Scooby Doo*, contando com sua série original e *remakes*, desde 1969.

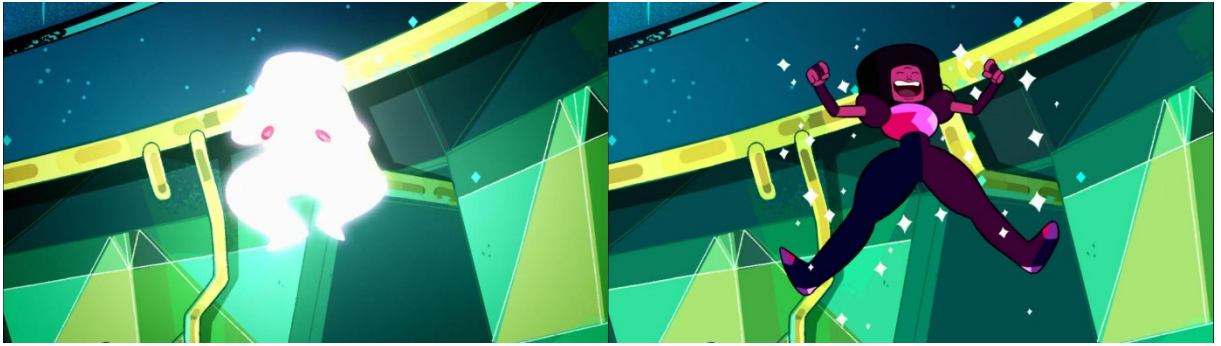
³³ Tradução livre dos versos “And you’re not gonna stop what we made together/We are gonna stay like this forever/If you break us apart we’ll just come back newer/And we’ll always be twice the gem that you are/I am made of love.”

Essa epígrafe é parte de uma canção entoada pela personagem Garnet, logo após se revelar uma fusão das personagens Rubi e Safira. Esse episódio é a *season finale* da primeira temporada da série, correspondendo ao 52º exibido no total. Até então, não havia indícios de que a personagem era uma fusão, e muito menos que essa fusão era fruto do relacionamento romântico entre as personagens *gems* Rubi e Safira.

A cena acima acontece dentro de uma nave espacial, momento após as *gems* Jasper e Peridot sequestrarem Steven e as *Crystal Gems*, e terem desfeito o corpo de Garnet, restando da personagem apenas as suas gemas. No começo do episódio, vemos Rubi e Safira sendo mantidas em locais separados. Steven, tendo escapado de sua cela, consegue libertá-las. O que acontece a seguir é que, uma vez livres, as duas correm em direção uma à outra, e se encontram em um abraço apertado. Safira beija o rosto de Rubi, e as duas rodopiam e se mesclam, formando uma massa amorfa logo antes de se transformarem em Garnet (FIGURA 24). O garoto então entende que as duas gemas que restaram após Garnet ser atacada são, na verdade, dois seres separados que, por se amarem, se fundiram. Garnet ri e entoa os versos descritos acima da música *Stronger Than You* enquanto enfrenta Jasper.

Figura 24 – Rubi e Safira se fundem, transformando-se em Garnet





Nessa cena, percebemos a união entre o queer e o plasmático trazendo à tona o relacionamento entre Rubi e Safira. Ambas as temáticas já vinham sendo trabalhadas no universo da série, ao longo dos mais de cinquenta episódios anteriores. Porém, essa cena se torna emblemática ao colocar em tela que Rubi e Safira, duas personagens femininas, têm um relacionamento romântico. E, apesar de elas poderem ser vistas como personagens secundárias, sua fusão, Garnet, faz parte do núcleo principal da série.

Vemos na transformação de Garnet, nas Figuras 24 a 29, uma forma protoplasmática amorfa que acontece assim que a fusão entre Rubi e Safira começa a ocorrer. É uma espécie de luz branca, em que só se vislumbra as duas gemas rodopiando até que retomam a forma de Garnet. E aí está a plasmaticidade que Eisenstein (2017) viu nas animações da década de 1920 de Walt Disney: uma molécula sem forma e instável em seu formato original que, a partir daí, se transforma nas *gems*.

Em *Steven Universe*, esse protoplasma se dá na forma de uma projeção física de luz das gemas originais de cada habitante alienígena de Homeworld. Os corpos das *gems* são “como hologramas, mas com massa corporal”, como explica a personagem Pérola em um episódio especial intitulado *What Are Gems*³⁴. Assim sendo, essas projeções protoplasmáticas têm infinitas maneiras de se portar e de se apresentar, podendo se torcer, se metamorfosear ou se esticar, dependendo da vontade das *gems*.

Vale pontuar que quando as *gems* exibem uma forma feminina, respondem a pronomes femininos e são interpretadas por atrizes mulheres, elas não têm exatamente um gênero ou sexo determinados. Como a própria criadora Rebecca Sugar explica em uma entrevista para a rádio americana NBR em 2018, apesar de as alienígenas serem codificadas

³⁴ Em tradução livre, “O que são as *Gems*”. O episódio faz parte de uma minissérie de episódios curtos adjacentes às temporadas de *Steven Universe*, em que os personagens explicam algumas funcionalidades com relação ao mundo das *gems*.

como mulheres, na realidade elas são não-binárias³⁵. Eli Dunn, em *Steven Universe, Fusion Magic and the Queer Cartoon Carnavalesque* (2016), conta que “os corpos das *gems* servem como projeções, permitindo que elas se mesquem ao ambiente humano, e o uso que elas fazem do pronome feminino é meramente arbitrário³⁶” (2016, p.45).

Um exemplo dessa escolha arbitrária da forma feminina pode ser observado na personagem Ametista. Todas as *Crystal Gems* em algum ponto modificam seus corpos seja para uma batalha, seja para enfatizar um ponto em uma discussão, mas Ametista é a que usa seus poderes mais frequentemente, e a que mais se metamorfoseia. No episódio *Tiger Millionaire*³⁷, a *gem* se transforma em Purple Puma, um lutador alto, mascarado, musculoso e peludo, que derrota seus adversários sem misericórdia.

Todos se referem à Purple Puma com pronomes masculinos, até mesmo Steven, que sabe que o lutador é o alter-ego da *gem*. Ametista literalmente transforma seu corpo e, com isso, assume outra identidade e outro gênero (FIGURA 30). Todos no ringue sabem que Ametista e Purple Puma são a mesma pessoa, mas em nenhum momento seu gênero é questionado nas lutas. Para Dunn (2016), isso demonstra que o corpo de Puma é tão real quanto o corpo de Ametista, ou que o corpo da *gem* é tão performático quanto o de Puma, de modo que as *gems* usam seus corpos plasmáticos para subverter as marcas binárias de gênero.

Figura 25 – Ametista metamorfoseada de Purple Puma



³⁵ SUGAR, R. *Steven Universe* creator has done more for LGBTQ visibility than you might know. In: Entertainment Weekly. 13 de agosto de 2018. Entrevista concedida a Nick Romano. Disponível em: < <https://ew.com/tv/2018/08/13/steven-universe-rebecca-sugar-lgbtq-cartoons/> >.

³⁶ Tradução livre do trecho “*The Gems’ bodies serve as projections, allowing them to blend into their human environment, and their use of female pronouns is similarly arbitrary*”.

³⁷ Temporada 1 Episódio 9.

É essa fronteira rígida de binarismos e normas que *Steven Universe*, constantemente, desafia e desconstrói ao longo da série. O queer, para além de estar presente na obra em personagens com relacionamentos lésbicos, ou em personagens intersexo e não-binárias, está também no questionamento da lógica dualista. Não há vilão ou mocinho, não há bem ou mal, não há certo ou errado, masculino ou feminino, hetero ou homo; não há isso *ou* aquilo, mas sim infinitas possibilidades de ser, de estar, de viver. Essa negação de maniqueísmos se reflete na plasmaticidade das *gems*, que permite formas múltiplas de vivenciar o próprio corpo, seja como Ametista em Purple Puma, ou como Rubi e Safira na forma de Garnet.

Para Eli Dunn (2016), isso se dá porque, ao assistirmos um desenho animado infantil, nós suspendemos nossas descrenças num mundo mágico e fantasioso para podermos aproveitar a experiência que esse desenho nos traz. A autora comenta que o acadêmico Simon During estuda a descrença e, para ele, ao lermos uma obra de ficção, nós ao mesmo tempo acreditamos e não acreditamos em mágica, e que esse é o processo que fazemos para aceitar as proposições que o mundo da ficção nos faz, muito embora elas sejam muito diferentes das que nós experienciamos no mundo real.

Dunn aponta que, no caso dos desenhos animados fantásticos, nós não apenas suspendemos nossas descrenças, como *esperamos* que tais desenhos nos façam suspendê-las, e em um nível maior que em outras obras de ficção (2016, p.46). É porque *Steven Universe* é um desenho animado em um mundo fantástico que nós nos desprendemos quase por completo das regras que seguimos no nosso mundo real, e aceitamos as regras que vemos na série. Por isso assentimos e entendemos o fato dos corpos das *gems* serem uma projeção, e terem o poder de tomar infinitas formas, e não terem um gênero definido, abrindo a possibilidade de múltiplas leituras e identidades desses corpos. Para Dunn (2016), não é uma surpresa para os espectadores que os corpos nos desenhos animados podem ser maleáveis e diferentes dos nossos corpos no mundo real em sua plasticidade, e *Steven Universe* se aproveita disso para criar personagens e narrativas queer ao longo de seus episódios.

Assim sendo, o universo construído em *Steven Universe* parece ser uma utopia queer, quando o comparamos ao nosso mundo real. Nele, os corpos mais variados são tão aceitos quanto aqueles considerados “normais”, tensionando nossas concepções do que é considerado “natural” e o que seria o diferente, o outro, o estranho.

Após abordarmos a plasmaticidade e a sua contribuição para a construção do queer na série, no próximo capítulo, buscaremos discutir as narrativas, identidades e parentescos queer, notadamente na figura de Steven e de suas relações e vivências, a partir de referências e

performances que tensionam as construções heteronormativas. Antes, porém, entraremos numa *mid-season* sobre as fusões enquanto dispositivo fundante na elaboração da temática queer na série *Steven Universe*.

3 *MID-SEASON* – ENTRE FRONTEIRAS E FUSÕES: IDENTIDADES E CORPOS QUEER EM *STEVEN UNIVERSE*

Stevonnie, me escuta. Você não é duas pessoas. E você não é uma pessoa. Você é uma experiência! Faça com que você seja uma boa experiência. Agora... Vá! Se! Divertir!³⁸ (ALONE..., 2015, 05min05s, tradução nossa)

A primeira vez que ouvimos falar sobre “fusão” em *Steven Universe* é no décimo segundo episódio da segunda temporada, chamado *Giant Woman*. Nele, Ametista e Pérola brigam sobre não conseguirem mais formar a Opal, no que Steven pergunta o que seria Opal. Ametista responde “Ah, somos nós duas... esmagadas juntas!³⁹”. Pérola intervém com uma explicação mais elaborada e explica que “quando sincronizamos nossas formas, nós combinamos numa fusão *gem* chamada Opal⁴⁰”, e complementa: “Opal é uma amálgama de nossos atributos mágicos e físicos combinados em uma única entidade⁴¹”.

Pérola fala sobre a habilidade de fusão das *gems* nesse primeiro episódio como algo necessário para uma batalha. Duas ou mais *gems* formam uma entidade gigante, proporcionando uma vantagem em um momento de precisão em uma luta. Para que a fusão possa acontecer, as *gems* envolvidas performam uma dança até que seus corpos se metamorfoseiam em um só. No entanto, ao longo dos episódios, a série nos mostra que nem sempre esse é o caso. A fusão não envolve apenas a técnica e a habilidade das *gems* de se mesclarem; para além da técnica necessária para que uma fusão aconteça, é também preciso que as *gems* envolvidas estejam mentalmente em sincronia, e que confiem umas nas outras. No episódio *We Need To Talk*⁴², vemos em um *flashback* um Greg ainda jovem tentando entender como pode formar uma fusão com sua namorada Rose, no que Garnet explica:

Deixe-me dizer uma coisa, Sr. Universe. Eu acho que você consegue [se fundir com Rose], mas não vai funcionar se você dançar como a Pérola. Você tem que dançar como você. Você tem que fundir do seu jeito. Se abram, sejam honestos, se inventem juntos. Isso é fusão⁴³. (WE..., 2015, 06min35s, tradução nossa)

³⁸ Momento do episódio 37 da temporada 1 de *Steven Universe* em que Garnet, ao ver Stevonnie pela primeira vez, fala para a nova fusão se divertir e experimentar o novo corpo. Trecho original: “*Stevonnie, listen to me. You are not two people. And you are not one person. You are an experience! Make sure you're a good experience. Now... Go! Have! Fun!*”

³⁹ Tradução livre do trecho original: “*Oh is the two of us...mashed together!*”

⁴⁰ Tradução livre do trecho original: “*When we synchronize our forms we can combine into a powerful fusion gem named Opal.*”

⁴¹ Tradução livre do trecho original: “*Opal is an amalgam of our combined magical and physical attributes, fused into a single entity.*”

⁴² Episódio 9 da Temporada 2

⁴³ Tradução livre do trecho original: “*Let me tell you something, Mr. Universe. I think you can do it, but it won't work if you dance like Pearl. You have to dance like you. You have to fuse your way. Get open, get honest, invent yourselves together. That's fusion.*”

Assim sendo, uma fusão é, acima de tudo, uma experiência. Daí a epígrafe usada no começo desse texto. Ao falar para Stevonnie que uma fusão não são duas pessoas, mas também não é uma pessoa, e sim uma experiência, Garnet está se referindo a toda uma nova gama de possibilidades de vivências que podem ser experimentadas quando uma fusão acontece. As fusões são corpos queer pulsantes que excedem as categorias e terminologias normativas regulatórias sobre os sujeitos *gem*.

Isso porque na sociedade de *Homeworld* regida pelas Diamantes, as únicas fusões permitidas são aquelas entre *gems* iguais, podendo acontecer apenas por curtos períodos e para fins militares. Toda e qualquer fusão que esteja minimamente fora dessa norma é vista como menor, marginal, abjeta, monstruosa, sendo fortemente punida pelo sistema do planeta.

Judith Butler, em seu texto *Corpos Que Pesam: Sobre os Limites Discursivos do Sexo* (2019), comenta que uma matriz excludente que constrói os sujeitos, constrói também aqueles que não são sujeitos, aos que chama de abjetos. Corpos abjetos são aqueles que estão fora do domínio da normatividade e, por isso, acabam funcionando como um delimitador entre as zonas de vivências dentro e fora dessa moldura:

O abjeto designa aqui aquelas zonas “inóspitas” e “inabitáveis” da vida social que são, não obstante, densamente povoada por aqueles que não gozam do status de “sujeito”, mas cujo habitar sob o signo do não habitável é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. (BUTLER, 2019, p. 197)

O sujeito normativo só existe porque o não normativo, apesar de não permitido, existe. Não havendo o abjeto excluído, marginalizado, não há o limite, a fronteira que indica quais corpos importam, e quais corpos não são legítimos. Por causa disso, o abjeto é aquilo capaz de perturbar uma ordem, um sistema ou uma identidade. Ao viverem nessas zonas “inóspitas” e “inabitáveis”, o abjeto não respeita ordem, fronteiras e nem regras. É uma espécie de entre-lugar não delimitável que denuncia e provoca a hegemonia das normas regulatórias da matriz cultural em questão.

Tiago Porto (2016), ao discorrer acerca do abjeto, tendo como base tanto Butler quanto Julia Kristeva (1982), acrescenta que os corpos abjetos não possuem lugar na dinâmica normativa prevista para os corpos. Suas existências, por si mesmas, apontam rachaduras na tessitura das diretrizes regulatórias que se dizem universais e naturais. O abjeto escancara que o natural, o biológico e o dicotômico não passam de uma materialização reiterada repetidamente e historicamente.

Nesse rumo, Butler discorre que esses locais inóspitos e inabitáveis ocupados por corpos abjetos como ameaças que perturbam a ordem social normativa podem ser “recurso[s] crítico[s] na luta para rearticular os próprios termos da legitimidade e da inteligibilidade simbólicas” (BUTLER, 2019, p.198), de modo que as categorias normativas acerca dos corpos afrontam as instabilidades que o discurso político impõe sobre os sujeitos. A autora, então, sugere ir na contramão do processo de identificação construído pelos discursos políticos normativos, que visam contribuir para a regulação dos corpos, por meio do processo, por ela denominado, de desidentificação.

Desidentificar-se das práticas regulatórias, para a autora, é talvez reconstruir, ou recontextualizar as categorias que determinam quais corpos são legítimos, tendo o direito de ser parte da sociedade, e quais são abjetos, levados às margens, não tendo nem mesmo uma posição dentro do sistema heteronormativo.

Como visto no capítulo anterior, Paul Preciado (2019) também sugere o processo de desidentificação como parte de uma série de práticas contrassexuais que desconstruem as práticas normativas regulatórias. Dentre elas, o autor fala sobre a desterritorialização dos corpos falantes por meio de uma nova arquitetura contrassexual, que repensa os modos que os corpos experienciam os prazeres, buscando outros modos de sentir, de interagir e de se distanciar do esquema biologizante dicotômico e puramente reprodutivo colocado como norma na sociedade ocidental.

Trazemos aqui essas reflexões de Butler e Preciado para pensarmos como esses corpos-*gem*-fusões operam enquanto corpos queer que, abjetos por *Homeworld*, constroem seus próprios modos de experienciar a potência por meio tanto de uma desidentificação, como da construção de novas arquiteturas corporais que podemos entender como contrassexuais.

Na primeira vez que se fundem, Rubi e Safira fazem parte de um time de diplomatas da Diamante Azul de *Homeworld* enviados para a Terra para investigar ataques das rebeldes *Crystal Gems* (na época, apenas Rose Quartz e Pérola). Safira era uma rara *gem* aristocrata com o poder de ver o futuro e Rubi era parte de uma equipe de três Rubis que deveriam garantir a segurança de Safira. A base das diplomatas é então atacada por Rose e Pérola. Quando Pérola está prestes a atacar Safira, Rubi consegue salvá-la, e as duas rodopiam abraçadas, formando Garnet pela primeira vez.

Figura 26 – A fusão normativa das Rubis

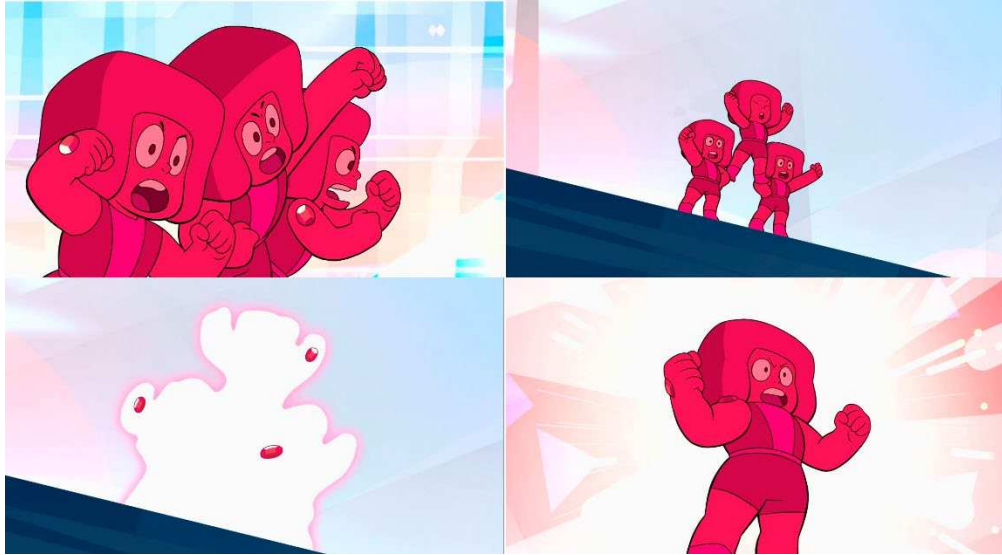


Figura 27 – Criando Garnet – a fusão entre Rubi e Safira



Logo antes de Garnet ser formada, o trio de Rubis se fundem para formar uma grande Rubi, realizando o único tipo de fusão permitida por *Homeworld*. Nas sequências acima é possível ver o contraste entre a fusão normativa das Rubis e a fusão não-normativa Garnet. Em ambas, os corpos das *gems* brilham, viram uma forma indistinta iluminada, que aos poucos

toma a forma da fusão final. Porém, a primeira não muda de forma, na verdade somente aumenta de tamanho, não explorando o potencial que a habilidade da fusão pode oferecer. A primeira fusão pode ser considerada objetiva, tida como natural, como parte dos comandos do instinto militar das *gems*: Rubis lutam; Rubis formam uma fusão; Rubis se desfazem, e aguardam a próxima missão. Em contraste, ao olharmos Garnet, nota-se uma nova forma de fusão, completamente diferente da anterior: por serem diferente *gems*, e pertencerem a castas diferentes, Rubi e Safira inauguram outra forma de fusão, quase que como um acidente fruto dos seus sentimentos.

