

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
CURSO DE CINEMA E AUDIOVISUAL

JÚLIA SANTIAGO BEZERRA

**YURI NAS TELAS: UMA ANÁLISE HISTÓRICA DA REPRESENTAÇÃO SÁFICA
NOS ANIMES DO SÉCULO XX**

RECIFE

2024

JÚLIA SANTIAGO BEZERRA

**YURI NAS TELAS: UMA ANÁLISE HISTÓRICA DA REPRESENTAÇÃO SÁFICA
NOS ANIMES DO SÉCULO XX**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado pela aluna Júlia Santiago Bezerra, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual. Orientador: Professor Thiago Soares.

RECIFE

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Bezerra, Júlia Santiago.

Yuri nas telas: uma análise histórica da representação sáfica nos animes do século XX / Júlia Santiago Bezerra. - Recife, 2024.

144 páginas : il., tab.

Orientador(a): Thiago Soares

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Cinema e Audiovisual - Bacharelado, 2024.

10.

Inclui referências.

1. Animes. 2. Representação . 3. Sáficas. 4. Yuri. 5. Cinema . I. Soares, Thiago. (Orientação). II. Título.

700 CDD (22.ed.)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente aos meus pais, por terem me dado todo o suporte do mundo para que eu pudesse chegar até aqui. Minha mãe, por sempre me apoiar em tudo, acreditar em mim, me motivar e ser a minha grande companheira nessa vida. E ao meu pai por ter me acompanhado em toda essa jornada da universidade, fazendo sempre de tudo para que eu permanecesse estudando e correndo atrás dos meus sonhos. Também agradeço a minha gata Cora por ser minha maior companheira enquanto estava escrevendo e ao mesmo tempo o meu grande acalanto. Amo muito vocês!

Agradeço a minha irmã, minha melhor amiga, minha casca de bala e minha alma gêmea Luise, por tudo! Obrigada por todo o suporte emocional, por ter me ajudado na temática, assistir os animes comigo e proporcionar momentos de diversão durante todo esse processo! Acima de tudo, obrigada por ter sido minha parceira durante toda essa fase da minha primeira graduação, sempre me aconselhando com palavras sábias e sendo uma grande inspiração pra mim. Além de tia Coquis e tio Rick por também sempre acreditarem em mim, me colocando para cima mesmo nos momentos mais difíceis. Amo vocês demais!

Agradeço aos meus amigos, que tornaram todo o processo da graduação em Cinema e Audiovisual muito mais leve e incrível. Pietro, Maysa, Dadu, Duda, Luly, Mononoke, Sofia, Nico, Ivan, Corina, Fran, Mira, Gustavo, Eloi... vocês são incríveis! Muito obrigada por todos os rolês, conversas, risadas, bebedeiras, aulas e trabalhos juntos, sério foram tantos momentos que irei guardar para sempre aqui dentro. Essa graduação com certeza não seria a mesma sem vocês, quero esse amizade para a vida toda! Amo vocês sempre! Também agradeço a minha amiga Mari, que me acompanha nessa jornada da graduação desde 2021, por ter me ajudado a escrever, revisando, corrigindo os meus erros, me encorajando durante todo esse processo. Obrigada por tudo!

Gostaria de agradecer ao meu divo orientador Thikos! Para além de orientador, suas aulas como professor sempre me inspiraram, foram momentos de muito aprendizado e diversão. Eu não poderia ter escolhido alguém melhor para me acompanhar nessa pesquisa. Muito obrigada por sempre ter me escutado e me ajudado pra caramba tanto a escolher a temática quanto a desenvolvê-la da melhor forma possível. Você é tudo!

E por último mas não menos importante, gostaria de agradecer a todas as mangakás mulheres que mencionei na pesquisa, em especial: Riyoko Ikeda, Naoko Takeuchi e Chiho Saito. Sou completamente grata pelo legado que estas deixaram na Cultura Pop,

possibilitando que hoje eu e inúmeras outras mulheres e garotas sáficas encontrem um local de pertencimento e identificação através da animação japonesa.

Para nós, Sailors Guerreiras, não importa quem é a protagonista, quando nos unimos e nossos corações se tornam um só, podemos derrotar nossos inimigos, não importa o quão poderosos sejam.

(Sailor Moon, 1992)

RESUMO

Esta pesquisa visa analisar, interculturalmente, como acontece a representação de mulheres homoafetivas no cinema de animação japonês do século XX. Através da Metodologia de Constelação Fílmica, quatro obras, de 1979 a 1997, foram curadas em dois grupos, que contemplam: As precursoras - Narrativas de romance, melodrama e tragédia – *A Rosa de Versalhes* (1979) e *Oniisama e* (1991) – e As garotas mágicas - Narrativas de poder – *Sailor Moon* (1992-1997) e *Shoujo Kakumei Utena* (1997) –. Portanto, de forma crítica e interdisciplinar, adentrando em temáticas e contextualizações que envolvem desde cinema à história e sociologia, a monografia tem como objetivo principal entender como vivências sáficas são espelhadas nos animes do século XX, de fora para dentro.