A fusão Garnet nada parece aquela das Rubis. Garnet tem o cabelo quadrado e volumoso de Rubi, mas com os cachos dos de Safira; seus olhos somam os dois de Rubi com o único de Safira; sua roupa mistura o vestido de Safira e o uniforme de Rubi; e, por todo seu corpo, mistura os tons de azul de Safira com os tons vermelhos de Rubi, formando uma pluralidade de cores herdadas das *gems*, que originaram a fusão. Mas, para além disso, tudo em seu corpo parece mostrar um processo de materialização: é um corpo que se encontra em um entrelugar, um corpo ambíguo, em que não se sabe onde começa Rubi e onde termina Safira, por se constituírem em Garnet, uma nova experiência. Quando fogem juntas para a Terra, Rubi e Safira entoam alguns versos que descrevem brevemente as novas sensações de uma fusão oriunda de um processo íntimo, que nada tem a ver com a regulamentação imposta por *Homeworld*:

Onde nós fomos?
 O que nós fizemos?
 Acho que fizemos algo
 Completamente novo
 E não fui exatamente eu
 E não foi exatamente você
 Acho que foi alguém
 Completamente novo⁴⁴
 (THE ANSWER, 2015, 07min30s)

No contexto da sociedade de onde Rubi e Safira vieram, de fato o que elas fizeram foi completamente novo. Não só se rebelaram contra aquelas que lhes privaram de viverem seus novos corpos, como quiseram viver com esse novo corpo, em forma de fusão. Com o passar dos anos, já na Terra, o corpo de Garnet vai tomando uma forma um pouco mais definida. Enquanto na primeira vez que a fusão ocorreu vemos pedaços de Rubi e Safira, o que espelha a confusão do momento, ao longo da série podem-se perceber transformações até Garnet

⁴⁴ Tradução livre dos versos originais: “*Where did we go? / What did we do? / I think we made something / Entirely new / And it wasn't quite me / And it wasn't quite you / I think it was someone / Entirely new*”

encontrar, no momento atual em que se passa a série, sua própria identidade, sua própria forma de viver no mundo. Ainda que seja uma fusão permanente, o corpo de Garnet, assim como os corpos de todas as *gems*, não é fixo. Como comenta Kevin Cooley (2020), se os corpos das *gems* não são fixos, podendo metamorfosear, crescer, encolher, esticar e fundir, esses corpos nunca estão “errados” (p.46). Fora dos regimentos das Diamantes, os corpos das *gems* são livres para tomarem a forma que quiserem, e viverem como quiserem, seja como fusões permanentes ou temporárias, são livres até para nunca serem fusões, caso não queiram.

Figura 28 – Garnet toma uma forma mais definida



Sob essa ótica da fusão desses corpos maleáveis que confundem fronteiras ao se mesclarem, podemos estabelecer um paralelo entre as fusões e o mito do ciborgue de Donna Haraway. Para a filósofa, esse mito tem a ver com rompimento de fronteiras, fusões potentes e perigosas possibilidades que podem ser incorporados como modos de compor um trabalho político transgressor (HARAWAY, 2009, p.45). O ciborgue de Haraway é um corpo que mescla as fronteiras entre humano, máquina e animal, que tem o potencial de produzir outras vivências, e contribuir para a construção de uma ordem social alheia à heteronormatividade compulsória.

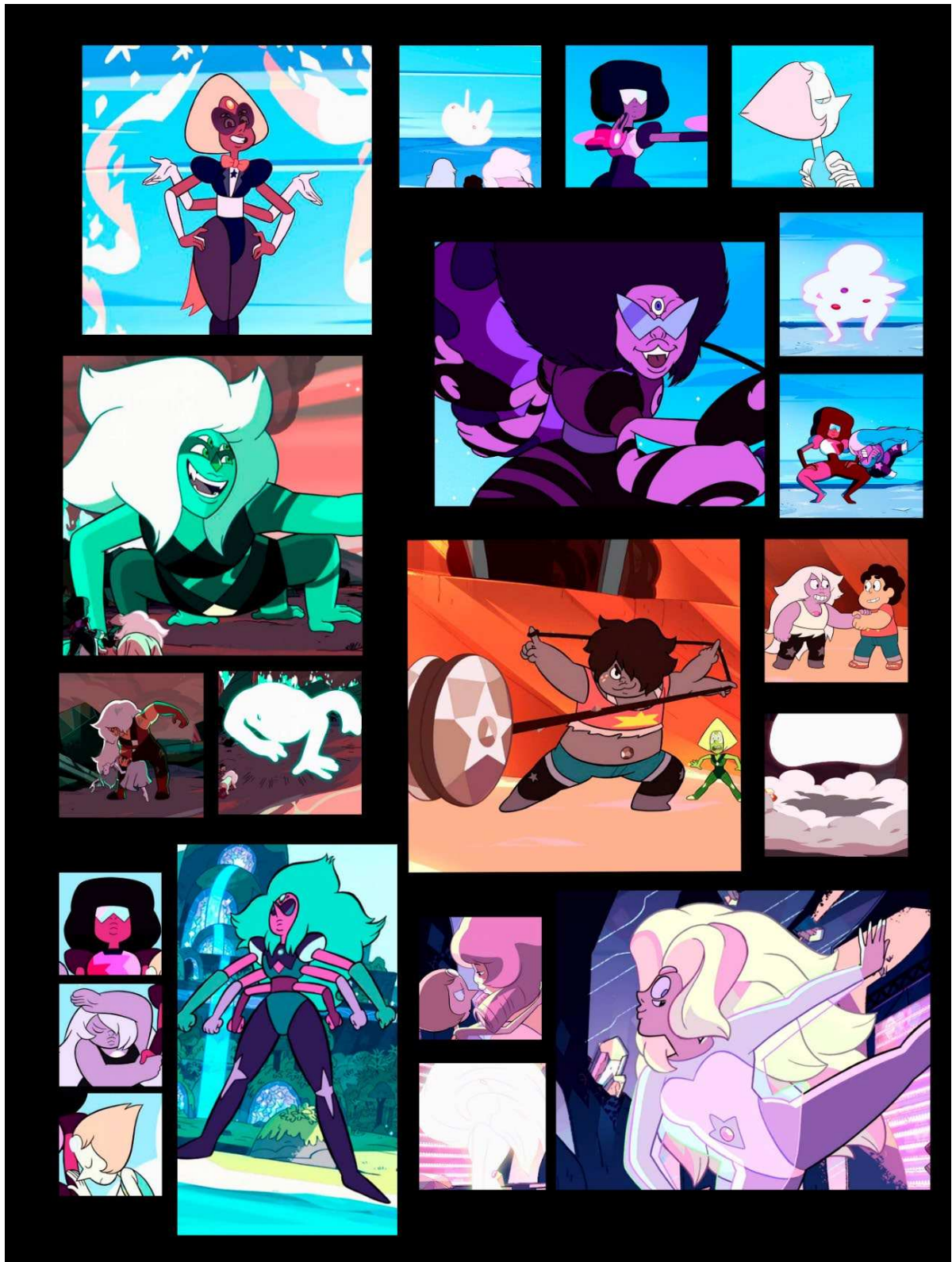
Por isso, o corpo do ciborgue não pode ser codificado segundo as normas regulatórias ocidentais atuais. Um corpo não codificado, como vimos com Butler (2019) no início desse tópico, é um corpo não existente. E esse é o objetivo da proposição de Haraway – corpos ciborgues que borram as definições do humano, máquina e animal, e produzem outros conhecimentos e outras vivências, caminhando nas fronteiras das dicotomias enraizadas nas tradições ocidentais: mente/corpo, eu/outro, homem/mulher, certo/errado, homo/hetero, cultura/natureza.

O corpo do ciborgue não é inocente; ele não nasceu num Paraíso; ele não busca uma identidade unitária, não produzindo, assim, dualismos antagônicos sem fim (ou até que o mundo tenha fim). Ele assume a ironia como natural. [...] O intenso prazer na habilidade – na habilidade da máquina – deixa de ser um pecado para constituir um aspecto do processo de corporificação. A máquina não é uma coisa a ser animada, idolatrada e dominada. A máquina coincide conosco, com nossos processos; ela é um aspecto de nossa corporificação. Podemos ser responsáveis pelas máquinas; elas não nos dominam ou nos ameaçam. Nós somos responsáveis pelas fronteiras; nós somos essas fronteiras. (HARAWAY, 2009, p.97)

O pecado do corpo não orgânico é substituído pelo prazer de uma outra corporificação, não mais amarrada às concepções de sexo-gênero-sexualidade que regulam os corpos. A fusão transgressora entre humano e máquina estabelece uma outra relação entre os seres, não mais hierárquica ou binária, mas sim horizontal e complementar a ponto de poderem se unir num só novo ser. O corpo ciborgue é fronteira, é abjeto, é contrassexual, é queer.

Assim sendo, as fusões heterogêneas das *Crystal Gems* podem ser lidas como os corpos ciborgues de Donna Haraway, que construíram seu próprio espaço longe da dominância das Diamantes. Se o ciborgue de Haraway desafia os limites entre espécies em uma horizontalização das fronteiras dos corpos, as fusões desviantes de *Steven Universe* horizontalizam as castas rígidas de *Homeworld*. Quando diferentes *gems* se combinam, produzem novos seres, de materializações e corporificações fluidas, em estado constante de construção, como podemos identificar na montagem do Painel 1 (FIGURA 29) abaixo.

Figura 29 – Pannel 1 – Movimentos e gestos de fusões heterogêneas



Na prancheta acima, coletamos imagens de algumas das fusões heterogêneas que se formam ao longo das temporadas de *Steven Universe*. Temos Sardonyx, fusão entre Garnet

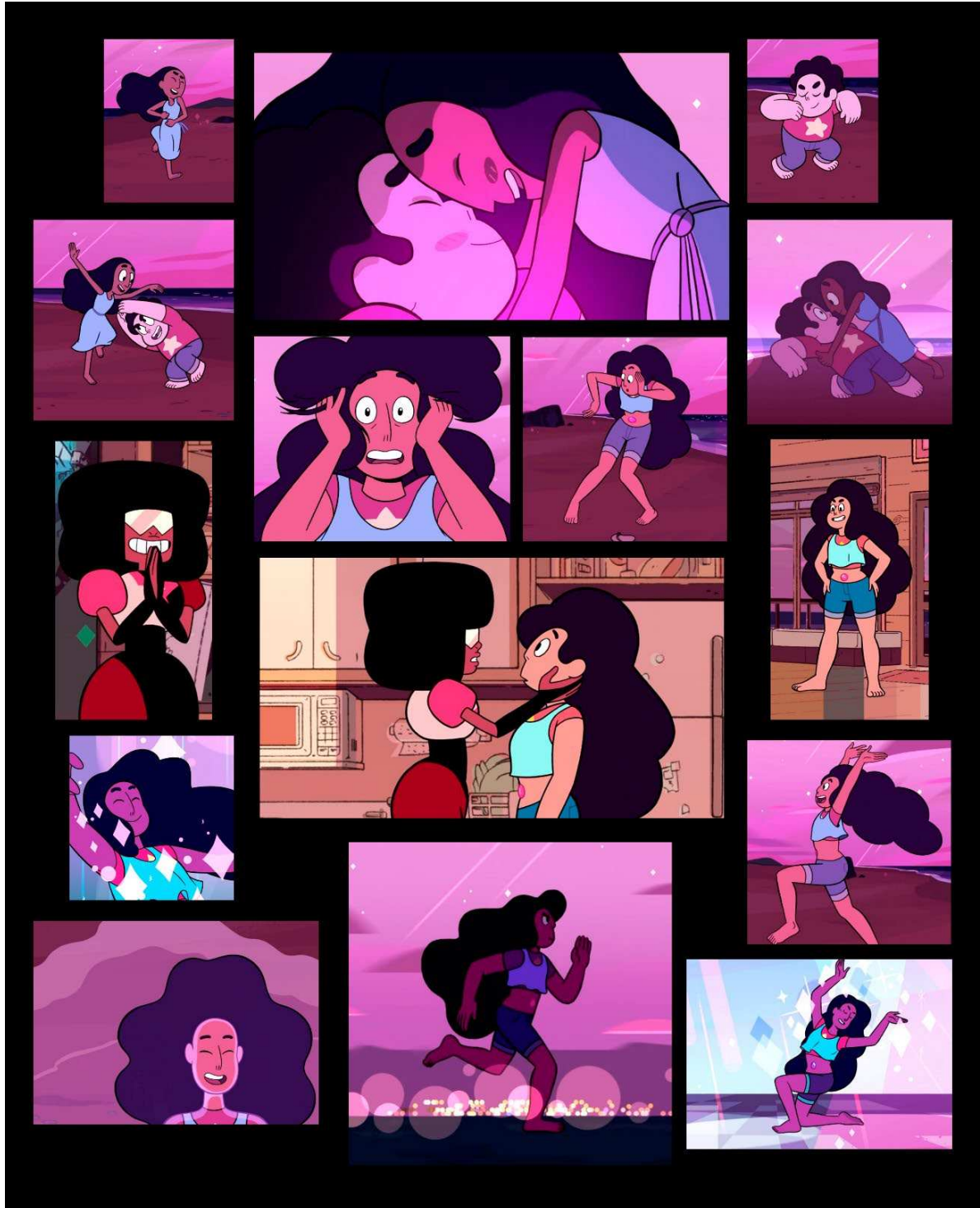
e Pérola; Sugilite, fusão entre Ametista e Garnet; Malachite, fusão entre Jasper e Lápiz Lázuli; Smokey Quartz, fusão entre Steven e Ametista; Alexandrite, fusão entre Garnet, Pérola e Ametista; e Rainbow Quartz, fusão entre Rose Quartz e Pérola.

Com esse pequeno recorte visual, podemos perceber a multitude de possibilidades que essas fusões têm. Ainda que algumas dessas fusões da prancheta tenham *gems* em comum - como Sugilite e Sardonyx, ambas tendo Garnet como parte de seus corpos - elas são muito diferentes entre si. São novas cores, novas formas físicas, novas personalidades, com novos modos de falar, de andar e de interagir. Como um ciborgue queer, não vemos fronteiras que apontam e delimitam os corpos que originaram esses novos seres. Pelo contrário, vemos os resultados de *gems* que se uniram de tal modo que abrem mão de seus corpos para darem lugar a um outro ser. Aqui, renunciar ao próprio corpo não é uma perda, mas sim um dispositivo que impulsiona a criação de vivências livres e plurais.

Uma fusão em particular, entretanto, chama atenção entre as demais: Stevonnie. Fruto da amizade e do carinho entre Steven e Connie, Stevonnie atinge um outro patamar das fusões heterogêneas quando forma um corpo a partir não de duas ou mais *gems*, mas sim de um meio-*gem* e uma humana. Ao longo da série, Garnet, Pérola e Ametista não sabem o que o corpo híbrido de Steven pode fazer. Nos primeiros episódios, Pérola chega a duvidar que Steven tenha a habilidade de fusão, uma vez que, mesmo com treinamento, o rapaz não tem sucesso em suas tentativas. No entanto, no episódio *Together Alone*, Steven não só consegue fundir seu corpo com o de Connie, como Stevonnie se torna a primeira fusão entre *gem* e humano.

O corpo de Stevonnie desafia tanto as normas regulatórias de *Homeworld* quanto põe em xeque normas heteronormativas regulatórias impostas ao mundo humano. Stevonnie não é só *gem*, não é só uma pessoa, ao mesmo tempo que é *gem*, e é uma pessoa. Mas sendo formada a partir de dois corpos cisgêneros de um garoto e uma garota, Stevonnie também não corresponde as expectativas sobre ter um “corpo de mulher”, ou “corpo de homem”. Stevonnie é maior que a grande parte dos humanos, tem longos cabelos pretos cacheados, seu corpo apresenta curvas tipicamente associadas ao corpo feminino, mas também cresce uma barba, código tipicamente masculino (ver Figura 30). É difícil enquadrar Stevonnie em alguma categoria normativa de gênero-sexo em específico, seu corpo é fronteiroço, é tudo e nada ao mesmo tempo

Figura 30 – Painel 2 – Stevonnie, uma experiência



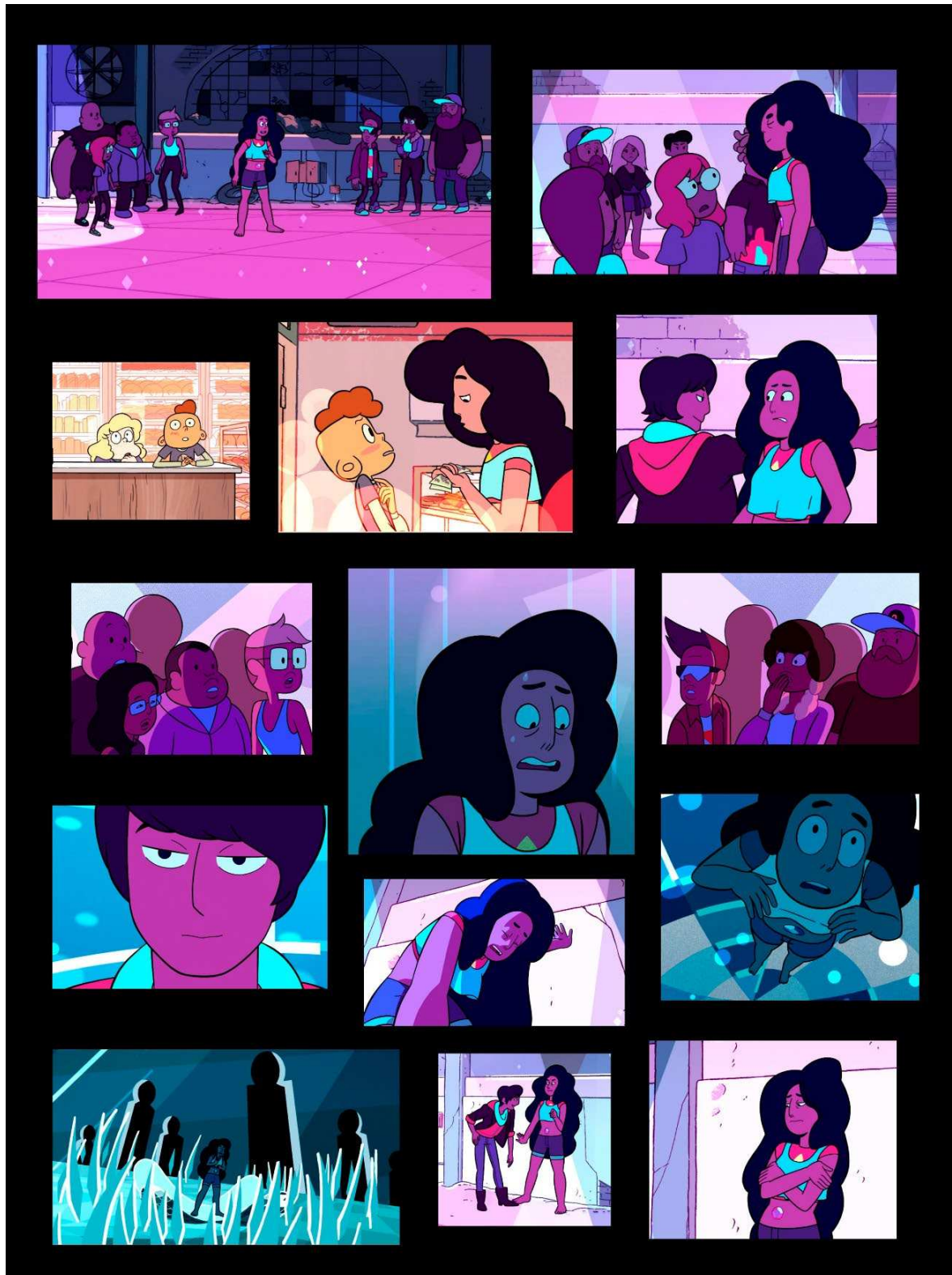
No Painel 2 (FIGURA 30) construído, podemos perceber que o corpo queer de Stevonnie é uma celebração da relação entre Steven e Connie, tão fluida, leve e em sintonia, que seus corpos se tornam um só. Quando Eli Dunn (2016) discorre acerca dessa fusão aponta que Stevonnie, inicialmente, não sente desconforto com seu novo corpo, pelo contrário, o experimenta enquanto dá piruetas e cambalhotas, gargalhando de tamanha felicidade. Isso, no

entanto, muda na medida em que a fusão interage com os habitantes de *Beach City*. Quando anda entre os humanos, seu corpo é percebido como algo não-normal, expondo a experiência de um corpo queer na sociedade ocidental (DUNN, 2016, p. 53).

Lars e Sadie, amigos de Steven, não o reconhecem em Stevonnie e ficam surpresos com a presença marcante da fusão. Para Stevonnie, no entanto, esse encontro gera um certo desconforto, uma vez que não há o costume de receber esse tipo de atenção. Stevonnie chega a se perguntar se desfaz sua fusão, mas decide permanecer mais um pouco como está e vai até uma festa em que vários adolescentes estão dançando. A fusão vai ao centro da pista e se move ao som da música, com rodopios na ponta dos pés, deslizando no chão, usando todo o seu corpo em sua performance. Stevonnie logo nota que todos observam sua dança e, não entendendo por que atrai tantos olhares, começa a demonstrar apreensão e ansiedade.

Em meio à essa confusão, um rapaz chamado Kevin aborda Stevonnie, olhando seu corpo de cima a baixo e pressionando para dançarem juntos, o que deixa Stevonnie desconfortável. Cedendo à insistência de Kevin, a fusão começa a dançar com movimentos bruscos, externando toda a sua frustração com a situação. Stevonnie então se separa, voltando a ser Connie e Steven. Aliviados, os dois se abraçam e dançam juntos, deixando todos em volta confusos. É interessante observar que o estranhamento sentido a partir dos olhares de outras pessoas tiraram Stevonnie da experiência de satisfação com seu novo corpo-fusão (Painel 3 – FIGURA 31). Dunn (2016) destaca esse momento como crucial na representação da experiência de corpos queer, principalmente corpos trans, tidos como abjetos e marginalizado na sociedade ocidental.

Figura 31 – Pannel 3 – Stevonnie e a experiência do corpo queer não binário



Na medida que o tempo corre na série, Steven e Connie se sentem cada vez mais à vontade de serem Stevonnie, chegando a permanecer como fusão por dias seguidos⁴⁵, e os

⁴⁵ Episódio 10 da temporada 5, “*Jungle Moon*”.

habitantes de *Beach City* não mais lançam olhares confusos para Stevonnie⁴⁶, tirando a fusão desse local isolado de estranheza. Para Dunn (2016), o episódio *Together Alone* toca de forma mais realista na questão dos corpos trans. Por causa da existência da habilidade plasmática de fusão, a série tornou possível incluir na narrativa a experiência do corpo queer em meio à normas regulatórias sobre os corpos sexuais:

Steven Universe apresenta as Fusões como um local lúdico, mas não encobre o estigma social sobre expressões de gêneros não binários. A força dessa representação da experiência trans e gênero queer é que ambas celebram expressão e ensinam aceitação. A série não se esquiva da dor de ser não reconhecido ou não ter seu gênero reconhecido. (DUNN, 2016, p.54)⁴⁷

Stevonnie atinge o que parece ser a epítome do ciborgue de Haraway quando comporta em seu corpo a fusão de espécies e de gêneros, extrapolando os limites regulatórios tanto de *Homeworld* quanto da sociedade ocidental. O ciborgue e o queer têm como objetivo o incômodo, a diferença que não quer ser assimilada, a desconstrução do que é tido como normal para a reconstrução de outro corpo, outra vivência, outro modo de ler o mundo que não mais regule os corpos na biopolítica que separa os sujeitos entre inteligíveis e não inteligíveis. O simples fato de Stevonnie existir, seja na Terra ou no planeta alienígena, causa uma comoção e um desconforto entre os que estão ao seu redor. Seu corpo impossível, híbrido e ambíguo se torna possível por causa da plasmaticidade que o corpo desenhado animado possibilita (Dunn, 2016; Kooley, 2020; Ristola, 2020).

Os corpos ciborgues fluidos em estado de constante transformação são possíveis porque os traços dos desenhos na animação também estão em constante movimento. Uma figura desenhada nunca está pronta ou finalizada, pois o movimento das linhas nunca para, podendo se transformar completamente de um quadro para outro. Pensando brevemente sobre o desenho animado como cinema, Deleuze (1986) comenta que:

[...] o desenho não mais constitui uma pose ou uma figura completa, mas a descrição de uma figura que está sempre em processo de formação ou de dissolução por meio do movimento das linhas e pontos em instantes qualquer em seus cursos. O desenho animado é relacionado não a uma geometria Euclidiana, mas uma geometria Cartesiana. Ele não nos dá uma figura descrita em um momento único, mas a continuidade do movimento no qual descreve a figura. (DELEUZE, 1986, p.05)⁴⁸

⁴⁶ Episódio 11 da temporada 3, “*Beach City Drift*”

⁴⁷ Tradução livre do trecho original: *Steven Universe presents Fusion as a site of play, but it does not gloss over the social stigma against nonbinary gender expression. The strength of its representation of the trans and genderqueer experience is that it both celebrates expression and teaches acceptance. There is no shying away from the pain of being misrecognized or misgendered.*

⁴⁸ Tradução livre do trecho original: “[...] *the drawing no longer constitutes a pose or a completed figure, but the description of a figure which is always in the process of being formed or dissolving through the movement of lines and points taken at any-instant-whatevers of their course. The cartoon film is related not to a Euclidean, but to a*

O desenho animado existe em um tempo descontínuo, um tempo próprio não fixo. Suas linhas, traços e cores não obedecem às nossas leis da física, possibilitando uma performance corporificada por traços, linhas e cores com o poder transformativo da metamorfose potencializando a criação de múltiplas identidades, torcendo as regulamentações limitantes do mundo real.

Os corpos maleáveis sempre em construção das fusões em *Steven Universe* se utilizam do potencial plasmático da metamorfose para criar um entendimento queer acerca do corpo, do tempo e das vivências queer. O momento das fusões em que os corpos não são nada além de massas amorfas de luz configura uma suspensão do tempo e do espaço-corpo em que o potencial fervilha com a possibilidade de gerar os mais variados seres, das mais variadas vivências, livre dos construtos limitadores sobre os corpos.

A potencialidade queer da animação encontra em *Steven Universe* uma celebração carnavalesca dos *gems* e humanos, que encontram nas “zonas inóspitas” fronteiriças conferidas aos corpos abjetos um local de transformação, metamorfose e construção de modos de vida próprios, longe dos moldes tidos como normativos em *Homeworld*, e no planeta Terra. Essa construção parece não só visionar, mas realizar uma utopia queer ainda não possível no mundo real da sociedade ocidental, mas real no universo da série, graças à fluidez do desenho animado. Ao mesmo tempo, a série não se perde em uma utopia em que não há o fracasso, o sofrimento, e a abjeção. Com Stevonnie, vemos que um corpo celebrado em um contexto pode ser estranhado e sexualizado em outro, transformando as experiências dos corpos-fusões em experiências potentes e complexas, que evoluem (ou não) em uma constante fluidez queer temporal e corporal.

Cartesian geometry. It does not give us a figure described in a unique moment, but the continuity of the movement which describes the figure”.

4 O GAROTO STEVEN: TORÇÕES DE PERFORMANCES E MASCULINIDADES NORMATIVAS

Assistindo aos episódios de *Steven Universe*, nota-se que o personagem Steven muitas vezes escapa do que se espera de um protagonista de desenho animado. Ao mesmo tempo que Steven apresenta em suas características bravura e coragem, curiosidade e pró-atividade – elementos que compõem a personalidade de personagens masculinos de desenhos animados, Steven também é carinhoso, gentil, empático e sensível – traços comumente associados ao feminino. Neste capítulo, buscamos entender como a série constrói uma masculinidade alternativa em Steven, provocando o deslocamento das práticas normativas relacionadas ao masculino.

Para isso, fazemos um apanhado teórico a fim de compreendermos o que é a masculinidade e como funciona sua hegemonia. A partir disso, traçamos um paralelo com algumas personagens de obras do gênero de anime *mahō shōjo* para mapearmos elementos visuais que aproximam Steven à fronteira da dicotomia masculino/feminino, e logo em seguida entendendo a construção do protagonista como um “garoto mágico”. Logo depois, buscamos entender como a série aborda a masculinidade hegemônica, focando na relação entre Steven e seu amigo Lars. Finalmente, abordamos a família de Steven, pensando na série como a concretização de uma utopia queer, em que laços de parentesco se estabelecem em relações que vão além da dimensão biológica, apresentando as vivências do garoto para além de moldes heteronormativos.

4.1 Masculinidades para além de binarismos

Haven't you noticed that I'm a star?
I'm coming into view as the world is turning
Haven't you noticed I've made it this far?
Now everyone can see me burning
(Steven Universe, 2015 “Sadie’s Song”)

Começamos esse tópico com imagens do episódio Sadie’s Song⁴⁹. Nelas, Steven está em cima de um palco, fazendo uma performance musical, com direito a dança, interpretação da letra, rodopios e muito brilho.

⁴⁹ Episódio 17 da temporada 1.

Figura 32 – Painel 4: Steven e sua performance *drag* no palco do *Beach-a-palooza*



Nas primeiras cenas do episódio, ao ver sua amiga Sadie entoando versos de uma música pop enquanto trabalha, Steven se encanta com sua performance, e insiste que ela se inscreva para o *Beach-a-palooza*, show de talentos que acontecerá em Beach City em alguns

dias. No dia da apresentação, Sadie se desespera e desiste, explicando a Steven e à sua mãe que ela não se sente confortável em cantar num palco vestida de saia, top, e glitter, uma vez que ela prefere cantar apenas para si mesma. Steven compreende a aflição da amiga e, para não deixar um espaço vazio no show, vai ele mesmo cantar.

O garoto sobe no palco vestindo o mesmo figurino que Sadie vestiria: salto alto, maquiagem, cílios postiços, minissaia e top. Ele canta a música inteira e interpreta cada verso, dançando, saltando, rodopiando e jogando brilho para o alto, como mostram as imagens acima. Steven encanta a plateia, que se empolga com sua performance. A apresentação de Steven se assemelha àquelas das *drag queens*, cujas performances são permeadas por brilhos, glitter, danças e interpretações intensas de músicas, sejam elas autorais ou não.

Sua criação não foi baseada em padrões binários normativos e sua vivência em *Beach City* também não exerceu influência sobre o processo criativo. Steven faz sua performance *drag* em cima de um palco perante a cidade sem nem passar pela sua cabeça que isso poderia ser motivo de chacota, piada, ou tido como algo fora do normal. Isso porque os moradores da cidade também não associam o feminino e o masculino a características delimitadas por sexo e gênero.

Quando Steven é anunciado, vemos na plateia Kiki e Nanefua, neta e avó, comentando que é a cara de Steven fazer uma performance surpresa, sinalizando que a cidade dá espaço para Steven ser quem é. Quando ele canta, a plateia se anima e torce, todos se divertem com a apresentação do garoto. Steven ser perpassado por masculinidades e feminilidades não é uma questão nem para a família dele, nem para os moradores de *Beach City*, demonstrando que não é esperado de Steven uma masculinidade tradicional hegemônica.

Essa cena é apenas uma das muitas que mostram que Steven não se importa muito em ser um garoto que se veste com roupas tidas femininas, ou mesmo em ter práticas e performances desviantes de uma masculinidade esperada de um garoto heterossexual. Não só não se importa, como demonstra o quanto se diverte e gosta daquilo, como é o exemplo da cena descrita. Pelo que vimos até aqui, não é de se admirar que Steven se sinta plenamente confortável em demonstrar que é atravessado por feminilidades. Sua criação queer, sua família-comunidade e seu modo de ver o mundo não se limitam a uma binaridade biológica entre masculino/feminino.

Figura 33 – Kiki, Nanefua e a reação positiva de *Beach City*

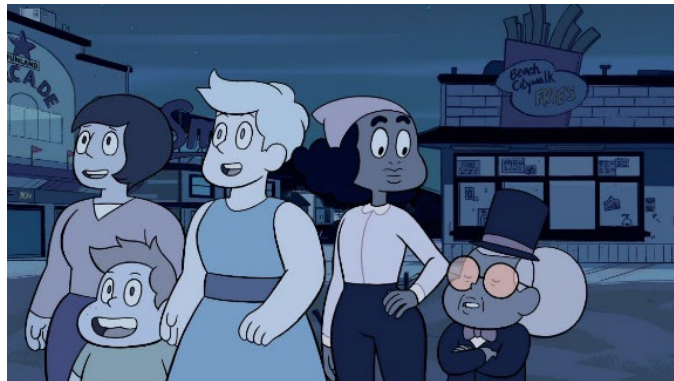


Figura 34 – Kiki, Nanefua e a reação positiva de *Beach City*



Para a pesquisadora e socióloga Raewyn Connel (1995, p.188), a masculinidade é uma “configuração de práticas em torno da posição dos homens na estrutura das relações de gênero”. Connell distancia a masculinidade e a feminilidade da identidade para melhor poder compreender essas práticas. Ora, se são um conjunto de práticas, não há uma só masculinidade, ou uma só feminilidade, mas sim vários modos de se praticar masculinidades e feminilidades, que vão depender de contextos históricos, sociais, etnográficos e individuais. A masculinidade hegemônica então é aquela que, dentro dessa multiplicidade de masculinidades, é demarcada a partir de uma série de modelos e práticas tidas como normativas que são esperadas dos sujeitos homens.

Ainda que a hegemonia possa dar a impressão de uma dominância de certos projetos de masculinidade, na realidade, poucos são os sujeitos que de fato as performam por inteiro. O que ocorre para que esta “dominância” seja estabelecida é, na verdade, um acordo entre o ideal cultural e o poder institucional, determinando o que é o normativo e o não normativo dentro da relação de poder entre os gêneros e as práticas. A hegemonia de um grupo teoricamente

pequeno de sujeitos só pode ser mantida com o apoio de outros grupos. A masculinidade hegemônica não se sustenta, por exemplo, sem uma relação de cumplicidade com os demais grupos de homens que não exatamente se encaixam na norma, mas **que**, ainda assim, se beneficiam dela.

Connell acrescenta ainda que a “masculinidade hegemônica’ não é um arquétipo fixo, ao invés disso, ela é a masculinidade que ocupa uma posição hegemônica num certo padrão de relações de gêneros, é uma posição sempre contestável” (2005, p.76)⁵⁰. Por uma relação sempre contestável, a autora afirma que a masculinidade que prevalece frente a outras em um determinado período é aquela que está sendo culturalmente exaltada. A masculinidade hegemônica é uma entidade coletiva, passível de mudança de acordo com a história e com os valores vigentes de cada época:

Nos últimos duzentos anos da história europeia e americana, por exemplo, vimos o padrão hegemônico de masculinidade da classe dominante ser deslocado por uma masculinidade mais racional, mais calculativa, melhor ajustada a uma economia industrial-capitalista e ao estado burocrático. Essa, por sua vez, tem sido contestada por formas de masculinidade que enfatizam o impulso e a violência - o fascismo na metrópole, as masculinidades tipo "cowboy" na fronteira. A forma hegemônica de masculinidade burguesa se dividiu entre formas que enfatizam o conhecimento especializado e formas que enfatizam a dominação e o calculismo egocêntrico. A luta por hegemonia entre elas pode ser vista na divisão entre liberais e conservadores na política burguesa. (CONNELL, 1995, p.192).

A masculinidade hegemônica é, então, a combinação da multiplicidade de masculinidades e da hierarquia entre elas. Perpassadas pelos contextos históricos, geográficos, social, racial e, principalmente, de gênero, as masculinidades mais perto de uma hegemonia são aquelas mais centrais socialmente e mais relacionadas com a autoridade e o poder social do local. Connell e Messerschmidt (2013) apontam ainda que a hegemonia das masculinidades vigentes não se dá necessariamente na forma de “opressão ativa” por meio do descrédito ou violência, mas sim pela sua incorporação “em uma ordem de funcionamento de gênero” (p.265). Há, também, a produção e manutenção de certos modelos e exemplos de masculinidades, amplamente difundidos na forma de figuras públicas, estrelas do cinema, astros do esporte e produtos midiáticos. Assim, por meio da hierarquia, da incorporação dentro das relações de gênero, da produção de modelos, e do alinhamento com a autoridade e poder local, as masculinidades hegemônicas vão sendo estabelecidas, reforçadas, mas sempre tendo a característica de ser moldada e adaptada para não perder sua posição hegemônica.

⁵⁰ Tradução livre do trecho original: “Hegemonic masculinity’ is not a fixed character type, always and everywhere the same. It is, rather, the masculinity that occupies the hegemonic position in a given pattern of gender relations, a position always contestable.”

Quando discorre sobre a produção de modelos de masculinidade, Connell e Messerschmidt (2013) enfatizam que ainda que eles sejam estabelecidos como exemplares e ideais, poucos são os homens e muito menos os garotos que conseguem os alcançar, ou viver de acordo com esses padrões. Isso acaba por gerar uma frustração, levando à angústia e à raiva garotos e jovens que não conseguem alcançar os modelos vigentes. Analisando o contexto estadunidense, o sociólogo Michael Kimmel (2006) comenta que é comum garotos em idade escolar suprimirem emoções como vulnerabilidade, empatia e compaixão e tentarem encobrir com uma postura hiper masculina para corresponder a padrões de masculinidades. Isso porque esses garotos olham para seus pais, tios, atletas, heróis, protagonistas e, a partir delas, avaliam suas performances – e a de seus colegas (p.242).

Focando no comportamento de garotos nas escolas, Kimmel (2006, 2013) aponta que um fator comum em grande parte desses rapazes é o da violência. Apesar de ser um senso comum para os garotos contemporâneos que a violência deve ser o último recurso, eles aprendem desde cedo a revidar. A violência como resolução de conflito não apenas é aceita, como também é admirada. “A violência é imoral se você a usa primeiro, mas tem redenção se você for o segundo. Homens de bem não ficam bravos, ficam quites; homens não começam a briga, mas com certeza estão ansiosos para terminá-las” (KIMMEL, 2006, p.242)⁵¹.