Palavras-chave: Cultura Japonesa; Audiovisual; Cinema; Animação; Animes; Yuri; Sáficas; Homoafetividade; LGBTQ+; Mulheres; Feminismo; Século XX.

ABSTRACT

This research aims to analyze, interculturally, how the representation of homosexual women occurs in Japanese animated cinema of the 20th century. Through Mariana Souto's Film Constellation Methodology, four works, from 1979 to 1997, were curated into four groups, which include: The precursors - Narratives of romance, melodrama and tragedy — *The Rose of Versailles* (1979) and *Oniisama e* (1991) — and The magical girls - Narratives of power — *Sailor Moon* (1992-1997) and *Shoujo Kakumei Utena* (1997). Therefore, in a critical and interdisciplinary way, diving into themes and contexts that involve everything from cinema to history and sociology, this monograph has as its main objective to understand how sapphic experiences are reflected in anime of the 20th century, from the outside in.

Keywords: Japanese Culture; Audiovisual; Cinema; Animation; Anime; Yuri; Sapphic; Homoaffectivity; LGBTQ+; Women; Feminism; 20th Century.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Deusa Amaterasu	17
Figura 2 - Deusa Inari Okami	17
Figura 3 - Rainha Himiko	18
Figura 4 - Imperatriz Jingû Kôgô	19
Figura 5 - Yang Grifei Shōen, Uemura	28
Figura 6 - Eika Shōen, Uemura	28
Figura 7 - Mangaká Riyoko Ikeda	28
Figura 8 - Mangaká Naoko Takeuchi	28
Figura 9 - Emakimono (XV)	32
Figura 10 - Kagee - Sokkyô Kageboshi Zukushi	32
Figura 11 - Katsudou Shashin (1907)	33
Figura 12 - Nakamura Gatana (1917)	33
Figura 13 - Urashima Tarô (1918)	33
Figura 14 - The Black Cat (1929)	34
Figura 15 - Chikara to Onna no Yo no Naka (1933)	34
Figura 16 - The Dance of the Chagamas (1941)	34
Figura 17 - Ari chan (1941)	34
Figura 18 - Momotarô: Umi no Shinpei (1945)	34
Figura 19 - Kumo to Chūrippu (1943)	35
Figura 20 - Hakuja Den (1958)	35
Figura 21 - Tetsywan Atomu (Astro Boy) (1963)	36
Figura 22 - Jungle Taitei (1965)	36
Figura 23 - A Princesa e o Cavaleiro (1967)	36
Figura 24 - Ashita no Joe (1970)	38
Figura 25 - A Rosa de Versalhes (1979)	38
Figura 26 - O Castelo Cagliostro (1979)	38
Figura 27 - Dragon Ball (1986)	38
Figura 28 - Akira (1988)	38
Figura 29 - Meu amigo Totoro (1988)	38
Figura 30 - Oniisama e (1991)	39
Figura 31 - Sailor Moon (1992)	39
Figura 32 - Shoujo Kakumei Utena (1997)	39

Figura 33 - Cavaleiros do Zodíaco (1994)	40
Figura 34 - Capa da revista para garotas “Shōjo Gago”	44
Figura 35 - Terceiro capítulo de Shōjo Mikeko Romance	44
Figura 36 - Ammitsu Hime (1949)	45
Figura 37 - Mangá Ammitsu Hime por dentro	45
Figura 38 - Masako Watanabe	46
Figura 39 - Ilustração de Masako Watanabe	46
Figura 40 - Constelação Fílmica dos animes do século XX	52
Figura 41 - Cena do episódio 17 de A Rosa de Versalhes	53
Figura 42 - Comparação entre Björn Andrèssen e Oscar François	54
Figura 43 - Oscar François - A Rosa de Versalhes	55
Figura 44 - Cena do episódio 2 de A Rosa de Versalhes	56
Figura 45 - Cena do episódio 23 de A Rosa de Versalhes	57
Figura 46 - Maria Antonieta com a madame Polignac e com Oscar.....	57
Figura 47 - Cena do episódio 16 de A Rosa de Versalhes	59
Figura 48 - Rosalie sofrendo de amor por Lady Oscar	59
Figura 49 - Rosalie revelando sentimentos por Lady Oscar	60
Figura 50 - Oscar sendo o acalanto de Rosalie	60
Figura 51 - Cena do episódio 40 de A Rosa de Versalhes.....	61
Figura 52 - Saint Juste-sama rodopiando a Nanako-san.....	63
Figura 53 - Primeiro contato de Nanako Misonoo e Rei Asaka.....	63
Figura 54 - Rei Asaka e Oscar François.....	64
Figura 55 - Nanako-san comentando sobre Rei Asaka.....	65
Figura 56 - Saint Juste-sama sendo venerada	66
Figura 57 - Nanako se declarando para Rei Asaka.....	68
Figura 58 - Rei Asaka chamando Nanako de “Má Cherie la Poupee”.....	68
Figura 59 - Kaoru alertando a Nanako-san.....	69
Figura 60 - Saint Juste-sama sofrendo	70
Figura 61 - Relação da Saint Juste-sama com Miya-sama.....	71
Figura 62 - Fukiko enganando a Nanako.....	72
Figura 63: Fukiko Ichinomiya e Jeanne de la Motte	72
Figura 64: Mariko-san tomando banho com a Nanako	74
Figura 65: Mariko-san querendo ir atrás da Nanako	74
Figura 66: Mariko-san feliz pela Kaoru	75