Outro marcador do modelo de masculinidade e violência nas escolas, para garotos, é o que você precisa estar o mais longe possível da feminilidade. Quanto mais perto de práticas consideradas femininas, mais um garoto corre o risco de ser alvo dos demais. Em sua pesquisa, Kimmel percebe que os piores xingamentos que um rapaz pode receber nos corredores das escolas são aqueles que implicam a homossexualidade: gay, bicha, veado. É um dos piores porque esses xingamentos funcionam como um policiamento de gênero. Chamar o outro de bicha é mais do que supor acerca da sexualidade de outro garoto, é humilhá-lo da pior forma: diminuindo a sua masculinidade. E, para vários rapazes, a humilhação deve ser vingada, ou você deixa de ser homem, gerando um ciclo de violência que se autoalimenta em razão de manter um modelo de masculinidade entre garotos.

A humilhação é tão ofensiva para a psique, tão ameaçadora para o sujeito, que ela deve ser curada. Quando esse senso do Eu é uma questão de gênero, é a masculinidade que deve ser restaurada. Raiva e ódio são a tradução da humilhação em potencial de ação. E a raiva pode mobilizar o sujeito a recuperar e restaurar o senso de masculinidade de um indivíduo de qualquer maneira, incluindo a violência. (KIMMEL, 2013, p.75)⁵²

⁵¹ Violence is immoral if you use it first, but it is redemptive if you use it second. Moral men don't get mad but get even; men don't start fights, but they are eager to finish them.

⁵² Tradução livre do trecho: “*Humiliation is so injurious to the psyche, so threatening to the self, that it must be healed. When that sense of self is gendered, it is masculinity that must be restored. Anger and rage are the*

A violência ligada à masculinidade em ambientes perpetuados por jovens por meio da humilhação e da acusação de feminilidade se mantém, porque outros grupos acabam por apoiar esses tipos de práticas. Kimmel (2008) comenta que essas masculinidades hegemônicas são perpetuadas por um acordo silencioso de que isso é normal, que faz parte da natureza masculina. A maioria dos jovens se unem ou se calam perante a ela porque só existem duas possibilidades, “ser um cara ou ser gay” (p.77). Se você não se junta ao ciclo, você está automaticamente contra ele, virando um alvo. Como diz a pesquisadora Berenice Bento, “a masculinidade é um teste implacável e permanente” (2015, p. 95).

E nesse teste, a primeira regra é que ser masculino é não ser feminino. Para Bento (2015), a masculinidade nasce não de uma afirmativa de si, mas de uma negativa da feminilidade. Ou seja, antes de aprenderem o que podem ser, os homens aprendem o que não ser. E esse aprendizado é ensinado e vigiado por outros homens, a fim de haver uma aprovação social do masculino. Na masculinidade hegemônica ocidental, predomina o masculino viril, que não pode demonstrar sentimentos, não pode chorar, não pode ser fraco, não pode ser sensível, não pode ser empático, não pode levar desaforo para casa. O homem aprende isso ainda muito criança e é constantemente observado e cobrado por outros homens, principalmente mais velhos, a se comportar como tal, em uma grande teia de manutenção e proteção dessa masculinidade.

Se os ritos de iniciação têm como função a construção da identidade masculina a partir da negação do feminino, a vigilância das práticas dos homens já iniciados também é realizada por outros homens. Eles observam, avaliam, concedem permissão para entrar no universo da masculinidade, que tem que ser demonstrado para a aprovação dos outros homens. Neste sentido, a masculinidade pode ser tida como um projeto sempre inacabado, que está sempre sendo colocado à prova para ser avaliado por outros homens. (BENTO, 2015, p.98).

O esquema binário biologizante masculino/feminino, homem/mulher, heterossexual/homossexual exclui uma maioria numérica, colocando uma minoria hegemônica formada por homens, brancos, cisgênero e de classe média como a norma. E mesmo dentro desse seletor grupo, aqueles que não forem considerados homens o suficiente, também acabam sofrendo consequências. Esse processo pode estimular esses sujeitos considerados “menos masculinos” a contribuírem com a manutenção de uma masculinidade hegemônica, garantindo seus privilégios, ao invés de ir contra elas.

translation of that humiliation into the potential for action. And anger can mobilize the self to retrieve and restore the individual's sense of masculinity through any means possible, including violence”.

Voltando ao personagem de Steven Universo, encontramos algumas similaridades com o que se espera de um garoto branco heterossexual estadunidense. Como aponta Leonardo José Costa (2021) em sua análise sobre a série, Steven é corajoso, inteligente, ativo, curioso, heroico e admirador do pai. O que faz o protagonista se destacar são exatamente as características e práticas de Steven que vão para além do que é previsto em um herói, sendo a maior delas a facilidade que o garoto tem de constantemente expressar seus sentimentos (COSTA, 2021, p.110).

Steven chora, expõe suas vulnerabilidades, recusa o recurso da violência mesmo em situações extremas de perigo, buscando soluções alternativas baseadas na empatia seja com seus inimigos ou seus amigos. O protagonista escuta, dialoga e expressa suas emoções sem receio de se mostrar vulnerável, ou de admitir seus erros e rever suas decisões. Um dos exemplos é a cena do episódio *Sadie's Song* na qual iniciamos esse tópico. O ato heroico de salvar a amiga, comumente associado à masculinidade hegemônica, é subvertido quando tal apresentação é uma performance queer que nos remete imediatamente a performances de *drag queens*.

A cena, em nenhum momento, transparece fazer da dança, do canto, das roupas e dos gestos de Steven um elemento de comédia para ridicularizar sua performance, artifício bastante utilizado na indústria do entretenimento. Se lembramos da personagem Rainha de *Snow White* (1930)⁵³ dos estúdios Fleischer, percebemos uma associação das performers *drag queens* à vilania e ao ridículo. Essa associação reitera a masculinidade viril como natural por meio da ridicularização do personagem. Mas em *Steven Universe*, a performance *drag* do protagonista rompe o pensamento hegemônico acerca da masculinidade, movimentando e redesenhando a dualidade cisheteronormativa entre homem/mulher, masculino/feminino.

Steven caminha, então, nessas fronteiras, misturando em seu modo de viver dois polos tidos como naturalmente opostos. Tudo habita nele e Steven abraça todos os seus lados. Suas práticas e atitudes fazem dele um habitante tanto do universo masculino quanto do universo feminino, retorcendo a imagem do garoto que deve esconder e enterrar o que sente para ser considerado homem, e dando espaço a um garoto que se permite ser vulnerável e viver sem medo de ser punido.

4.2 A referência de obras *mahō shōjo* como inspiração na construção da masculinidade alternativa de Steven

⁵³ No tópico 2.2 do primeiro capítulo, desenvolvemos a associação da personagem Rainha da obra *Snow White* (1930) com mais detalhes.

Viver na fronteira faz parte da vida de Steven. Filho de Rose Quartz e Greg Universe, o garoto é híbrido, ou seja, meio humano e meio *gem*. Ao mesmo tempo, nem humano, nem *gem*. Steven é único, e não precisa se provar para corresponder às expectativas de ser uma espécie ou outra. Sua vivência se dá exatamente na fronteira da existência humana e alienígena.

Talvez por ser esse sujeito que habita essa fronteira humana/alienígena, Steven também habita a fronteira das práticas masculino/feminino. A série em si, ao longo de suas cinco temporadas, brinca com o caminhar de Steven nessas fronteiras dicotômicas. Exemplos disso são momentos em que Steven parece se aproximar de práticas de masculinidade hegemônica, para logo depois haver uma torção dessa expectativa.

Temos como exemplo quando Steven se oferece para salvar Sadie⁵⁴, mas esse salvamento se dá por meio de uma performance *drag*. Ou quando Steven encontra a poderosa espada perdida de sua mãe Rose⁵⁵, mas não consegue e nem gosta de empunhá-la, preferindo o escudo como sua principal arma. Também quando Steven é enviado pelas *Crystal Gems* para o centro da Terra para destruir o Cluster, uma gigantesca fusão de *gems* que ameaça explodir o planeta, mas soluciona o problema apenas conversando com ela. Como aponta Costa (2021, p.132), “cada elemento da jornada masculina de Steven está ligado a um outro e a uma identidade gentil e inocente, dando forma à sua trajetória narrativa incomum”.

As características e comportamentos de Steven que o afastam da masculinidade hegemônica tais como sua empatia, sua sensibilidade e sua capacidade de mostrar-se vulnerável são realçadas pelo fato de que o personagem de Steven foi construído como um “garoto mágico”. Assistindo a série *Steven Universe*, é possível perceber diversas referências que Rebecca Sugar e toda a *Crewniverse*⁵⁶ trazem de animes e mangás japoneses, sejam elas visuais ou narrativas. Desde gestos e trejeitos de personagens, *easter eggs*, até homenagens feitas plano a plano, (Painel 4 - FIGURA 35) a série é permeada por elementos e temas característicos desse tipo de obra.

⁵⁴ Episódio 17 da temporada 2, “*Sadie’s Song*”.

⁵⁵ Episódio 17 da temporada 1, “*Lion 2: The Movie*”

⁵⁶ Apelido referente à equipe de produção da série.

Figura 35 – Pannel 5 – Recriação plano a plano da cena final do anime *Neon Genesis Evangelion*⁵⁷ com as *Crystal Gems* e Steven⁵⁸



Dentre as obras de animes e mangás referenciadas ao longo da série, o gênero “garotas mágicas” (*mahō shōjo*) é um dos que mais se destaca, como abordaremos nesse tópico. A cor rosa, os tons pastéis dos cenários, sequências de transformações, olhos brilhantes e guerreiras mágicas são alguns dos elementos que encontramos tanto em *Steven Universe* quanto em obras de *mahō shōjo*. Isso porque a série se inspira, fortemente, em animes como *Sailor Moon* e *Revolutionary Girl Utena*, cujas protagonistas são garotas mágicas⁵⁹.

Antes de avançarmos na análise entre obras *mahō shōjo* e *Steven Universe*, é importante, primeiro, entender o que é esse gênero. Kumiko Saito (2014) explica que “garotas mágicas” se refere a um tipo de programação televisiva de animação que visa um público formado por garotas adolescentes. Muitos dos *plots* dessas obras se desenvolvem a partir de uma menina, considerada normal, que adquire poderes mágicos e se transforma, muitas vezes, por meio da metamorfose.

Uma das obras mais conhecidas é *Sailor Moon* (1992 – 1997), a primeira do gênero a fazer sucesso global, consolidando o sucesso das “garotas mágicas”. Essas adolescentes com superpoderes, que precisavam salvar o mundo, tinham como um dos temas o “girl power”, com meninas se unindo para combater o mal, e dando uma ideia de empoderamento feminino (SUGAWA-SHIMADA, 2019). Saito (2014) contesta essa ideia do poder feminino ao

⁵⁷ Episódio 26 de *Neon Genesis Evangelion* (1997), “A Fera que Gritou Eu no Coração do Mundo”

⁵⁸ Episódio 38 da temporada 1, “The Test”.

⁵⁹ Destacamos que nesse trabalho, fazemos um recorte do gênero de anime *mahō shōjo*, analisando apenas algumas obras do vasto material existente, que são diretamente referenciados por Rebecca Sugar.

argumentar que obras *mahō shōjo* mais servem à uma indústria de beleza e de brinquedos do que a uma quebra de estereótipos.

Mahō shōjo como gênero significa (geralmente um seriado televisivo) animes em que uma garota comum entre nove e quatorze anos adquire poderes sobrenaturais acidentalmente; majokko sugere que essa configuração alternativa dos poderes sobre-humanos que a garota protagonista adquire vem de seu pedigree de princesa de um reino mágico, ou algo do tipo. Em ambos os padrões, o plot geralmente gira em torno do modo que ela maneja seus poderes para salvar pessoas de uma ameaça, ao mesmo tempo em que mantém sua identidade secreta. Ela frequentemente usa instrumentos mágicos, como varinhas e acessórios (para serem vendidos como brinquedos), em muitos casos acompanhadas por pequenos animais de estimação (também para serem vendidos como brinquedos). (SAITO, 2014, p.145)⁶⁰.

Para a autora, o gênero das “garotas mágicas” mais reforça as normatizações de gênero, bem como suas binariedades que são vigentes na sociedade, ao enfatizar uma feminilidade exacerbada como modo de empoderamento. Akiko Sugawa-Shimada (2019, p.182), atenta para o termo *shōjo*, que em inglês pode ser traduzido como “menina”, mas na cultura pop japonesa é relacionado à pureza, vulnerabilidade, ao mesmo tempo que também pode ser relacionado com vulgaridade e hiper sexualização. Para Saito (2014), há então um contexto dúbio e contraditório no gênero de “garotas mágicas”, pois ao mesmo tempo que as narrativas parecem querer empoderar garotas ao mostrá-las combatendo monstros e vilões, opera também com a fetichização de seus corpos jovens femininos.

Contrastando com as discussões de Saito e Sugawa-Shimada, Jacqueline Ristola (2020) faz uma leitura queer das obras de mahō shōjo, focando nos animes de Kunihiko Ikuhara, *Sailor Moon* (1992 – 1997) e *Revolutionary Girl Utena* (1997). Em seu texto *Globalizing Fandoms: Envisioning Queer Futures from Kunihiko Ikuhara to Rebecca Sugar* (2020), a autora analisa as duas séries sob a ótica da potencialidade queer da animação. Enquanto para Kumiko Saito (2014) as transformações das garotas mágicas parecem mais um upgrade estético do que de fato uma preparação do corpo para uma batalha, Ristola (2020) vê, nesse mesmo ato, “uma poderosa metáfora do poder transformador do feminino” (p.92), que impulsionado pela plasmaticidade da animação, possibilita uma utopia queer⁶¹.

⁶⁰ Tradução livre do trecho: “*Mahō shōjo as a genre signifies (usually serial television) anime programs in which a nine- to fourteen-year-old ordinary girl accidentally acquires supernatural power; majokko suggests the alternative setting that the female protagonist’s superhuman power derives from her pedigree as a princess of a magical kingdom or a similar scenario. In either pattern, the plot often revolves around the way she wields her power to save people from a threat while maintaining her secret identity. She frequently uses magical empowerment gadgets, such as wands and accessories (to be sold as toys), often accompanied by little animal pets (to be sold as toys).*”

⁶¹ O conceito de Utopia Queer, do autor José Esteban Muñoz (2009) será abordado no último tópico deste capítulo.

Uma das principais características *mahō shōjo* de *Sailor Moon*, por exemplo, são as transformações das personagens, que deixam de ser garotas normais para se tornarem guerreiras mágicas. Nessa transformação, as Sailors ativam pedras mágicas, que brilham intensamente e dão início a uma sequência de imagens em que as personagens flutuam em meio a fundos coloridos abstratos, rodeadas por luzes brilhantes, purpurina e estrelas. Elas rodopiam e seus corpos abandonam uma materialidade terrestre quando desaparecem, sendo agora apenas contornos de silhuetas preenchidas por luzes e estrelas, que piscam e brilham freneticamente, até que aparecem como Sailors, cada uma com seu uniforme e com uma pose final (Painel 5 – FIGURA 36).

Figura 36 – Painel 6 – Montagem das transformações de Sailor Marte, Sailor Moon e Sailor Júpiter



É preciso frisar que, enquanto esses corpos rodopiam e se transformam em luzes, brilhos e estrelas coloridas, as silhuetas das garotas jamais são perdidas de vista. Pelo contrário, elas são destacadas em suas formas magras e curvilíneas, reiterando o corpo padrão normativo esperado das garotas *mahō shōjo*. Ou seja, ainda que esses corpos femininos sofram uma

mudança de materialidade nesse limbo transicional entre humana e guerreira mágica, a transformação é presa à normatividade ideal do corpo feminino.

Ristola (2020), entretanto, enxerga nessas sequências de imagem uma potencialidade queer que abre um horizonte utópico por meio da plasmaticidade da animação. A transformação possibilita a construção de corpos e identidades, que se distanciam da materialidade heteronormativa. No caso de *Sailor Moon*, ainda que a feminilidade seja exaltada, não se pode ignorar a potencialidade queer que é um corpo se transformar em outro, com poderes mágicos, alienígenas, sobre naturais, não existentes e nem imaginados numa realidade humana. *Sailor Moon* pode ainda não estar preparada para explorar mais a fundo a potencialidade queer plasmática das transformações, mas possibilita um rasgo que nos ajuda a visionar um futuro utópico queer das animações mahō shōjo.

4.3 Steven, um garoto mágico! Outras construções entre masculinidades e performatividades

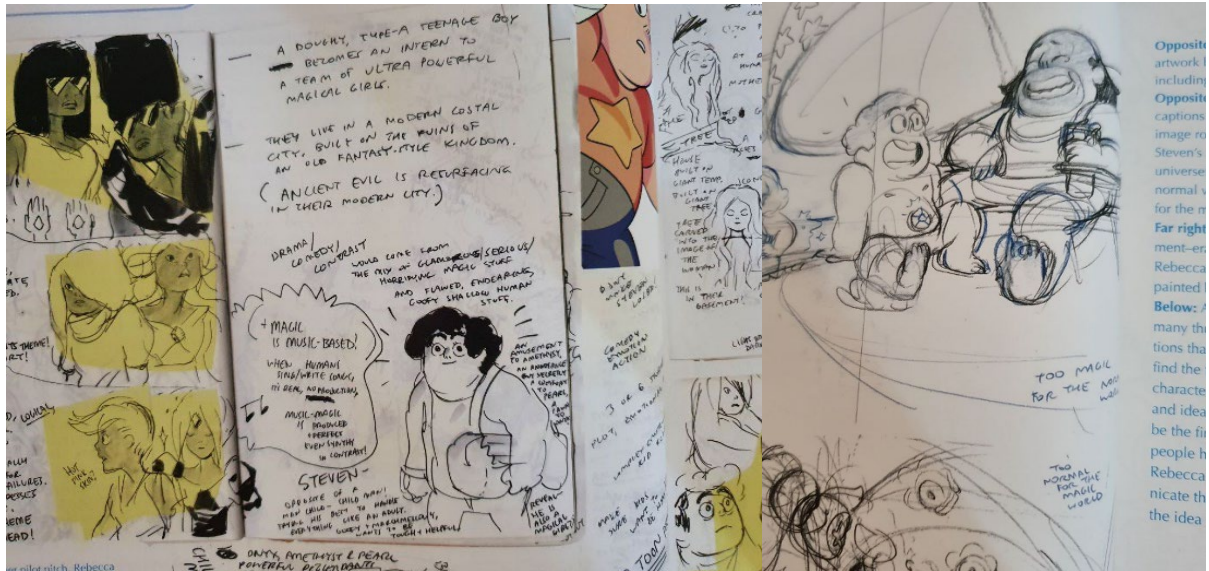
Em *Steven Universe*, esse futuro utópico queer parece estar muito perto de acontecer. Enquanto *Sailor Moon* não explora o potencial queer da transformação, *Steven Universe*, por sua vez, o abraça e incorpora a elementos da narrativa como modo de construção de um mundo animado queer. A epítome desse potencial se dá por meio das fusões, transformações plasmáticas de duas ou mais gems que mesclam seus corpos de luz, possibilitando a construção de infinitos corpos, seres e vivências que exacerbam àquelas normativas.

Para além das fusões, esse imaginário contraditório do *mahō shōjo*, apontado por Saito (2014) e Sugawa-Shimada (2019), é traduzido para *Steven Universe* também por meio do próprio personagem de Steven, distanciando o garoto das práticas da masculinidade hegemônica e aproximá-lo exatamente dos elementos exacerbados de feminilidade presentes nas garotas mágicas. Aqui, nos interessa entender como o “garoto mágico” Steven abraça elementos tipicamente femininos do *mahō shōjo*, possibilitando a construção de sua própria masculinidade.