Figura 67: Kaoru se preocupando com a Mariko	76
Figura 68: Nanako e Tomoko conversando.....	76
Figura 69: Tomoko expressando atração pela Kaoru.....	76
Figura 70: Relação da Kaoru com Saint Juste-sama	78
Figura 71: Sentimento da Kaoru pela Saint Juste-sam.....	79
Figura 72: Kaoru em seu casamento.....	80
Figura 73: Kaoru no Kimi formando uma família.....	81
Figura 74: Saint Juste-sama se declarando para a Nanako	82
Figura 75: Saint Juste-sama morrendo.....	82
Figura 76: Oscar François e Saint Juste-sama mortas.....	83
Figura 77: Rosalie e Nanako sofrendo com a morte de suas amadas.....	84
Figura 78: Mariko sofrendo com a partida da Kaoru.....	85
Figura 79: Fukiko tendo pensamentos lesbofóbicos.....	85
Figura 80: Nanako cabisbaixa com a fala da mãe	86
Figura 81: Final de Oniisama e	87
Figura 82: Sailor Moon e as Sailors Senchi (1992).....	90
Figura 83: Sailor Moon (1992).....	91
Figura 84: Reação da Serena e Minako ao ver a Haruka.....	92
Figura 85: Usagi nos braços da Haruka.....	93
Figura 86: Haruka (Sailor Uranus).....	94
Figura 87: Episódio. 3 e Sailor Moon S.	95
Figura 88: Revolta ao descobrirem que a Haruka é mulher.....	95
Figura 89: Michiru Kaioh (Sailor Neptune).....	96
Figura 90: Sailor Neptune se declarando para a Haruka.....	97
Figura 91: Final do episódio 17 de Sailor Moon S.....	97
Figura 92: Cena da gincana dos casais - Sailor Mon S.	98
Figura 93: Haruka com ciúmes da Michiru.....	100
Figura 94: Michiru afirmando que a Haruka é especial.....	100
Figura 95: Haruka com ciúmes da Michiru	101
Figura 96: Encontro romântico no aquário.....	101
Figura 97: Cena romântica entre Haruka e Michiru.....	102
Figura 98: Hakura e Michiru com a filha Hotaru.....	103
Figura 99: Cena do episódio 12 de Sailor Moon S.....	103
Figura 100: Lita encantada com a Haruka.....	105

Figura 101: Haruka convida a Lita para um passeio de carro.....	105
Figura 102: Cena do episódio 7 de Sailor Moon S.....	106
Figura 103: Unazuki tentando beijar a Lita.....	107
Figura 104: Shoujo Kakumei Utena.....	108
Figura 105: Cena do episódio 1 de Shoujo Kakumei Utena.....	109
Figura 106: Utena Tenjou - Shoujo Kakumei Utena.....	110
Figura 107: Utena sendo repreendida por sua vestimenta.....	111
Figura 108: Utena querendo recuperar de volta quem ela é.....	112
Figura 110: Utena confrontando Touga.....	113
Figura 111: Abertura de Shoujo Kakumei Utena (1997).....	114
Figura 112: Abertura de Shoujo Kakumei Utena (1997).....	115
Figura 113: Utena conversando com Anthy antes de dormir.....	116
Figura 114: Anthy quase revelando seus sentimentos por Utena.....	116
Figura 115: Wakana declarando seu amor pela Utena	115
Figura 116: Shinohara sentindo ciúmes de Utena	118
Figura 117: Utena e Shinohara duelando.....	118
Figura 118: Juri Arisugawa e Shiori.....	119
Figura 119: Juri e Utena conversando.....	120
Figura 120: Utena tentando salvar a Anthy Himemiya.....	121
Figura 121: Cena final - episódio 39 de Shoujo Kakumei Utena	122
Figura 122: Oscar François e Utena Tenjou.....	124
Figura 123: Fukiko Ichinomiya e Michiru Kaiou.....	124
Figura 124: Maria Antonieta, Rosalie, Nanako e Usagi.....	125

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1: A mulher sáfica japonesa.....	16
1.1 - Interculturalidade: uma análise brasileira da cultura japonesa	17
1.2 - Análise histórica do papel da mulher na sociedade japonesa	19
1.3 - Movimento feminista e lésbico no Japão	25
1.4 - Expressões artísticas de saberes e afetos por mulheres e para mulheres: Representação e Representatividade feminina no Japão	29
Capítulo 2: O anime.....	34
2.1 - Dos mangás ao surgimento dos animes.....	35
2.2 - A chegada dos animes ao Brasil	43
2.3 - Classificações, gêneros e subgêneros do anime	46
2.4 - Aprofundando Shoujo e Yuri	47
Capítulo 3: As precursoras - Narrativas de romance, melodrama e tragédia.....	54
3.1 - Metodologia de Constelação filmica	55
3.2 - A Rosa de Versalhes (1979)	57
3.3 - Oniisama e (1991)	66
Capítulo 4: As garotas mágicas - Narrativas de poder.....	93
4.1 - Sailor Moon (1992).....	94
4.2 - Shoujo Kakumei Utena (1997).....	112
Considerações finais.....	128
Referências.....	132

INTRODUÇÃO

“Sáfica” é um termo que vem sendo cada vez mais encontrado nas redes sociais, principalmente abordando questões relacionadas a vivências e representatividade. A palavra tem suas raízes na literatura e poesia da Grécia Antiga, se referindo à relevante e enigmática poetisa “Safo”, que habitava a Ilha de Lesbos em meados de 600 a.C. Seus poemas são caracterizados por demonstrações de bastante intimidade e afetividade com outras mulheres, desafiando noções de gênero e sexualidade. Dessa forma, a escritora passou a ser bastante associada à homoafetividade feminina, originando termos como “lésbica” (tendo em vista o local onde nasceu), e o mais recente vocábulo “sáfica”. No entanto, levando em conta que “lésbica” se refere a uma sexualidade que se limita apenas a mulheres que se relacionam exclusivamente com outras mulheres, a palavra “sáfica” assume uma função de termo guarda-chuva para contemplar a homoafetividade feminina para além da lesbiandade. Então, o vocábulo engloba mulheres e pessoas transfemininas que se relacionam afetiva e/ou sexualmente com outras mulheres e/ou pessoas transfemininas, as quais podem vir a ser lésbicas, bissexuais, pansexuais, entre outras (LIU, 2023).

Dessa forma, a palavra se torna bastante útil em diversas situações, como por exemplo para se referir a um casal de mulheres em que não se sabe a sexualidade de cada uma, podendo ser chamado de “casal sáfico”. Assim como em obras literárias e/ou cinematográficas nas quais a homoafetividade feminina está presente mas não se sabe ao certo a sexualidade de cada personagem, levando ao uso de expressões como: “livro sáfico, filmes sáficos, série sáfica”, entre outros. Portanto, o termo acaba por abranger vivências homoafetivas femininas, contemplando desde a lesbiandade, à bissexualidade e pansexualidade, não ignorando as suas especificidades e diferenças, mas ao mesmo tempo abraçando as vivências em comum.

Então, tomando o Cinema enquanto expressão artística multilinguística capaz de capturar de forma visceral elementos socio-culturais, fica evidente que é possível, através dele, entender como mulheres sáficas são enxergadas perante a sociedade, a partir do estudo sobre as suas representações. Adentrar nessas análises, portanto, é compreender a infinitude da subjetividade artística, que tem a potencialidade de criar novas possibilidades de imaginários e perspectivas de futuro para essas existências. Dessa maneira, tendo em vista que o audiovisual é uma expressão artística extremamente ampla, que contempla diversas

localidades, culturas e técnicas, o recorte desta monografia se dará a partir de séries de animação japonesas (animes).

O meu interesse com a temática vem através da minha própria vivência enquanto mulher que se relaciona com outras mulheres e como isso me atravessa também academicamente. Trazer para academia pautas que até então são majoritariamente discutidas em redes sociais e rodas de amigos tem uma relevância enorme na minha jornada com o cinema, tendo em vista eu sempre estar atenta a como vem se dando a representação “LGBTQIA+”¹ e feminina em obras que venho consumindo nos últimos tempos. Entender o impacto que a representatividade tem para mulheres homoafetivas no que diz respeito à auto aceitação e vislumbre de um futuro feliz me faz ter um olhar bastante sensível ao analisar as obras listadas. Outrossim, fomentar essas reflexões para o campo da animação me interessa mais ainda, haja vista ser uma expressão cinematográfica que desde sempre me atraiu mais do que live-actions pelo seu potencial criativo. A subjetividade na animação possibilita a criação de diferentes formas, mundos, universos, personagens, estéticas e narrativas que proporcionam uma conexão bastante única com as noções de gênero e sexualidade.

Assim, meu primeiro contato com as animações japonesas se deu através da TV Globinho, ao assistir o anime *Hamtaro* (2000). No entanto, com 11 anos de idade adquiri uma curiosidade maior por essas séries animadas orientais, quando resolvi pesquisar por “animes de romance” e encontrei no YouTube: “*Itazura na Kiss*” (2008), uma obra de romance colegial com um casal heterossexual. Na época, eu lembro de ter me interessado bastante, ao ponto de apresentá-lo para uma amiga que também ficou fissurada. Depois de um tempo, ao me descobrir bissexual, fui procurando por obras animadas com conteúdo sáfico para consumir, e me deparei com “*Nana*” (2006). Lembro-me de ter sido tão gostoso acompanhar cada episódio dessa animação, durante um momento difícil que eu estava passando, que ele se tornou uma série de conforto, vindo a atingir o pódio de primeiro lugar dos meus animes favoritos. Assim, refletindo sobre o que mais me cativou nessa obra, a primeira palavra que me vem em mente é: identificação. Esse foi o primeiro anime que consumi que em que as protagonistas eram sáficas. Dessa forma, diversas emoções me faziam sentir dentro da própria narrativa, enxergando a minha própria existência.