Primeiramente, destacamos que a persona “garoto mágico” de Steven sempre fez parte do seu personagem, sendo inclusive um dos elementos fundadores da criação e construção do protagonista. Enquanto desenvolvia o personagem inspirado em seu próprio irmão, Rebecca Sugar anotava junto a seus esboços a intenção de trabalhá-lo como um “garoto mágico”. Entre escritas de possibilidades para o piloto, Rebecca rabisca frases como “mágico demais para o

mundo normal, e normal demais para o mundo mágico”, “revelação – ele também é uma garota mágica??” e “Steven Universe – garoto mágico Steven” (MCDONNELL, 2017), expressando suas referências ao gênero *mahō shōjo*.

Figura 37 – Recortes de rascunhos e rabiscos dos personagens de Rebecca Sugar



Mas o que exatamente implica um “garoto mágico”? Lembrando das discussões de Connell (1995, 2013), Kimmel (1996, 2008 e 2013) e Bento (2015), acerca da masculinidade hegemônica, é comum que garotos que se distanciam dessas práticas sofram retaliações e consequências, por vezes, violentas por parte de outros homens. Um garoto que se aproxima de práticas relacionadas ao feminino é passível de humilhações e de ter sua hombridade questionada, falhando no eterno teste da masculinidade. É nessa falha que os “garotos mágicos” constroem suas vivências.

Ao analisar obras de mangá e anime japonesas, cujos protagonistas são garotos mágicos, Alexandre Girard Vermeil (2020) diz que há uma apropriação da feminilidade exacerbada do *mahō shōjo* como forma de produção de masculinidades alternativas à masculinidade hegemônica e viril. Ou seja, ao invés da aproximação desses garotos com o feminino ser tido como algo negativo ou risível (gerando humilhação), os garotos mágicos constroem com essa aproximação caminhos alternativos àqueles já traçados pelas regras da heteronormatividade.

Assim sendo, Steven também produz outras masculinidades ao abraçar as características femininas que o atravessam. Talvez a característica mais marcante com relação à apropriação de uma feminilidade exacerbada característica dos “garotos mágicos”, seja o fato

de Steven carregar em sua barriga a *gem* que era a essência do corpo de sua mãe, Rose Quartz. Juntamente com a *gem*, o garoto herda também os poderes mágicos de sua mãe, bem como suas armas e acesso a espaços antes apenas habitados por Rose.

Ristola (2020) comenta sobre as armas mágicas das garotas mágicas como elementos simbólicos que fazem parte do corpo das personagens, tomando como exemplo a Espada de Dios no anime *mahō shōjo Revolutionary Girl Utena*. Na série, a protagonista Utena Tenjo se envolve em duelos de espadas para disputar o direito de noivar com Anthy Himemiyia, uma garota que guarda em si um grande poder. Esse poder é materializado na forma de uma espada mágica chamada Espada de Dios, que é retirada de dentro do corpo de Anthy. Desse modo, os duelos para a conquista de Anthy são, na verdade, disputas pelo poder que a garota guarda. Assim sendo, enquanto os duelistas lutam pela ambição de poder, Utena passa a lutar para proteger Anthy, em uma narrativa que as duas se apaixonam ao longo dos episódios.

Ao falar sobre *Revolutionary Girl Utena* como referência para a série em uma entrevista para o site *Amazing Stories*, Rebecca Sugar (2013) explica:

O que eu amo sobre isso [a série] em particular é que elas [as transformações] acontecem fisicamente – coisas são puxadas de dentro dos corpos das pessoas, coisas estão acontecendo aos corpos das pessoas – elas não estão indo pra outro lugar, estão acontecendo ali na sua frente. Em termos do gênero das garotas mágicas, eu sou atraída especialmente por essa faceta porque eu acho que é muito divertido, mas também tem um ponto em que isso pode passar de diversão para essa poderosa ideia escapista que é parte da sua realidade agora. (SUGAR, 2013, *Amazing Stories*).⁶²

Ou seja, os corpos maleáveis das garotas mágicas possibilitam realidades utópicas que só são possíveis pela potencialidade plasmática da animação. Vemos isso no corpo de Anthy que guarda uma espada mágica, nos corpos das Sailors, que se transformam em guerreiras mágicas, e nos corpos das *gems*, que tanto guardam suas armas em seus corpos como também se transformam em suas fusões. Em *Steven Universe*, vemos as transformações desses corpos maleáveis como construção dessa realidade queer utópica (Painel 6 - FIGURA38).

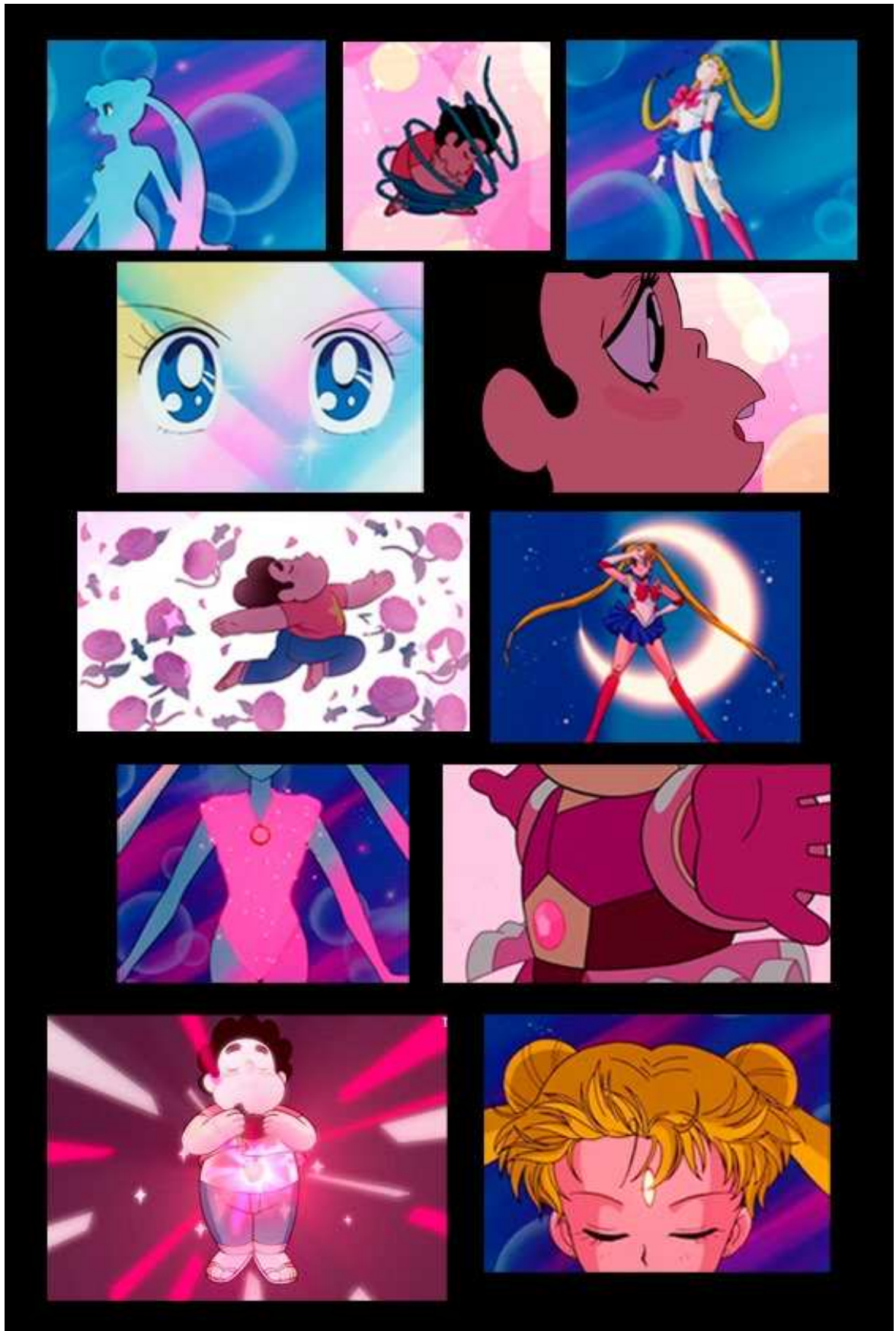
⁶² Tradução livre do trecho original: “What I love about that in particular is that they [the transformations] physically happen—things are pulled out of peoples’ bodies, things are happening to peoples’ bodies – they’re not going somewhere else, it’s really happening right then and there in front of you. In terms of the magical girl genre, I’m especially drawn to that facet of it because I think that that stuff is really fun but there’s a point where it can even cross over from fun into this powerful escapist idea that’s part of the reality to you now.”

Figura 38 – Paineis 7 – Corpos como receptáculos de espadas mágicas em *Revolutionary Girl Utena* e *Steven Universe*



Voltando para o personagem do Steven, essa realidade utópica se dá por meio dos desvios e torções da masculinidade hegemônica, que são construídos com imagens e narrativas remetendo às garotas mágicas, mas em um garoto cisgênero, branco, ocidental e heterossexual. Isso faz com que Steven ande na direção contrária daquela estabelecida pela masculinidade hegemônica normativa. Embora Steven tenha traços de sua personalidade que o aproximam da masculinidade normativa, são evocações imagéticas de obras geralmente associadas ao total oposto (feminilidade normativa) que quebram as expectativas do que é esperado de um jovem herói protagonista (Painel 7 – FIGURA 39).

Figura 39 – Paineil 8 – Movimentos de transformações mágicas de Serena e Steven Universe



As imagens de *Sailor Moon* escolhidas são da primeira transformação de Serena em guerreira mágica, no primeiro episódio da série. Essas imagens nos mostram o corpo de Serena uma parte de cada vez, nos dando tempo para admirar sua silhueta esguia se movendo com uma fluidez e delicadeza, seus longos cabelos loiros esvoaçantes flutuando ao seu redor, seus grandes olhos azuis brilhantes, tudo isso enquanto vemos também o seu corpo mágico sendo vestido com um tecido cintilante cor de rosa, que se transforma em seu uniforme. Por último, um close no rosto de Serena, onde vemos uma pedra luminosa adornando a testa e os cabelos da personagem com joias que vão canalizar os poderes da jovem guerreira na batalha. A cena termina com Serena fazendo uma pose, mostrando o resultado de sua transformação e sua nova indumentária de uma guerreira da lua.

As imagens de Steven são de três cenas diferentes. As três primeiras (de cima para baixo) são de um momento em que o garoto descobre que Rose Quartz, sua mãe, tinha lágrimas com poderes de cura. Steven, então, tenta ativar esse poder nele mesmo para curar a *gem* de Ametista, que estava rachada⁶³. Nessa tentativa, o garoto faz movimentos parecidos com o de Serena, rodopiando e flutuando em um fundo abstrato colorido, fazendo ao final do movimento uma pose marcante.

A quarta imagem (também de cima para baixo) foi retirada de uma cena de um dos últimos episódios da série. Nela, Steven está em *Homeworld* para tentar conversar com a Diamante Branco e é vestido com a roupa de sua mãe Diamante Rosa⁶⁴ para um baile. Quando termina de se vestir, Steven rodopia no ar para vermos sua roupa: saia rodada com babados, mangas bufantes e um corselete que destaca a região de seu umbigo, chamando atenção sua *gem*.

Finalmente, a última imagem de Steven é retirada do primeiro episódio da série, em que Steven tenta descobrir como invocar uma arma de sua *gem*. Isso acontece quando Steven está muito feliz porque Garnet, Pérola e Ametista guardaram para ele seu doce congelado preferido, o biscoito de gatinho. O garoto dá uma mordida na sobremesa e sua *gem* brilha intensamente, levitando Steven em um momento de suspensão do tempo, em que tudo ao seu redor dá lugar a um fundo rosa e lilás, com estrelinhas brilhando ao redor do personagem.

⁶³ Episódio da 24 da temporada 1, "An Indirect Kiss"

⁶⁴ Ao fim da série, é revelado que Rose Quartz era, na verdade, uma das quatro Diamantes, classe mais alta de *Homeworld*. A Diamante Rosa, ao chegar na Terra para uma visita, se encanta com o planeta, e se metamorfoseia como uma *gem* quartzo para conhecer o planeta sem ser reconhecida. Vendo de perto a destruição que a sociedade moldada pelas Diamantes causa, Diamante Rosa se rebela contra seu planeta natal para proteger a Terra. Para isso, ela decide viver como Rose Quartz, e lidera um exército de *gems* que também vão contra o planeta natal (as *Crystal Gems*), em uma grande rebelião contra *Homeworld*.

Recorrendo à noção de performance segundo Judith Butler, já comentada no primeiro capítulo desse texto, lembramos que para Butler (2019, p. 216), o corpo é uma “materialização contínua e incessante de possibilidades” e que “as pessoas não são seus corpos, mas fazem seus corpos”. Butler faz essas afirmações para defender que os gêneros binários são produtos de construtos históricos e de atos performáticos incessantes que, repetidos e reiterados ao longo do tempo, foram (e continuam sendo) consolidados e sedimentados como algo natural e pré-determinado, tendo o discurso biologizante dos sexos como defesa dessa normatização. Ou seja, quando é dito que um corpo é masculino ou feminino, ele já é automaticamente atrelado a uma série de atos e práticas que devem ser performados.

Os corpos queer, então, são aqueles que não somente escapam à essas performances sedimentadas, mas também torcem e desafiam esses atos reiterados ao “fazerem seus próprios corpos”, entendendo a potências que esses corpos têm de materializações “contínuas e incessantes de possibilidades” (BUTLER, 2019, p. 216).

Ao voltarmos para as imagens das transformações de Serena e Steven, podemos ver a potencialidade imagética queer que a animação possibilita. A performance de transformação de Sailor Moon é uma que, apesar de nos apresentar o potencial mágico de metamorfose do corpo, acaba ainda evocando imagens relacionadas a um feminino normativo. Entre Serena e Sailor Moon não há uma ruptura ou transgressão do modelo de feminilidade esperado de garotas adolescentes shōjo: beleza, fofura, inocência, pureza, sem perder de foco as curvas do corpo de mulher. A queeridade do potencial da animação existe, mas ainda está atrelada a um ideal normativo do gênero feminino.

No caso das cenas de Steven que remetem a essa transformação, percebemos nitidamente a similaridade com a de Serena em *Sailor Moon*: close nos olhos grandes e brilhantes, com longos cílios, fundos abstratos em tons pastéis, foco na *gem* como elemento importante da transformação, o corpo que flutua e rodopia com gracejo, pose final marcante, com costas arqueadas, pontas dos pés esticadas, como em um salto de ballet. Mas aqui, como dissemos anteriormente, esses elementos e atos que atrelados à feminilidade normativa performados por Steven configuram um rompimento da reiteração de atos performativos normativos que se espera de jovens como Steven. Para Berenice Bento (2015),

Dentro da cultura dominante, a masculinidade que define o homem branco, de classe média, de meia-idade, heterossexual, é a masculinidade que estabelece os padrões para os outros homens pelos quais são julgados e, na maioria das vezes, considerados incompletos. (BENTO, 2015, p.89).

Padrões da masculinidade ideal estabelecidas a partir do sujeito universal homem, branco, de classe média são caracterizados pela competitividade, a violência, a virilidade. É um teste constante que garotos passam (KIMMEL, 2008) para provar que são masculinos. E, como aponta Bento (2015, p.95), a primeira regra do teste é que ser homem é não mulher, ou seja, afastar-se de todo e qualquer ato ou prática que possa ser relacionado ao padrão normativo da feminilidade.

Penso que é pertinente incluir, nessa análise, mais uma série de imagens que demonstra a aproximação de Steven com elementos de feminilidade, configurando também uma certa transgressão das performances de gênero, conforme a montagem do Painel 8 (FIGURA 40):

Figura 40 – Painele 9 – Movimentos paralelos entre Cinderella e Steven



Essa série de imagens lado a lado entre cenas do longa-metragem de animação *Cinderella* (1950), de Walt Disney e *Steven Universe* também é reveladora do que sustentamos

neste trabalho. No filme clássico da Disney, Cinderella sonha em poder ir a um baile no castelo do príncipe para escapar, momentaneamente, da sua realidade de gata borralheira. Para realizar o sonho da futura princesa, os amigos ratinhos da jovem costuram um vestido cor de rosa para que ela possa ir à festa. No episódio *Familiar*⁶⁵ de *Steven Universe*, Steven - assim como Cinderella - também se prepara para ir a um baile em *Homeworld* e tem sua roupa para a ocasião confeccionada por pequenas criaturas mágicas.

Comparando as duas cenas na montagem acima, podemos ver que *Steven Universe* reproduz a cena de *Cinderella* quase plano a plano, com enquadramentos, cores, escalas, movimentos e até mesmo bichinhos cantando enquanto costuram a roupa para o baile. Há, inclusive, uma cena em que Steven canta em uma penteadeira, referenciando uma cena em que Cinderella conversa com seus ratinhos. As últimas duas imagens mostram um plano em que Steven, de costas para a câmera, olha para o prédio monumental da Diamante Branco enquanto pensa sobre as possibilidades do que pode acontecer no baile de *Homeworld*. Esse frame também remete a uma cena em que Cinderella olha melancólica para o castelo real, sonhando em escapar de sua realidade e ir para o baile que está acontecendo naquele momento.

Cinderella, Branca de Neve e Aurora formam a primeira era de protagonistas princesas dos estúdios Disney, originando e consolidando a imagem da “Princesa Disney”, perpetuada durante décadas. Embora, atualmente, mais elementos tenham sido incorporados nas narrativas dos filmes de princesas, nessa primeira era as protagonistas quase não tinham agência sobre suas histórias. A beleza estonteante e a jovialidade das personagens eram suas principais características, bem como seus sonhos com o encontro de um grande e verdadeiro amor.

Rebecca Sugar era fã dos filmes de princesas da Disney e, embora amasse assisti-los, a criadora não se identificava com essas protagonistas. Durante um painel no *Mocca Arts Festival* de 2016 em Manhattan, Rebecca fala sobre sua relação com as princesas:

Eu amava os filmes da Disney quando eu era criança, mas nunca senti que elas [as princesas] eram eu. Jamais. Eu as amava como algo lindo e alheio que as pessoas podem ter. [...] Muitas vezes, quando aqueço minha voz antes de cantar, eu gosto de tocar “*So this is love*”, da Cinderela, que eu acho que é uma sequência linda [do filme]. Mas é algo que... Eu nunca me senti como a Cinderella. Eu nunca fui essa loira com um vestido grande e azul que rodopia e brilha... Não sinto que isso sou eu, ou que isso era eu. Eu só amava olhar para ela. O que eu queria era um (filme) que isso (o amor) acontecesse comigo! (SUGAR, 2016)⁶⁶

⁶⁵ Temporada 5, episódio 25

⁶⁶ Tradução livre da fala: “*I loved Disney movies when I was little, but I've never felt like they [as princesses] were me. Ever. I loved them as this sort of other beautiful thing that people can have. [...] A lot of times when I warm up when I play music, I like to play "So This Is Love", from Cinderella, which I think is a super beautiful sequence. But is something like, I've never felt like Cinderella. I've never been this blond (girl), in this huge blue dress that*

A fala de Rebecca é sobre como a heteronormatividade era um pilar nos filmes de princesas. Cinderella é uma jovem de pele clara, olhos azuis, lábios e bochechas rosadas, correspondendo ao ideal de beleza e feminilidade nos EUA, quando o longa foi lançado a aparência da protagonista foi inspirada na “elegância sofisticada” de Grace Kelly⁶⁷ (BELL, 1995). A sequência da música “*So this is Love*”, mencionada por Sugar, é tocada quando Cinderella e o príncipe se encontram, dançando e apaixonando-se à primeira vista.