Então, com o final da graduação de Cinema e Audiovisual chegando, eu já sabia que queria falar sobre animação e representação sáfica, justamente para abordar diversas obras, que de variadas formas, me atravessam enquanto mulher que se relaciona com outras

¹ Sigla referente à comunidade que contempla corpos que fogem do padrão hétero-cisgênero: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgêneros e mais.

mulheres, desde ocidentais a orientais. Porém, ao iniciar uma pesquisa mais aprofundada, buscando afunilar cada vez mais a temática, estudando e já conversando com o meu orientador sobre o assunto, percebi que as animações japonesas foram pioneiras no tocante à abordagem sobre gênero e sexualidade. Enquanto as animações ocidentais ainda estavam pautadas em narrativas mais superficiais e destinadas ao público infantil, o Japão já tinha avançado no que diz respeito à ampliação dos gêneros da animação, fomentando o surgimento de um público-alvo mais vasto, devido à pluralidade de abordagens e conteúdos que já evoluíam para narrativas mais maduras, filosóficas e existenciais (CONDE, 2020). Logo, desenvolvi um interesse pelo estudo histórico sobre a representação sáfica nas animações japonesas, e, então, comecei a pesquisar quais foram esses animes pioneiros no retrato da homoafetividade feminina. Assim, ao assisti-los, fui percebendo diversos pontos em comum que poderiam ser organizados em uma análise comparativa.

Por conseguinte, depois de mapear essas obras, fiz uma curadoria e limitei a pesquisa para “Uma análise histórica da representação sáfica nos animes do século XX”, inserindo-as na Metodologia de Constelação Fílmica da professora Mariana Souto. Assim, essa construção crítica já molda a estrutura de boa parte da monografia. Dessa maneira, a pesquisa tem um caráter crítico e interdisciplinar, que contempla história da arte, dialogando diretamente com antropologia, história e sociologia. Tendo como objetivos principais, portanto: mapear e realizar curadoria de animes do século XX, trazendo visibilidade para alguns que fogem do meio mainstream, pouco comentados e analisados; entender a conexão entre as criadoras mulheres e como seus olhares impactam em determinados produtos artísticos; refletir sobre a história do movimento feminista e lésbico no Japão e sua relação com as narrativas das animações orientais; compreender quais possibilidades a indústria de animes abriu e tem aberto para a representação da homoafetividade feminina; analisar e criticar as obras referenciadas através de um viés crítico e social, e não somente técnico; contemplar a construção das personagens femininas e suas sexualidades; e trazer uma abordagem interseccional acerca das narrativas e vivências das personagens sáficas dialogando com vivências reais e história do Japão.

Assim, a pesquisa aborda essa representação de fora para dentro, compreendendo, primeiramente, a “corporeidade”² que está sendo retratada nessas obras: a mulher sáfica japonesa. O primeiro capítulo, então, faz um mergulho intercultural sobre existências femininas japonesas, aprofundando no papel histórico que estas assumiram na sociedade com

² Unidade entre corpo e alma, ou seja, a corporeidade é a expressão da própria humanidade (PONTY, 2011).

o passar dos anos, na construção e ascensão do movimento feminista e lésbico no Japão e nas produções realizadas por artistas japonesas, refletindo sobre os conceitos de representação e representatividade.

O segundo capítulo já adentra na história da Cultura Pop no Japão, abordando desde o surgimento dos mangás à popularização dos animes, a conexão entre ambos; como estes chegam ao Brasil e impactam a população brasileira; além das suas classificações, gêneros e subgêneros; e um aprofundamento histórico no Shoujo e no Yuri.

Logo, no terceiro e no quarto capítulos, a pesquisa já parte para as análises. Através da Metodologia de Constelação filmica, as obras foram divididas em dois grupos: o capítulo 3: As precursoras - Narrativas de romance, melodrama e tragédia – que contempla *A Rosa de Versalhes* (1979) e *Oniisamae e* (1991) – e o capítulo 4: As garotas mágicas - Narrativas de poder – que abrange *Sailor Moon* (1992-1997) e *Shoujo Kakumei Utena* (1997) –. Sendo assim, as Considerações Finais serão o momento de costura dessa Constelação, entendendo, de forma geral, como todas as obras se conectam.