Rebecca diz que não se sentia a Cinderella porque não se parecia com ela, nem na aparência e nem na vivência do tal amor verdadeiro. A criadora via esse amor acontecendo apenas de forma heterossexual e apenas para mulheres que são a epítome do ideal hegemônico de feminilidade, ou seja, os filmes pareciam transmitir a mensagem de que o amor romântico é exclusivo de corpos normativos. A série *Steven Universe* é, então, um modo de Rebecca mostrar para seu público que sentimentos e vivências não-normativas são válidas e podem ser experienciadas por todos (SUGAR, 2016).

Cenas como essas, do episódio *Familiar* da série *Steven Universe*, podem ser vistas como uma homenagem que a série faz aos filmes clássicos da Disney, ao mesmo tempo em que tensiona a binaridade oposta normativa de feminilidade/masculinidade. Assim sendo, o simples (ou não tão simples assim) fato de Steven abraçar esses elementos exacerbadamente femininos das *mahō shōjo* e das primeiras princesas da Disney quebra a expectativa de que o garoto corresponda a um modelo ideal de masculinidade. Ao invés de fugir da feminilidade ou de características que remetam a “ser mulher” como oposto ao ideal “ser homem”, Steven se permite experimentar e se divertir com a materialidade maleável do seu corpo plasmático. A potência queer utópica das transformações das garotas mágicas encontra no corpo de Steven Universo a realização dessa utopia, em que o *mahō shōjo*, assim como reinterpretação de uma princesa Disney, performados por garoto mágico, se tornam um modo de ser intrinsecamente queer.

4.4 Steven e Lars: deslocamentos de uma masculinidade hegemônica

Dentro do universo da série, assim como existe a masculinidade queer de Steven, há personagens que correspondem à masculinidade hegemônica. Um desses exemplos é o

can spin, and sparkles fly everywhere... I don't feel like that would be me, or that it ever was me, I just loved to look at it. I wanted one (film) where that is happening to me!”

⁶⁷ Grace Kelly foi uma atriz que protagonizou uma série de filmes de Hollywood na década de 1950. Assim como Cinderella, Grace Kelly casou-se com Príncipe Rainier III em 1956, tornando-se a Princesa de Mônaco.

personagem Lars, um adolescente morador de *Beach City*. Lars apresenta-se como um típico adolescente rebelde: magro, usa um moicano, tem orelhas furadas por alargadores, está sempre de mau humor, com braços cruzados, demonstrando uma postura de quem é indiferente a tudo (mas na verdade não é). Ele tenta se mostrar durão em suas práticas e discursos, se afastando ao máximo do que considera “coisas de meninas” ou coisas de crianças. Nesse afastamento, Lars magoa e afasta seus colegas, seus pais e sua melhor amiga Sadie, por quem é apaixonado.

Porém, a série mostra frequentemente como masculinidade de Lars é fruto de uma série de restrições e comportamentos que são tentativas constantes de corresponder a essa masculinidade. Ao interagir com Steven, isso fica ainda mais evidente, uma vez que o contraste com o garoto escancara o quão sem sentido é a tentativa de Lars de parecer durão. Um exemplo disso é uma cena do episódio *Lars and the Cool Kids*⁶⁸, em que Steven encontra Lars encostado na parede do lado de fora de uma pizzaria, fazendo uma pose de descontração estranhamente forçada, pois estava “ficando de boa”⁶⁹. Steven diz que, se Lars quer um pedaço de pizza, ele pode só entrar e pedir. O garoto, então, olha para dentro da loja, vê um grupo de adolescentes conversando e entende que Lars quer interagir com o grupo.

Steven não entende por que Lars não fala com eles e o adolescente refuta explicando que “não é assim que as coisas funcionam”, voltando a fazer sua pose encostado na parede. Nessa hora, o grupo de adolescentes sai da pizzaria e Lars, nervoso, dá as costas. Steven diz que eles nem viram Lars e vai até eles pedir que olhem para o jovem, deixando Lars mortificado com a atitude. Quando volta, Steven diz que o grupo os chamou para dar uma volta de carro e Lars fica chocado ao ver a facilidade com que Steven se entrosou com os outros adolescentes: “Espera aí. Eles? Você?? Steven, você teve sorte! Não estrague isso com um de seus truques!”⁷⁰.

Figura 41 – Lars e sua pose “ficando de boa”

⁶⁸ Temporada 1, episódio 14.

⁶⁹ Tradução livre da expressão em inglês *playing it cool*.

⁷⁰ Tradução livre do original: “*Wait a minute. They? You?? Steve, you got lucky! So don't ruin this with any of your lame schtick!*”



Figura 42 – Lars e o receio da humilhação



Em uma cena curta, é demonstrado o quão frágil é a performance da masculinidade que Lars tenta transparecer. Ele quer ser um adolescente “descolado” para ser aceito num grupo e, para isso, tenta parecer indiferente, insensível - características conectadas às práticas da masculinidade hegemônica. Enquanto isso, Steven se mostra mais aberto, não hesitando em conversar com novas pessoas, expor seus sentimentos e pensamentos, e aproveitar as experiências que vive, sem uma amarra ao que vão achar de seu modo de viver sua masculinidade ou feminilidade.

Lars aparenta ter tido uma criação e uma vivência que o colocaram mais em contato com as práticas do que fazer ou não fazer para ser aceito na sociedade e nos grupos aos quais ele quer pertencer. Suas práticas se assemelham àquelas que Kimmel (2006, 2008, 2013) associa a jovens e homens, que buscam alcançar um ideal de masculinidade. Em suas pesquisas, o autor entrevista centenas de homens de todas as idades para tentar entender o que é, afinal, ser um “cara”. Kimmel afirma que, na maioria das respostas, predominam algumas regras em comum: nunca mostrar emoções, nunca admitir fragilidade; sempre mostrar que tudo está bem e sob controle; não mostrar empatia ou compaixão, pois são tabus (KIMMEL, 2008, p.45).

Lars não é exceção quanto a essas regras: ele demonstra estar, constantemente, contendo as suas emoções, medindo as palavras que usa, calculando suas atitudes para aparentar ser um rapaz maduro, descolado e frio. Porém, a cada episódio que ele aparece, fica mais

aparente que Lars é sensível, emotivo, inseguro e investe nessa fachada masculina por associar todas essas características a algo ruim e infantil. E, apesar de tentar com muito afincado corresponder a um modelo de masculinidade, é notável o quão frágil é essa performance.

E quando Lars e Steven interagem essa fragilidade vem à tona em poucos instantes. Steven desarma Lars quando, na cena anteriormente descrita, o garoto pergunta por que Lars não pode simplesmente se apresentar para o grupo de adolescentes e Lars não sabe responder. Para Kimmel, por mais que as masculinidades cheguem de diferentes formas aos indivíduos, dependendo da raça, idade, sexualidade ou de espaços geográficos, ainda existe uma grande pressão para corresponder às expectativas das práticas da masculinidade hegemônica. E, nessa pressão para corresponder a um único (e prejudicial) modelo de masculinidade, uma consequência é comum para quase todos os corpos masculinos: o fracasso.

Todo homem vai, em algum momento de sua vida “fracassar em se qualificar”. Ou seja, cada um de nós vai sentir, pelo menos em alguns momentos, “insuficiente, incompleto e inferior”. E é a partir desses sentimentos de inadequação e inferioridade que muitas vezes agimos de forma imprudente – tomando riscos ridículos, nos envolvendo em violência – tudo para tentar reparar, restaurar, ou reclamar nosso lugar na caixa sagrada da masculinidade. (KIMMEL, 2008, p.55)⁷¹.

O fato de Lars, constantemente, performar uma masculinidade com a indiferença, a distância, e de ser tão reativo quando Steven tenta entender suas atitudes expõem o medo que Lars tem do fracasso e de enfrentar as consequências dele, ou seja, não ser aceito pela turma, e ser lido como fraco, chorão ou sensível. A questão é que, como comentamos no começo desse tópico, as pessoas de *Beach City* formam uma comunidade que não se pauta em caráter dicotômico de masculinidade/feminilidade, nem mesmo o grupo de adolescentes do qual o jovem deseja fazer parte. O teste incansável da masculinidade que ele tanto tenta passar não tem consequências caso haja um fracasso.

Em *Lars and the Cool Kids*, Lars sente vergonha de estar com Steven e se sente humilhado quando o garoto facilmente se torna amigo do grupo ao qual ele quer pertencer. Para ele, Steven é tudo o que ele não pode ser (amigável, empático, sensível) e isso o deixa frustrado. Quatro temporadas depois, no primeiro episódio da quinta temporada da série, *Stuck Together*, Lars se encontra em mais uma situação em que se sente humilhado por Steven, mas agora porque Steven incorpora o que ele gostaria de ser, mas não consegue: corajoso, astuto e heroico.

⁷¹ Tradução livre do trecho original: “Every single man will, at some point in his life, “fail to qualify.” That is, every single one of us will feel, at least at moments, “unworthy, incomplete, and inferior.” It is from those feelings of inadequacy and inferiority that we often act recklessly—taking foolish risks, engaging in violence—all as an attempt to repair, restore, or reclaim our place in the sacred box of manhood”.

No episódio, Steven e Lars estão presos no corpo da *gem* fusão Topázio, em uma nave espacial a caminho de Homeworld. Tentando encontrar um jeito de se libertarem, Steven pede ajuda a Lars, que nem tenta colaborar. Irritado, Steven pergunta: “Qual o seu problema, Lars? Por que você fez isso?”⁷², ao que Lars vocifera em lágrimas:

Por que você acha que eu sou capaz de qualquer coisa?? Você acha que eu posso fazer todas essas coisas, mas não posso! Não posso por quê... eu sou um bunda-mole, Steven! Eu só estou com medo! Eu sempre fui estúpido e medroso! Não sou como você, você sempre está ajudando pessoas. Você nunca tem medo! (STEVEN..., temp.5, ep.01)⁷³.

Lars admite o que está sentindo e se deixa chorar, compartilhando com Steven sua vulnerabilidade. Nesse desabafo, o jovem traz à tona uma gama de sensações que vinham sendo aprisionadas até agora. O choro de Lars se torna um momento chave do personagem, que sinaliza está saturado de sempre esconder o que sente.

Uma das primeiras regras que os homens aprendem, desde muito cedo, é a de que homem não chora: o choro demonstra vulnerabilidade e um homem jamais deve se mostrar vulnerável perto de ninguém (BENTO, 2015; KIMMEL, 2008, 2013). Desse modo, ao se permitir desaguar em choro, ainda mais na frente de outro homem, Lars solta os sentimentos que vinham sendo contidos a fim de performar uma personalidade que não era sua. Em seu choro, Lars se mostra quem é: um adolescente com medos, inseguranças e sentimentos, que precisa chorar de vez em quando.

Logo após o desabafo de Lars, Steven revela também sentir medo por estar no espaço sendo levado para ser destruído e confessa chorando: “Sabe o que é mais zoadado ainda? Mesmo que você esteja encrencado por culpa minha, eu estou meio feliz que você está aqui. Eu não quero estar sozinho agora. Isso não é horrível?”⁷⁴. Ao entender o medo e a fragilidade do amigo, Lars responde num tom leve: “Cara, nesse momento, tudo é horrível”⁷⁵, e os dois riem da situação.

Essa troca de afetos, em que dois garotos confessam seus medos e inseguranças em meio à lágrimas, pode ser lida como um momento de torção e desvio das práticas da masculinidade hegemônica. Não por acaso a série se usa do exagero plasmático que a animação possibilita para chamar atenção para as lágrimas de Lars e Steven.

⁷² Tradução livre do trecho original: “*What is your problem, Lars?! Why did you do that?!*”

⁷³ Tradução livre do trecho original: “*Why do you think I'm capable of anything? You think I can do all this stuff, but I can't! I can't because... I'm a wuss, Steven. I'm just... afraid. I've always just been stupid and afraid. Not like you. You're always helping people. You're never afraid.*”

⁷⁴ Tradução livre do trecho original: “*You know what's even more messed up? Even though you're in huge trouble and it's all my fault... I'm kind of glad you're here? I... I don't want to be alone right now. Isn't that awful?*”

⁷⁵ Tradução livre do trecho original: “*Dude, at this point, everything is awful.*”

O choro é o que possibilita ambos admitirem seus fracassos, apesar de ser uma situação de perigo. E é a partir dele que os dois passam a se apoiar, e até mesmo rir da situação, para então poderem traçar outras possibilidades de escape (tanto do momento quanto da masculinidade hegemônica). Não por acaso, é o choro e a vulnerabilidade que salva os dois: a *gem* Topázio que aprisionava os personagens chora comovida pela beleza da conversa e decide ajudá-los.

Figura 43 – Lars, Steven e o fracasso da vulnerabilidade emocional



É o “fracasso” de Steven e Lars, que os levam a expressar seus sentimentos e chorarem, inconscientemente, abrindo a chance de uma forma de escape que não tinha sido considerada por nenhum dos dois. O fracasso pode ser visto como um sentimento presente no modo queer de se fugir dos modelos hegemônicos de masculinidade. Jack Halberstam (2020, p.21) afirma que fracassar pode “oferecer formas mais criativas, mais cooperativas, mais surpreendentes de ser no mundo”.

Para o autor, o fracasso pertence aos perdedores. Dentro da lógica capitalista, apenas os vencedores podem alcançar sucesso e felicidade. Porém, esse sucesso e felicidade só podem ser alcançados desde que se ande por um caminho sistêmico, já pré-estabelecido, baseado na exclusão de sujeitos e modos de vida não-normativos. Ou seja, muitos sujeitos são apenas perdedores. Mas é na sombra do fracasso que outros caminhos podem ser construídos, rompendo o tecido determinista da positividade tóxica do discurso capitalista.

O fracasso tem uma potência disruptiva por simplesmente não alcançar o que é exigido do sistema normativo. Assim sendo, como aponta Halberstam (2020, p.21), “fracassar é algo que as pessoas queer fazem e sempre fizeram excepcionalmente bem”. Se o único local reservado aos corpos desviantes é o fracasso, é nesse fracasso que as multidões de perdedores queer vão produzir brechas para a construção de outros modos de estar no mundo.

Na cena em questão, podemos ler o choro de Lars e Steven como uma aceitação do fracasso. Quando Lars admite que é um covarde “bunda mole”, ele abandona a perspectiva de alcançar uma masculinidade para obter sucesso e ser aceito. Quando Steven admite que tem medo e não quer estar só, e que está feliz em ter Lars perto dele ainda que isso signifique que o seu amigo está em perigo, o garoto também admite uma derrota, uma quebra na expectativa de se manter corajoso perante a situação. Como menciona Halberstam, “A arte queer do fracasso aciona o impossível, o inverossímil, o improvável e o comum. Ela silenciosamente perde, e ao perder imagina outros objetivos para a vida, para o amor, para a arte e para o ser” (2020, p.132). É quando admitem seus fracassos e abdicam performances referentes à masculinidade hegemônica que Steven e Lars se entendem, abraçando seus medos e vulnerabilidades, resultando na abertura de caminhos alternativos de se salvarem do perigo.

4.5 Steven, Greg e *Crystal Gems*: a queerização da família em *Steven Universe*

No episódio *Fusion Cuisine*, trigésimo segundo da primeira temporada de *Steven Universe*, temos Steven e sua amiga humana Connie na casa do garoto assistindo um seriado de TV quando a mãe de Connie liga para a filha. Ao saber que ela está na casa de Steven, pede

para falar com a mãe dele. A menina pergunta ao amigo o que devem fazer, e ele responde: “Isso vai ser bem difícil, já que a minha mãe desistiu da forma física dela para poder me ter”. Connie, um tanto preocupada, diz que não pode falar isso à sua mãe, e os dois correm para que Garnet, a *gem* que se encontra mais próxima, possa falar ao telefone. Garnet, ao se passar pela “mãe Universe”, fica nervosa e diz que Connie e Steven estão tendo um duelo de espada e agora estão mortos, assustando a mãe da garota.

Depois disso, já em sua casa, Connie liga para Steven e explica que os pais dela não querem que eles dois se encontrem, a não ser que as duas famílias possam jantar juntas e se conhecerem pessoalmente. Quando o garoto diz que vai levar as três *Crystal Gems* e seu pai, a amiga diz que contou aos pais que Steven tinha uma “família nuclear”, significando “dois adultos, e uma ou mais crianças”, o que causa aflição no garoto, que não consegue entender por que ele deve escolher entre Garnet, Pérola ou Ametista para acompanhar seu pai, se todas as três são “tão legais”.

A frustração de Steven se dá por sua família ser muito diferente da “nuclear” que a família de Connie espera que seja. Sua mãe, Rose Quartz, era uma *gem* e seu pai é um humano. Como sua mãe já não existe mais, Steven passou a ser criado por seu pai Greg e pelas três *Crystal Gems*. Em seus primeiros anos de vida, quando ainda não podia andar ou se alimentar sozinho, Steven morava com seu pai, uma vez que Garnet, Pérola e Ametista não faziam ideia de como funcionava o corpo de um bebê humano⁷⁶. Depois disso, as *gems* construíram uma casa para que Steven pudesse morar com elas, e Greg continuou a morar na sua van. Apesar de não estarem sob o mesmo teto, os quatro adultos têm uma mesma importância na vida do garoto, não havendo possibilidades para discussões acerca de quem é a “verdadeira” mãe de Steven, ou seja, também não há possibilidade da família de Steven se encaixar no molde nuclear de “dois adultos e uma ou mais crianças” esperado pelos pais de Connie (FIGURAS 31, 32 e 33).

Figura 44 – Connie explica o que é uma família nuclear, e Steven fica angustiado



⁷⁶ Temporada 4, episódio 10 – *Three Gems and a Baby*.

Figura 45 – Steven não consegue decidir qual *Crystal Gem* levar ao jantar. “Vocês são todas tão legais!”



É preciso notar aqui que quando Connie fala sobre uma família nuclear, ela cita um modelo de família normativo, ainda que sem designar nenhum gênero aos dois adultos em questão. Entende-se, então, que esses adultos podem ser dois homens, ou duas mulheres, além de um homem e uma mulher, como é o caso dos próprios pais de Connie. O que torna esse episódio interessante é que ele mostra que ter dois pais ou duas mães ainda se encaixa dentro de um modelo normativo que provém da heteronormatividade. Esse modelo presume que haja uma relação monogâmica e romântica entre duas pessoas adultas, e que tal relação gere uma criança, seja através de laços consanguíneos, seja através de laços adotivos legitimados pela lei.

Jack Halberstam (2020)⁷⁷, em seu livro *A Arte Queer do Fracasso*, trata brevemente da normatização de casais gays e lésbicos, que tem como uma de suas características a luta pelo casamento igualitário. Para o autor, o conceito de família em si é algo que se dá por “compreensões normativas de tempo e transmissão” (2020, p.109), seja ela formada por um casal lésbico, gay ou heterossexual, uma vez que ela está ligada ao nuclear e a noções fechadas

⁷⁷ Livro originalmente publicado em 2011, em Londres, pela Duke University Press.

e excludentes do que é ser uma família. Halberstam explica que esse termo “família” leva casais gays e lésbicos às políticas normativas do casamento, o que gera um apagamento de outras formas de parentesco que se estabelecem em relações queer (2020, p.109).