CAPÍTULO 1: A MULHER SÁFICA JAPONESA

Evidenciando a mulher sáfica japonesa enquanto corporeidade central de análise da pesquisa, é relevante compreender como o recorte de raça, gênero, sexualidade e nacionalidade interfere na construção de suas narrativas. As avenidas identitárias que se intersectam, portanto, tecem vivências e experiências que apesar de únicas, são compartilhadas coletivamente entre esse determinado grupo (CRENSHAW, 2002). A “interseccionalidade”³, que compreende uma encruzilhada de estruturas (AKOTIRENE, 2020), portanto, é um conceito que se torna essencial para refletir acerca da homoafetividade feminina no Japão.

Tendo em vista que identidade, sociedade e cultura não se separam (HALL, 2006), é imprescindível que a análise histórico-cultural de um povo leve em consideração a indissociação desses elementos, para que as narrativas sejam abordadas em sua completude. Assim, entender o local que as mulheres sáficas ocupam na sociedade japonesa é observar desde preconceitos estruturais enraizados a acontecimentos históricos que deixam rastros nessas existências até hoje.

Para além disso, cabe observar o que essas corporeidades femininas produzem. Analisar expressões artísticas é adentrar na profundidade e no âmago das subjetividades de cada artista. Estes, portanto, estão imersos em uma sociedade e compartilhando experiências coletivas. Por isso, uma narrativa expressa em uma obra conta não somente a história de um indivíduo, mas também o retrato de um povo. Dessa maneira, analisar produções artísticas de mulheres japonesas, para além de adquirir conhecimento artístico, é entender suas próprias vivências. “Escrever significa, nesse sentido, contar histórias absolutamente particulares, mas que remetem a outras experiências coletivizadas” (SOARES; MACHADO, 2017, p. 206). “As histórias, assim, são inventadas, mesmo as reais quando são contadas” (EVARISTO, 2017, p. 7). Este capítulo, portanto, abordará perspectivas de existência da mulher sáfica no Japão, através de uma análise histórico-cultural do seu papel na sociedade japonesa, contemplando o conceito de interculturalidade, movimentos sociais, a luta por direitos no país e uma reflexão sobre as suas produções de saberes e afetos.

³ Conceito criado por Kimberlé Crenshaw em 1989, que corresponde à sobreposição de fatores sociais que definem a identidade de uma pessoa, impactando na sua vivência e acesso a direitos.

1.1 - Interculturalidade: uma análise brasileira da cultura japonesa

Cultura é um conceito que abrange inúmeras definições e multiplicidades. A palavra vem do latim *colere*, tendo muitas traduções, entre elas: proteger, habitar e cultivar. É um processo complexo que está em constante transformação (LARAIA, 1980). Corresponde a um conjunto de manifestações, crenças, comportamentos, conhecimentos, produções artísticas, culinárias, festividades, entre numerosas outras formas de expressões de um povo. Refletindo através de uma perspectiva materialista, a cultura seria um mediador entre o ser humano e seus afazeres, tudo aquilo que os indivíduos produzem com a finalidade de atingir seus objetivos, seja material ou não (MARX, 1894). Adentrando em um aspecto mais voltado à psique humana, esse processo também pode contemplar “significados compartilhados”, totalmente interligado à semiótica, signos, discurso e linguagem (HALL, 2016). A diversidade cultural, portanto, é o que constitui o fenômeno da cultura (SANTOS, 2021).

Como desdobramento desta, surge o conceito de interculturalidade. O prefixo *inter* denota relação, reciprocidade. Assim, esta pode ser designada como a conexão entre duas ou mais culturas de forma horizontal e sinérgica. Ou seja, o termo propõe a interação entre esses fenômenos sem que haja uma hierarquização. A preocupação com o elemento da interculturalidade veio a partir da Segunda Guerra Mundial, período em que as relações internacionais aumentaram, com o grande fluxo de pessoas e comércio (HALL, 1959). Ante o racismo, classicismo, xenofobia e dominação no geral que são promovidos pela globalização, a interculturalidade é guiada por princípios de diversidade e uniformidade. Dessa forma, a interação entre culturas a partir desse processo “fomenta o potencial criativo e vital resultante das relações entre diferentes agentes e seus respectivos contextos” (FLEURI, 2005). Destarte, é relevante entender que a interculturalidade abrange algumas etapas, como: a simbiose; produzida para estabelecer uma compreensão que evite confrontos, a penetração; a qual corresponde a um movimento de sair do próprio lugar para ter uma noção do ponto de vista do outro e a descentralização; que consiste em adquirir uma postura de reflexão acerca do conhecimento e trocas culturais recebidas (CONCEITO.DE, 2011). É dessa perspectiva, portanto, que a pesquisa irá se basear para abordar a cultura japonesa.

O primeiro contato entre o Brasil e o Japão aconteceu em 1908, quando 781 japoneses desembarcaram no Porto de Santos, buscando trabalhar nas fazendas de café, após 50 dias em alto mar. Depois de dez anos da chegada dos primeiros imigrantes japoneses e o fim da Primeira Guerra Mundial, esse número saltou para mais de quinze mil pessoas (ARAI,

HIRASAKI, 2008). Dessa maneira, a cultura japonesa exerceu uma considerável influência na cultura brasileira, deixando diversas heranças dos seus elementos aqui no país, sendo eles evidentes até os dias atuais.