No texto *Beyond Gay Marriage*⁷⁸, de Lisa Duggan e Richard Kim (2005), os autores colocam que o casamento é uma política, que serve diretamente a valores conservadores que ancoram a família nuclear tradicional à segurança financeira, abdicando o Estado do dever de prover serviços básicos de saúde e atenção a seus cidadãos e depositando essas responsabilidades diretamente nos membros das famílias que, com a luta pelos direitos igualitários, agora também inclui casais gays e lésbicos. Para Halberstam (2020), Duggan e Kim (2005), a luta não deveria ser pelo direito à inclusão de casais gays e lésbicos na legalização do casamento, mas sim por “reconhecimentos progressistas” dos mais diversos laços de parentescos e familiares que vão além da normatividade nuclear.

José Muñoz (2009) coloca essa luta pelo casamento gay e lésbico normativo como algo dentro do que ele chama de “pragmatismo gay”. Em seu livro *Cruising Utopia*, o autor defende uma futuridade queer, que vem de uma necessidade de se pensar a utopia queer. Para Muñoz, a busca pela legalidade do casamento gay e a busca pelo ser “normal” que isso implica alimenta um sistema que favorece apenas pessoas com acesso a um capital suficiente para imaginar uma vida integrada à cultura capitalista norte americana, ou seja, gays e lésbicas brancos integrantes da classe média. A utopia que o autor defende é uma que só pode existir com formas variadas de se pertencer na diferença, construído em coletividade. Assim sendo, a homonormatização é um processo que é pautado na integração de apenas alguns membros da comunidade LGBTQIA+ à sociedade conservadora capitalista, excluindo as múltiplas formas queer de existir no mundo. Segundo Muñoz, o desejo de pertencer ao normal e o desejo de casamento são então antiutópicos, uma vez que permanecem em si mesmos, não olhando ou imaginando algo que está no futuro, ainda não consciente (MUÑOZ, 2009 p.21).

Esse estado de um futuro queer ainda-não-consciente é o que o autor propõe para combater o que ele chama de *straight time*, uma estrutura de tempo tida como natural, onde o presente do aqui-e-agora é tudo o que se tem, ignorando pensar na potência do futuro. Para Muñoz, o único futuro possível no *straight time* é o futuro fruto da reprodução heterossexual. Falar na futuridade queer ainda-não-consciente é recusar como sendo a única possibilidade de futuro a heteronormativa; é pensar adiante, para além das possibilidades que o aqui-e-agora oferece. O autor chama atenção para o fato que se imaginar o queer como algo utópico e dentro

⁷⁸ O texto completo de *Beyond Gay Marriage*, por Lisa Duggan e Richard Scott, de novembro de 2005, está disponível em: < <https://www.thenation.com/article/archive/beyond-gay-marriage/> >.

de uma futuridade não é deslegitimar o queer que existe agora. O que Muñoz propõe é colocá-lo “num estado humilde, sob um estado conceitual em que não clamamos sempre já conhecer a queeridade no mundo” (MUÑOZ, 2009, p.22), de modo a impedir que o queer caia numa mesmice calcificada e seja incorporado a valores e discursos capitalistas neoliberais, como já é o caso do casamento gay e lésbico.

Muñoz defende então que o queer é utópico, e que devemos sempre olhar para a queeridade no horizonte, construindo entradas para essa futuridade em que o queer é cada vez mais possível, tendo sempre em vista que não se deve se conformar com brechas do aqui-e-agora heteronormativo. E não se deve pensar no futuro apenas de um indivíduo em particular, mas sim em uma futuridade coletiva, em que comunidades cada vez mais queer sejam possíveis. Dessa forma, é possível perceber semelhanças entre a futuridade queer de Muñoz com a família de Steven, que escapa não só da heteronormatividade como também da homonormatividade. Greg, Ametista, Garnet e Pérola têm a mesma importância na vida do garoto, que não entende o porquê de isso não ser tão normal quanto a família nuclear de Connie.

Ao longo da série, vemos o desejo de Steven de tentar tornar possível uma utopia em que todos possam viver juntos em suas próprias diferenças, formando aos poucos uma coletividade queer. O elemento central dessa construção é Steven, que busca entender todos os indivíduos que encontra, desde *gems* quebradas monstruosas aos humanos de *Beach City*. Para ele, todo conflito pode ser resolvido com o diálogo e não há razão para machucar outros, não há razão para que alguns sejam subjugados enquanto outros se mantêm no todo de uma hierarquia excludente. E, por mais utópica que seja a percepção de Steven, ela vai se tornando cada vez possível não apenas graças à sua habilidade de conversar empaticamente, mas também pela capacidade das *gems* e de Greg de entender que Steven merece ser escutado e levado em consideração. Steven vai, gradualmente, sendo tratado menos como alguém inocente que não sabe o que está fazendo e mais como um membro ativo da família, capaz de tomar decisões e de guiar todos a construir uma futuridade utópica queer.

Essa capacidade que Greg e as *Crystal Gems* vão adquirindo, ao longo da série, se deve à criação de Steven ser mais horizontal do que vertical e hierárquica. Kathryn Stockton (2009), na introdução de seu livro *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century*, defende o trato da criança a partir de um crescimento horizontal. A autora tece uma crítica ao crescimento “para cima” (*growing up*) das crianças, e sugere a ideia do crescimento “para os lados” (*growing sideways*). Para Stockton, crescer “para cima” é uma visão limitada do crescimento humano, que presume haver um fim para esse crescimento quando se chega à fase adulta, ou quando se chega na reprodução. Já o crescer “para os lados” permite uma

amplidão das experiências, ideias, motivos e movimentos de modo que há movimento constante e sem limites das vivências, sem um limite determinado. Além disso, coloca crianças e adultos lado a lado, ao invés de alimentar uma falsa hierarquia baseada em tempo de vida, ou número de experiências (STOCKTON, 2009, p.11).

E é por causa da criação “para os lados” de Steven que Greg e as *Crystal Gems* aprendem a escutar Steven, e a confiar em seu julgamento e na sua visão de mundo como participante efetivo da família, e não como uma criança que não entende o que acontece e deve ser protegida. Mandy Elizabeth Moore, em seu artigo *Future Visions: Queer Utopia in Steven Universe*, afirma que a série “oferece a visão de uma criança queer que trabalha junto com os adultos para criar um futuro queer, engajando nos mesmos tipos de fazer-utópicos imaginativos que Muñoz descreve em *Cruising Utopia*” (2019, p.02). Ela destaca ainda que a série tensiona o *straight time* de Muñoz através da figura do Steven. Com seu modo de viver no mundo, ele consegue vivenciar um presente que acolhe sua família queer, ao mesmo tempo que se mantém em movimento, com a consciência que pode construir um futuro mais queer que abranja muito mais do que apenas ele e aqueles presentes na sua vida.

No episódio *Fusion Cuisine*, ao descobrir que os pais de Connie esperam dois adultos e uma criança, Steven fica angustiado de ter que escolher só uma das três, uma vez que são “todas tão legais”, e se pergunta: “Cara, porque Connie teve que dizer que eu tenho uma mãe ao invés de zero? Ou três?”. Essa última fala expressa a confusão do próprio Steven com relação às três *gems*. Para ele, elas são Garnet, Ametista e Pérola: mães, irmãs, amigas, tias, cuidadoras, treinadoras. Não tem como encaixá-las em um formato nuclear de uma só “mãe”, uma vez que elas são três, e são diferentes entre si, e têm papéis diferentes na vida de Steven. O garoto tenta então pensar qual delas poderia ser “a mãe melhor e mais nuclear”. Steven começa sua análise: Garnet mantém todos seguros, como uma mãe, mas não gosta de conversar; Ametista poderia ser uma mãe super divertida, mas o garoto se questiona se mães podem ser nojentas; Pérola é legal, sabe conversar e ensina coisas novas a ele, porém não consegue comer, o que seria imprescindível em um jantar. Em uma última tentativa, Steven sugere que as três se fundam, de modo que seriam tecnicamente dois adultos e uma criança, como os pais de Connie requisitaram. Vai ao jantar então a fusão gigante Alexandrite, carregando Steven em um ombro e Greg em outro (FIGURAS 34 e 35).

Figura 46 – A fusão Alexandrite chega no jantar



Figura 47 – As famílias de Steven e Connie jantam juntas



Ao olharmos as imagens, é possível notar o absurdo da cena que é uma alienígena gigante de cócoras numa mesa em que quatro pequenos humanos (e um meio humano, no caso de Steven) jantam e conversam amenidades. A tentativa de Steven e das *gems* de se adequar à uma família nuclear normativa acaba por gerar uma situação possivelmente ainda mais absurda do que se as três *Crystal Gems* estivessem separadas. Há um clima de desconforto em todos os presentes: Alexandrite come os pães ao mesmo tempo que sente repulsa; o pai de Connie sua frio e encara a alienígena, enquanto a mãe repreende o marido, pedindo que ele “Não seja rude”. Enquanto Greg finge uma intimidade que não tem com a mulher gigante, Steven inventa histórias de como todos se conhecem e Connie tenta manter o desespero sob controle, diante da bizarrice dos acontecimentos.

Ao ter a ideia de levar a fusão das três *gems* na forma de uma mulher gigante, Steven encontra uma brecha para ser incorporado aos moldes heteronormativos da família nuclear, ao

mesmo tempo que expõe a inusitada situação que é tentar fazer com que as famílias queer se conformem a um formato que não lhe cabem. O garoto faz isso porque sua amizade com Connie corre perigo e eles precisam da aprovação dos pais da menina, mas não entende o que pode ter de errado na sua família e estranha a naturalização do modelo nuclear que Connie demanda. Quando confrontado pela amiga acerca de porque ele não tinha escolhido apenas uma das *gems* para o jantar, Steven responde transtornado: “Porque isso seria uma mentira!”. O garoto preza acima de tudo honestidade e autenticidade, então se levar quatro membros separados da sua família para o jantar seria contrariar as expectativas dos pais de Connie, ele leva “apenas” Greg e Alexandrite, o que dificilmente corresponde a normalidade desejada por Connie. Mas ele não deixa de ser honesto.

A família de Steven é muito importante para ele, que não vê estranheza em levar uma alienígena gigante de seis braços para um jantar com a família de Connie. Do mesmo modo, nem as *gems* nem Greg parecem se importar se isso é diferente ou não. Na verdade, a única oposição que as *gems* fazem é a de usar essa fusão em uma situação em que não há um grande perigo eminente, como é explicado por Pérola no começo do episódio *Fusion Cuisine*. A formação da família de Steven e o modo com que eles veem o mundo é então por si só um fator importante para entender por que Steven também encara a normalidade da família nuclear como algo tão anormal. O modo de criação “para os lados” nos quais Steven está inserido, por ser queer, vai na contramão da conformidade de gênero, sexualidade e de ideologia política da narrativa normativa. Sua família não espera ser assimilada ou aceita pela normatização, ela apenas existe fora dela, criando seus próprios modos de existir.

Kath Weston (1991), em seu livro *Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship*, publica um dos primeiros estudos sobre famílias formadas por membros da comunidade LGBTQIA+, tendo como campo de pesquisa a Baía de São Francisco nos EUA. Ao longo do texto, a autora busca colocar essas famílias como um construto independente daquelas formadas por laços biológicos. As famílias por escolha, como Weston denomina, não são substitutas ou suplentes daquelas consanguíneas, assim como também não estão abaixo delas numa falsa hierarquia em que há uma família principal “natural”, e uma outra menos importante adjacente, mas são uma “transformação histórica”, que não deriva de outros tipos de relações de parentesco (1991, p.106).

Essas famílias por escolha não imitam nem tentam seguir a linha de um parentesco “verdadeiro”, ao contrário, elas têm uma construção ideológica própria, que não depende de uma “superioridade” biológica para ser formada, tendo suas próprias formas de funcionar e seus próprios modos de incorporação de membros. Esses membros podem surgir das mais diversas

relações, como de amigos, vizinhos, colegas de quarto, amantes, ex-amantes, filhos seus e de amigos e mesmo parentes sanguíneos de outros amigos e amantes. As famílias vão além de serem uma simples rede de apoio, pois seus membros são incorporados conscientemente através de “demonstrações simbólicas de amor, histórias em comum e outros sinais de solidariedade duradoura” (WESTON, 1991, p.109). Não existem regras definidas, ou maneiras em que a família aumenta ou diminui, não há padrões: essas famílias são fluidas e únicas, cada uma com sua própria variedade de composição.

Weston discorre sobre a reprodução dentro dessas famílias, ao apontar a inseminação artificial como uma aliada de pessoas gays e lésbicas para uma reprodução biológica, que era antes exclusiva do sexo heterossexual. A autora aponta como muitas mulheres lésbicas em sua pesquisa buscavam homens gays para doar esperma e de como homens gays também buscavam mulheres lésbicas que pudessem engravidar de seus filhos. Esse gesto, para a autora, se configura como a “ironia e o êxtase de duas pessoas culturalmente definidas como incapazes de procriar se unindo para o propósito específico da procriação” (1991, p.176) e, por si só, já tensiona o papel da heterossexualidade como o único que detinha o poder de procriação e, conseqüentemente, como a única sexualidade natural e possível.

Outro estudo acerca de famílias LBGTQIA+ foi feito por Laura Heston, em 2013, no Massachusetts Pioneer Valley, também nos EUA. Seu estudo foca em famílias queer não nucleares que tenham filhos, e que buscam fugir de moldes heterossexuais quando pensam na criação dessas crianças. Para entender a formação dessas famílias e os modos em que os pais das crianças se tornam pais, a autora entende que os laços com as crianças se dão basicamente de duas formas: com consanguinidade e sem. Dentro da consanguinidade, os modos de concepção podiam ser fertilização in vitro, gestação e nascimento e doação de esperma de uma pessoa conhecida. Já sem a consanguinidade, a autora notou que os laços poderiam ser dentro da legalidade, com a adoção ou o cuidado adotivo, e o que a autora denomina de “paternidade/maternidade escolhida”, em que não há nem o laço biológico, nem o laço legal, e nem um envolvimento da pessoa com os outros pais das crianças (2013, p.255).

Entre seus entrevistados, estão homens gays que doaram esperma para amigas lésbicas como também participam da criação desses filhos, existem pessoas que se tornaram pais dos filhos de pessoas que dividiam a mesma casa, de modo que essas crianças não reconhecem apenas dois adultos como seus pais, mas sim quatro, cinco ou seis adultos. Essas famílias se entrelaçam formando não apenas coletivos, mas como explica Heston, “coletivos dominadas por outras pessoas LBGTQ”, de modo que há um investimento em futuridades queer (2013, p.259).

Heston cita o exemplo de Abby, uma mulher que teve seu primeiro filho a partir da doação de esperma de um amigo e o criou sozinha, mesmo estando em um relacionamento poliamoroso. Ela então conheceu seu parceiro atual, Tucker, um homem trans que desejava engravidar. Os dois conseguiram um amigo que doasse esperma e a gravidez aconteceu. Mesmo que ambos discordassem das políticas do casamento, decidiram se casar algumas semanas antes que o bebê nascesse. Quando Tucker teve o filho, Abby pegou a criança e foi até um cartório, mostrou o certificado de casamento, explicou que era mãe da criança e pediu que colocasse o nome de seu marido como pai. Desse modo, o nome de Abby e de Tucker, um homem trans, estavam legalmente inscritos na certidão de nascimento como mãe e pai do recém-nascido.

A escolha de se casarem então foi uma forma que Abby e Tucker escolheram de torcer o sistema legal dos EUA e permitir que seu filho pudesse ter o nome dos dois registrado em cartório e, como Heston comenta, Abby agora pode dizer que seu marido engravidou de seu filho, contrariando na prática o discurso produzido pela heteronormatividade que a reprodução é algo exclusivo da heterossexualidade cisgênera. As famílias queer, como explica a autora, não estão esperando uma permissão para ter suas famílias; elas estão construindo seus próprios caminhos, sejam eles tensionando a lei, a biologia, seja dividindo a paternidade/maternidade com os seus, independente de legalidade ou sangue. É a utopia de Muñoz sendo invocada no presente para queerizar o futuro, com as famílias por escolha de Weston se formando e criando filhos, filhas e filhas em termos únicos, criativos e fluidos, formando coletivos queer que criam costuras de suas experiências longe dos moldes limitantes da família nuclear normativa.

A família de Steven pode ser vista, então, como a formação de um coletivo queer com laços de parentesco que envolvem tanto a consanguinidade, no caso do seu pai, como um parentesco por escolha, no caso das *Crystal Gems*. No episódio *Fusion Cuisine*, vemos o encontro entre a família queer de Steven e a família nuclear de Connie, e o modo como os pais da garota reagem à essa outra família.

Em *Fusion Cuisine*, ainda no meio do jantar, Alexandrite já não consegue mais se manter em forma por causa do conflito interno entre as *gems* e se separa, mostrando que ela é na verdade uma fusão de Garnet, Ametista e Pérola. Os pais de Connie ficam surpresos e a mãe da menina diz que sabia que não devia confiar no amigo da filha e que não esperava se decepcionar desse jeito com Connie. A garota foge para uma parada de ônibus com Steven, explicando que não tem vergonha dele, mas tem medo de que seus pais estranhem o mundo mágico do amigo e não deixem mais os dois se verem. Como solução, Steven propõe que os dois fujam e eles pegam o primeiro ônibus que passa na rua. Logo depois, eles escutam passos altos seguindo o ônibus e veem que as *gems* se transformaram em Alexandrite para levar os

dois de volta para casa (FIGURA 36). A mãe de Connie, ao ver a preocupação de Greg e as *Crystal Gems* com a segurança dos dois jovens, se desculpa com Garnet, Ametista, Pérola e Greg, explicando: “Eu não sabia como entender os dois, quer dizer, os quatro de vocês, mas vejo que são pais responsáveis! Hum...cuidadores? Guardiões?”, e permite que Connie e Steven possam se ver e manter a amizade (FIGURA 37).

Figura 48 – Alexandrite segura o ônibus com Steven e Connie dentro



Figura 49 – A mãe de Connie se desculpa com a família de Steven



Os modos de criação de Connie e Steven são muito diferentes, quase opostos. Steven tem uma relação mais horizontal com sua família, em que ele tem liberdade para andar

por *Beach City* quando não está treinando com as *gems*, além de ter ao longo das temporadas cada vez mais poder de decisão e espaço de escuta com Greg e as *gems*. Já Connie é constantemente supervisionada por seus pais, tem uma grade de horários restrita, cheia de atividades pré-programadas, e quando não está em casa, precisa estar sempre comunicando o que está fazendo para seus pais. Apesar disso, depois do encontro em *Fusion Cuisine*, os pais de Connie respeitam o modo de criação “para os lados” de Steven e, do mesmo modo, Greg e as *Crystal Gems* também respeitam o modo de criação de Connie, tendo inclusive situações em que a família de Steven se esforça para que Connie cumpra seus horários⁷⁹, em respeito à família da garota. O interessante sobre a família de Steven é que o próprio garoto tem dificuldades de entender os laços entre si, não de uma maneira negativa, mas no sentido que os laços formados entre Steven, Ametista, Garnet e Pérola são únicos, não havendo uma nomeação única e correta para essa relação.

A série *Steven Universe* mostra a utopia e a futuridade queer propostas por Muñoz (2009) em vários aspectos da série como um todo, mas pode ser identificada se olharmos para o modo que as famílias são retratadas, principalmente a família queer de Steven.

O encontro entre as duas famílias não é sem conflitos, mas têm um ponto em comum: a preocupação e o cuidado que ambas têm com as crianças que criam. Talvez esse respeito que os pais de Connie adquirem por Greg e as *Crystal Gems* no curso de um jantar seja um pouco utópico, mas ao mesmo tempo é isso que *Steven Universe* propõe: um mundo em que o encontro com o diferente não se dê com conflitos, exclusões e guerras, mas sim em compreensão, respeito, empatia e acolhimento. A construção familiar queer de Steven aponta para uma aceitação para além dos moldes heteronormativos, no sentido de políticas que abranjam cada vez mais as múltiplas formas de vivências e laços que dissidem da normatização.