No âmbito dos esportes, artes marciais como o: Judô, Jiu-Jitsu e Karatê fizeram bastante sucesso. “Muitos brasileiros se graduaram nessas artes, se tornando também grandes atletas e instrutores. Não é nenhum exagero dizer que as artes marciais foram a principal porta de acesso dos brasileiros à forma de pensar e agir dos japoneses” (FROSI, 2018). Adentrando na espiritualidade, há destaque para o budismo, religião que chegou no Brasil no início do século XX. Mesmo a sua influência sendo pequena em relação ao número de instituições e convertidos, "existe uma admiração pela cultura e religiões japonesas, que passam para o brasileiro a ideia de disciplina, tradição e perseverança” (SHOJI, 2018). Ademais, partindo para a culinária, foi introduzido na dieta brasileira: a soja, o arroz cateto, o feijão azuki, o pepino, a acelga, entre outros. Para além dos ingredientes, diversos pratos popularizaram no Brasil, os quais estão presentes em muitos restaurantes, como o sushi, sashimi, temaki e guioza. (MORI, 2003). Paralelamente a isso, é de suma relevância pautar a área do entretenimento, pontuando a força que a Cultura Pop japonesa adquiriu no Brasil, com a popularização dos mangás⁴ e animes⁵ (SATO, 2007), os quais serão mais aprofundados no decorrer da pesquisa.

Dessa forma, fica perceptível que “a relação que se desenvolveu entre as culturas japonesa e brasileira é uma das experiências bem-sucedidas de integração entre povos que ocorreram no século 20” (FROSI, 2018). Como resultado disso, a cultura japonesa tem se tornado cada vez mais objeto de estudo de pesquisadores brasileiros. Assim, alguns departamentos de academias do Brasil têm voltado suas análises ao oriente, é o caso do Grupo de Estudos Arte Ásia (GEAA).

O GEAA nasceu na Escola de Comunicações e Artes da USP, quando oito professores participaram de um convênio da USP com a Kyoto University of Foreign Studies (KUFS), realizado entre 2006 e 2015. Hoje contamos com mais de 35 pesquisadores da USP, Unifesp, Universidade Federal Fluminense, Universidade Estadual Paulista, Universidade Anhembi Morumbi, Pontifícia Universidade Católica,

⁴ Histórias em quadrinhos japonesas.

⁵ Animações japonesas.

Kyoto University, Tokyo University of Arts, Universidade Paris Diderot e pesquisadores independentes (AVANCINI, OKANO, 2024).

Por conseguinte, diante da diversidade da cultura japonesa, abre-se um leque de possibilidades de abordagens por inúmeras áreas do conhecimento e perspectivas para essas pesquisas, as quais englobam tanto interesses pessoais, quanto a própria noção de identidade. É a partir desse pressuposto, portanto, que a interculturalidade se torna um elemento essencial nesta monografia, tendo em vista o meu local enquanto brasileira, analisando elementos da cultura japonesa de forma horizontal, a partir de bastante estudo e familiaridade com alguns elementos do Japão, consequência da relação estabelecida entre os dois países. Assim, através desse conceito e interligando-o com o de interseccionalidade trazido anteriormente, é possível abordar de forma responsável e coesa o recorte da Cultura Pop e a homoafetividade feminina japonesa, a partir de uma ótica histórico-cultural. Para isso, por conseguinte, é necessário, primordialmente, entender sobre a “mulheridade”⁶ japonesa, analisando suas vivências e funções perante a sociedade, desde o Japão Antigo até os dias atuais.

1.2 - Análise histórica do papel da mulher na sociedade japonesa

O papel exercido pelas mulheres japonesas na sociedade sofreu diversas modificações com o passar dos séculos. Durante um período no início do Japão Antigo, existia uma liderança maior de mulheres em cargos de poder do que nos séculos seguintes, podendo, até mesmo, ser considerada uma época matriarcal da história japonesa (NAKEMATA, 2024). Para abordar esse período, portanto, com poucos registros, é importante analisar, além dos acontecimentos, um elemento muito forte no Japão: a tradição oral do folclore, as “*Mukashi banashi*”. Consideradas um gênero da literatura japonesa, os contos antigos ou lendas, com indícios de terem surgido no período Jomon (9.500 a. C. - 300 a. C.), contêm a essência do povo japonês, ou seja, o reflexo de muitos pensamentos e princípios da época (YANAGITA, 1938). Dessa forma, analisar a figura feminina nessas narrativas acrescenta bastante na compreensão do papel que estas exerciam no passado do país.