⁷⁹ Temporada 1, episódio 17 – *Lion 2: The Movie*; Temporada 1, episódio 42 – *Winter Forecast*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ACREDITANDO EM STEVEN

Dissertar sobre *Steven Universe* foi um desafio mais árduo do que planejei. Árduo porque a série aborda temáticas complexas ao longo de 150 episódios e cinco temporadas, explorando nuances e camadas nos arcos de quase todos os seus personagens. Ainda que eu já soubesse que iria analisar a série sob uma ótica queer, o desafio que tinha nas mãos era o de olhar para esse vasto campo de estudo e conseguir distinguir em quais personagens (ou grupo) iria focar e, dentre esses recortes, sobre que aspectos eu poderia me debruçar. Mergulhar em *Steven Universe* foi mergulhar não somente no queer, mas também nos corpos de personagens de desenhos animados e suas propriedades plasmáticas, de modo a entender as linhas que entrelaçam o mundo da série analisada.

No primeiro capítulo, embasamos nossas duas principais temáticas: o queer e o plasmático na animação. Entendemos que obras animadas têm em si uma potencialidade queer na medida em que os corpos de desenhos animados são como o de um ser protoplasma amorfo (EISENSTEIN, 2020), podendo então tomar qualquer forma. Percebemos que essa materialização constante do corpo plasmático dialoga com a teoria queer, que vê nos corpos falantes a potencialidade de desconstruir os discursos de poder que regulam os sujeitos da sociedade ocidental. Se o queer é “a diferença que não quer ser assimilada” (LOURO, 2020b, p.35) ocupando um não-lugar e transgredindo as fronteiras que separam o “normal” do “anormal”, o corpo amorfo animado também põe em xeque delimitações, uma vez que não é ligado às leis da física do mundo real.

Assim sendo na *Mid-Season*, vimos que em *Steven Universe* a plasmaticidade da animação é explorada em sua potencialidade queer para a feitura de uma narrativa que escapa constantemente a normatividade. Um dos maiores exemplos são os corpos das *gems* que, podem se transformar de acordo com a vontade das personagens. O ápice dessa transformação se dá por meio das fusões, quando uma ou mais *gems* formam uma entidade. Apesar das normas de Homeworld só permitirem fusões entre *gems* iguais e para fins militares, as *Crystal Gems* transgridem as regras ao performarem fusões heterogêneas, criando diferentes corpos e vivências, numa celebração da potencialidade de seus corpos e de seus relacionamentos – como Garnet e Stevonnie. As fusões corporificam o ciborgue de Haraway (2000) quando geram essas outras entidades fronteiriças, numa mistura de corpos, vivências e personalidades que abandonam poderes regulatórios para realizarem uma utopia queer.

Finalmente no segundo e último capítulo do texto, ao focarmos no protagonista da série, Steven, analisamos a construção de uma masculinidade que foge à hegemonia vigente na

sociedade ocidental. Compreendemos que uma das referências de *Steven Universe* são os animes de maho shojo, trazendo elementos visuais marcantes dessas obras, principalmente, sequências de transformações mágicas que brincam com a plasmaticidade dos corpos das “garotas mágicas”, rompendo a correlação entre feminilidade (corpo “fêmea”) e masculinidade (corpo “macho”). Concluimos que o “garoto mágico” Steven borra as práticas dicotômicas “tradicionais” entre masculino/feminino quando dinamiza essas fronteiras, performando sua própria masculinidade.

Essa dimensão também pode ser percebida ao traçarmos um paralelo entre o protagonista e seu amigo Lars, que está em constante conflito ao buscar corresponder à masculinidade hegemônica. Apesar do contraste entre os personagens, eles se conectam quando permitem ser vulneráveis um com o outro em uma situação de perigo, admitindo um fracasso. Ao aceitarem o fracasso, os garotos conseguem atravessar o perigo, abandonando as expectativas ao normativo e abrindo brechas para outros modos de estar no mundo.

Finalmente, olhamos para Steven e sua família: Garnet, Pérola, Ametista e Greg. Analisamos a criação de Steven por adultos que não correspondem ao ideal de família nuclear heteronormativa. Percebemos que o garoto tem uma criação “para os lados”, que desafia a criação “para cima” e hierárquica, considerada hegemonicamente como correta. A inocência de Steven, que não entende por que sua família parece não ser considerada válida, o leva a provocar a ideia de família nuclear quando Alexandrite (fusão gigante entre Garnet, Pérola e Ametista) tenta corresponder ao papel de “adulto responsável”. A fusão plasmática entra aqui como elemento visual fundamental para expor a contradição de se reconhecer apenas uma configuração familiar, excluindo a pluralidade de famílias existentes.

Ao final, podemos olhar para *Steven Universe* como a realização de uma utopia queer, possibilitada pela plasmaticidade dos corpos animados, que desenham no presente um futuro utópico, ainda não concretizado. Voltamos para Muñoz (2009), quando afirma que o queer é utópico, uma performance em constante estado de feitura, como campo de possibilidades com formas múltiplas de pertencer na diferença. A plasmaticidade do corpo animado tem a potência de trazer o queer que ainda não existe, possibilitando a fabricação de corpos, narrativas e identidades múltiplas, embaralhando performances normativas para a construção de mundos utópicos.

Em *Steven Universe*, vemos a utopia queer de Rebeca Sugar tomar forma nos corpos fusionados das *gems*, colocando em pauta narrativas sobre abjeção, acolhimento, família, masculinidades, rupturas e reconstruções. O mundo de *Homeworld*, referência ao mundo real, e Beach City, enquanto mundo utópico, se costumam e se interseccionam na criação de um

universo plasmático. O futuro queer ideal e distante se materializa na tela dos dispositivos audiovisuais para um público historicamente privado de acesso às narrativas não heteronormativas, além de representar uma multidão de corpos queer, também historicamente marginalizados, do mundo *mainstream* televisivo. Abrem-se, então, espaços para que novas trajetórias e rumos sejam tomados nas obras seriadas de animação infantil ocidentais.

Vale ressaltar que temos percebido o aumento de produções de séries de animação com narrativas abertamente queer em plataformas *mainstream*, a exemplo de *She-ha e as Princesas do Poder* (2018–2020), *O Príncipe Dragão* (2018 -), *Kipo e os Animonstros* (2020) e *A Casa da Coruja* (2020 -). Nesse sentido, podemos observar que *Steven Universe* foi uma importante contribuição para que essas séries pudessem ser produzidas, ainda que não tenha pavimentado esse caminho sozinho. *A Hora da Aventura* (2010 – 2018) e *Avatar: A Lenda de Korra* (2010 – 2014) foram obras do começo da década de 2010 que já abordaram relacionamentos não heteronormativos.

Desse modo, nos últimos anos, houve a ampliação do campo de pesquisa que entrelaça a animação ocidental contemporânea e o queer. Não podemos negligenciar, no entanto, que a produção de conteúdo para o público infanto-juvenil ainda é uma arena permeada de fragilidades. Constitui-se como um espaço de conflitos marcados por disputas de concepções, ideias e narrativas, aprofundadas pelo neoliberalismo e conservadorismo, evidenciando tensões e desafios seja para a feitura das obras como para as pesquisas na área.

Além desse campo de pesquisa desafiador, compartilho o desafio de meu percurso como pesquisadora. O caminho de uma pesquisa acadêmica, em meio aos constantes ataques e ao desmonte do ensino público no Brasil, nos últimos anos, torna o caminho de pesquisadores da pós-graduação espinhoso e tortuoso. A pandemia global da Covid-19 que nos isolou do convívio físico, com implicações diretas nos modos de convívio social, por quase dois anos, deixando um rastro de mais de 600 mil mortos contabilizados no nosso país, tornou a experiência do mestrado mais dolorosa. Essa dor, porém, se juntou ao luto, ainda em carne viva, pelo falecimento de meu querido orientador, Prof. Henrique Codato, em fevereiro de 2020.

Em meio a esse turbilhão dos dois últimos anos, apesar da dificuldade de fazer avanços na escrita, voltar para *Steven Universe* era sempre um alento. A realidade utópica da série me tirava um pouco da própria realidade, me levando para um mundo em que *Peace and Love on the Planet Earth*⁸⁰ era possível. Steven, Garnet, Ametista e Pérola têm qualidades,

⁸⁰ *Peace And Love In The Planet Earth* é uma música cantada por Steven e a *gem* Peridot no episódio 24 da temporada 2, “*It Could’ve Been Great*”

defeitos e personalidades bem distintas, mas acima de tudo, têm fé uns nos outros, independente da situação, dos conflitos e de suas desavenças.

É em seus momentos mais frágeis, na derrota e no fracasso, que essa confiança vem à tona. “*Us worst gems stick together!*” é o que Ametista diz para Steven antes de se fundirem e se transformarem em Smokey Quartz. Lembrando o pensamento de Halberstam (2020), na sociedade ocidental, a maioria de nós fracassa. Para o autor, não há como ganhar em meio a tantas limitações e regulações de nossos corpos. A série não só abraça o fracasso (de multidões), mas faz dele sua base. Acreditar em Garnet, Ametista, Pérola e Steven é lembrar que mesmo nosso maior fracasso pode se metamorfosear em potência para resistirmos aos tempos sombrios que atravessamos. É lembrarmos que não estamos sozinhos, nem mesmo isolados numa pandemia. Esse pode ser um pensamento utópico, mas *Steven Universe* tem o poder de nos influenciar a não perder a esperança.

REFERÊNCIAS

- AZUBEL, L. L. R. Análise filmico-compreensiva da narrativa seriada: uma proposta metodológica para ler o imaginário em séries de TV. In: **Revista GEMInIS**, São Carlos, UFSCar, v. 9, n. 2, pp.29- 45, mai. / ago. 2018.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.
- BELL, E. Somatexts at the Disney Shop: constructing the pentimentos of women's animated bodies. In: BELL, Elizabeth; HAAS, Lynda; SELLS, Laura. (editors) **From mouse to mermaid**: the politics of film, gender, and culture. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- BENTO, Berenice. **Homem não tece a dor**: queixas e perplexidades masculinas.2. ed. Natal, RN: EDUFRN, 2015.
- BUTLER, J. Atos Performativos e a Formação dos Gêneros: um Ensaio Sobre a Fenomenologia e a Teoria Feminista. In: HOLLANDA, H. B. **Pensamento Feminista**: Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.213-230.
- BUTLER, J. Critically Queer. In: **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, Duhrman, Duke University Press, vol.1, Issue 1. 1993.
- COOLEY, K. Drawing Queerness Forward: Fusion, Futurity, and Steven Universe. In: ZIEGLER, John R.; RICHARDS, Leah (Editors). **Representation in Steven Universe**. NY, USA: Palgrave Macmillan, 2020. p. 45-68
- CONNELL, R. W. **Políticas da masculinidade**. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, n.2, v. 20, p.185-206, 1995.
- CONNELL, R. W. **Masculinities**. 2nd ed. Berkeley Los Angeles: University of California Press, 2005.
- CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. W. **Masculinidade hegemônica**: repensando o conceito. Rev. Estud. Fem. [online]. 2013, vol.21, n.01, pp.241-282. ISSN 1806-9584.
- COSTA, L. J. **Seja o Steven que você quer ver no mundo**: animação como Materialidade para a produção de sentidos sobre masculinidades na série Steven Universe. Curitiba, 2021. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós- Graduação em Comunicação, 2021. 171 f
- DENNIS, J. P. The same thing we do every night: signifying same-sex desire in television cartoons. In: **Television Cartoons**: Journal of Popular Film and Television, 2003, p. 132-140, DOI 10.1080/01956050309603674
- DUGGAN, L; KIM, R. **Beyond Gay Marriage**. Gender and Sexuality. Feature. July 18, 2005. Disponível em: <https://www.thenation.com/article/archive/beyond-gay-marriage/> Acesso em: 28 out 2020.

DUNN, E. Steven Universe, Fusion Magic, and the Queer Cartoon Carnavalesque. In: **Gender Forum: An Internet Journal For Gender Studies**. University of Cologne. Cologne, 2016. Issue 56. Disponível em: <http://genderforum.org/wp-content/uploads/2017/01/201512TransgenderIssue.pdf>. Acesso em: 01 ago 2018.

DELEUZE, G. Cinema 1: **The Movement-Image**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

EISENSTEIN, S. **On Disney**. York, PA: Seagull Books, 2017.

GRIFFIN, S. Pronoun Trouble: The ‘Queerness’ of Animation. In: **Do You Read Me?: Queer Theory and Social Praxis**, Special Issue, Spectator, vol. 15, no. 1. 95-109, 1994.

GRIFFIN, S. **Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company From Inside Out**. New York University Press: Nova Iorque, 2000.

HARAWAY, D. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialistano final do século XX In: HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari; TADEU, Tomaz. (org.) **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009. p. 33-118

HALBERSTAM, J. **A Arte Queer Do Fracasso**. Recife: Cepe, 2020.

HESTON, L.V. **Utopian Kinship?: The Possibilities of Queer Parenting**. In: JONES, A. A Critical Inquiry into Queer Utopias. New York: Palgrave Macmillan, 2013, p. 245-267.

KIM, K. Queer Coded Villains and Why You Should Care. In: **Dialogues@RU**. Vol. 12, p.156-165, 2017. Disponível em: <https://dialogues.rutgers.edu/all-journals/25-volume-12/51-student-research-papers>. Acesso em: 12 jul 2020.

KIMMEL, M. **Manhood in America: a cultural history**. New York: The Free. Press, 2006.

KIMMEL, M. **Angry White Man: American Masculinity at the End on an era**. New York: Nation Books, 2013.

KIMMEL, Michael. **Guyland: The Perilous World Where Boys Become Men**. New York: Harper Collins, 2008.

LAMARRE, T. Coming To Life: Cartoon Animals and Natural Philosophy. In: BUCHAN, S. **Pervasive Animation: An AFI Film Reader**. Routedge: Abington, UK, 2013, p.117-142.

LAURETIS, T. Teoria Queer, 20 Anos Depois: Identidade, Sexualidade e Política. In: HOLLANDA, H. B. **Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 397- 409.

LI-VOLLMER, M., LAPOINTE. Gender Transgression and Villainy in Animated Film. In: Popular Communication: **The International Journal of Media and Culture**, Vol 1:2, 2009, p.89-109. Disponível em: http://dx.doi.org/10.1207/S15405710PC0102_2. Acesso em: 06 out 2020.

LOURO, G. L. Uma Política Pós Identitária para a Educação. In: LOURO, G.L. **Um Corpo Estranho**: ensaios sobre a sexualidade e a teoria queer. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2020b, p. 25-50.

LOURO, G. L. Pedagogias Da Sexualidade. In: LOURO, G.L. **O Corpo Educado**: Pedagogias da sexualidade. 4 ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2019, p.09-42.

LOURO, G. L. Foucault E Os Estudos Queer. In: LOURO, G.L. **Um Corpo Estranho**: ensaios sobre a sexualidade e a teoria queer. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2020e, p. 83-94.

LOURO, G. L. O Estranhamento Queer. In: LOURO, G.L. **Um Corpo Estranho**: ensaios sobre a sexualidade e a teoria queer. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2020f, p. 95-103.

MACIEL, J.C.S. Atlas mnemosyne e saber visual: atualidade de Aby Warburg diante das imagens, mídias e redes. In: **Revista Ícone**, Vol. 16, N. 2, 191–209, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/238041/pdf> . Acesso em: 16 fev 2022.

MCDONELL, C. **Steven Universe**: Art & Origins. EUA - Nova Iorque: Abrams, 2017.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer**: Um Aprendizado Pelas Diferenças. Belo Horizonte: Autêntica Editora: UFOP – Universidade Federal de Ouro Preto, 2012.

MOORE, M.E. Future Visions: Queer Utopia in Steven Universe. In: **Research on Diversity in Youth Literature**: Vol. 2, Issue 1 , Article 5, 2019. Disponível em: <http://sophia.stkate.edu/rdyl/vol2/iss1/5>. Acesso em: 6 nov 2020.

MUÑOZ, J.E. **Cruising Utopia**: The Then and There of Queer Futurity. New York and London: New York University Press, 2009.

PEREA, K. Gender and Cartoons From Theaters to Television: Feminist Critique on the Early Years of Cartoons. In: **Animation: An Interdisciplinary Journal**. Vol. 13 (I), 2018, DOI 10.1177/1746847718755591, p.20-34.

PORTO, T. S. **A incômoda performatividade dos corpos abjetos**. IDE. São Paulo, 39 [62] 157-166 dezembro 2016.

PRECIADO, P. B. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: n-1 edições, 2017.

PRECIADO, P. B. Multidões Queer: Notas Para uma Política dos Anormais. In: HOLLANDA, H. B. **Pensamento Feminista**: Conceitos Fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 421-430.

REINALDO, Gabriela; REIS FILHO, Osmar Gonçalves dos. WARBURG E BENJAMIN: o inacabamento e a montagem como métodos de conhecimento. **E-compós**, [s.l.], v. 22, p.1-20, 25 out. 2019. E-compos. <http://dx.doi.org/10.30962/ec.1811>. Disponível em: <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/1811>. Acesso em: 05 mar 2022.

RISTOLA, Jacqueline. Globalizing Fandoms: Envisioning Queer Futures from Kuniyoshi Ikuhara to Rebecca Sugar. In: ZIEGLER, John R.; RICHARDS, Leah (Editors). **Representation in Steven Universe**. NY, USA: Palgrave Macmillan, 2020. p. 89-112

SAITO, K. Magic, Shōjo, and Metamorphosis: Magical Girl Anime and the Challenges of Changing Gender Identities in Japanese Society. **The Journal of Asian Studies** / Volume 73 / Issue 01 / February 2014, pp 143 – 164 DOI: 10.1017/S0021911813001708, Published online: 02 January 2014.

STOCKTON, K.B. **The Queer Child**, or Growing Sideways in the Twentieth Century. Durham and London: Duke University Press, 2009.

SUGAR, R. NYCC '13 Interview With Rebecca Sugar & Ian Jones-Quartey. In: **Amazing Stories**. 04 de novembro de 2013. Entrevista concedida a Zachery Clemente. Disponível em: <https://amazingstories.com/sw-23-4-nycc-13-interview-rebecca-sugar-ian-jones-quartey/>. Acesso em: 07 fev 2022.

SUGAR, R. Rebecca Sugar on gender & sexual diversity in "Steven Universe". **Youtube**, 5 de abril de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HSPriPXy6Qw>. Acesso em: 06 jun 2019.

SUGAR, R. Steven Universe creator has done more for LGBTQ visibility than you might know. In: **Entertainment Weekly**. 13 de agosto de 2018. Entrevista concedida a Nick Romano. Disponível em: <https://ew.com/tv/2018/08/13/steven-universe-rebecca-sugar-lgbtq-cartoons/>. Acesso em: 20 abr 2020.

SUGAWA-SHIMADA, Akiko. Shōjo in Anime: Beyond the Object of Men's Desire. In: BERNDT, Jaqueline; OGI, Kazumi Nagaike Fusami. **Shōjo Across Media: Exploring "Girl" Practices in Contemporary Japan**. NY, USA: Palgrave Macmillan, 2019. p. 181-206

THOMAS, F., JOHNSON, O. **The Illusion of Life: Disney Animation**. 1 ed. Disney Editions: Nova Iorque, 1981.

VERMEIL, Alexandre Girard. **Moon Prism Boys: The Magical Boy as Queering Device**. Montreal/Quebec/Canada: Concordia University, 2020. (A Thesis In The Mel Hoppenheim School of Cinema)

WELLS, P. **Understanding Animation**. Nova Iorque: Routledge, 1998.

WESTON, K. **Families We Choose: Lesbians, Gays, Kinship**. New York and Oxford: Columbia University Press, 1991.