A época do Japão Antigo foi marcada pela grande ascensão do xintoísmo. A religião é conhecida pela rica mitologia repleta de deidades e entidades (THAISY, 2020). É nesse contexto, portanto, que entram as deusas *Amaterasu* e *Inari Okami*. A primeira é consagrada

⁶ Sinônimo do plural de mulheres. Performance do papel de gênero feminino. O termo engloba desde mulheres cis a identidades transfemininas.

enquanto umas das deusas mais importantes do Japão, considerada uma das criadoras do país. Sua principal função é trazer luz ao mundo, assim como o Sol, incentivando a fertilidade do solo (BUENO, 2022). Havia o seu mito, o qual era repassado oralmente pela população:

De acordo com a mitologia xintoísta, ao lavar o seu olho esquerdo, o deus Izanag a trouxe à vida. Como morada, ela escolheu viver dentro de uma gruta na companhia de suas criadas que passavam as noites tecendo um quimono da cor do dia seguinte. Pela manhã, a deusa do sol saía da sua gruta para trazer calor à Terra com a sua luz solar. Dessa maneira, ela garantia a vida com o crescimento da vegetação nos arrozais (YARA,2020).

Na transição do período Jomon (9.500 a.C. - 300 a. C.) para o Yayoi (300 a. C. - 300 d. C.), existia uma grande necessidade de incentivo ao cultivo de arroz. Por isso, Deusa da prosperidade, a *Inari Okami* também era bastante cultuada nessa época.

De acordo com escritos do século VIII d.c., um antigo senhor feudal japonês chamado Hata no Igoru, ao praticar arco e flecha em um alvo, fez com que o local atingido se transformasse em um imenso pássaro. Este voou até um monte e, quando pousou, transformou toda a região em uma grande plantação de arroz, que é tido como o alimento base de todo o Japão. Hata no Igoru, ao presenciar o fenômeno sobrenatural, resolveu tornar o local sagrado assim como a própria colheita do arroz. O aristocrata então montou um templo sagrado dedicado à deusa Inari Okami, associando a prosperidade da colheita à ela, que, a partir desse momento, ficou sendo a regente da agricultura. (FEEDOBEM, 2022).

Outro mito da deusa conta que todo inverno ela vai à montanha sagrada abençoar as plantações, trazendo fertilidade para as terras. Dessa forma, estabeleceu-se uma tradição de culto à deusa *Inari Okami*, que é perpetuada até hoje no Japão, através da preservação do Templo Fushimi Inari Taisha e festivais realizados no inverno (FEEDOBEM, 2022). Portanto, a presença de deusas femininas naquela época também é um reflexo da posição que as mulheres ocupavam enquanto imperatrizes, mesmo que em um número menor que os homens, havia espaço para que elas estivessem em local de poder (NAKEMATA, 2021).



Figura 1: **Deusa Amaterasu**

Fonte: Mapamundi.org.br



Figura 2: **Deusa Inari Okami**

Fonte: Feedobem.com

Foi no período Yayoi (300 a. C. até 300 d. C.) que existiu uma misteriosa e provável rainha do Japão. Por ser pouco estudada, ainda existem diversas suposições e lacunas acerca da sua existência. Precursora do povo “Yamato”⁷, ela teria sido a responsável por um bom período de trocas comerciais com a China, tendo sido eleita após a sucessão de reis de “Wa”⁸, antiga identificação do Japão (NAKEMATA, 2021). Nessa época, haviam intermináveis batalhas por poder entre nações. Dessa forma, como um caminho para apaziguamento, acreditavam que a rainha *Himiko* seria capaz de dar um fim a esses acontecimentos. Esse, portanto, era o motivo dela estar no poder. Contudo,

pairava uma aura de mistério sobre a nova rainha. Ela vivia em um casarão cercado por muros altos e fortemente protegido por soldados, tendo a seu serviço mil escravos. Nunca se casou e sempre vivia isolada do mundo externo. Com o tempo, *Himiko* tornou-se uma espécie de xamã da “nação de Yamatai”⁹, pois sempre que era requisitado um conselho, a rainha se retirava ao oráculo para rezar durante toda a noite, e transmitia os recados somente na manhã seguinte. Muitos acreditavam que ela tinha o poder de prever o futuro,

⁷ Antigo nome dado aos japoneses.

⁸ Antigo nome dado ao Japão pelos historiadores chineses.

⁹ Nação japonesa da época.

pois suas decisões mostravam-se sempre corretas (RIBEIRO; ARITA, 2016).



Figura 3: **Rainha Himiko**

Fonte: Medium.com

Nesse mesmo período, é importante dar destaque a uma imperatriz considerada lendária: a Jingû Kôgô (206 d. C. a 269 d. C.). Ela tomou o cargo logo após a morte do seu marido, o Imperador Chuai (192 d. C. a 200 d. C.). A mulher foi capaz de conquistar o trono japonês, até que o seu filho Ôjin tivesse idade o suficiente para governar, a princípio, por possuir um par de jóias consideradas divinas. Jingû liderou forças japonesas nas primeiras batalhas fora do país. Considerada guerreira, corajosa e estrategista, a imperatriz planejou tudo assim que subiu ao trono, desde estratégias militares a recursos e logísticas para lidar com as guerras (SETO, 2001).

Reza a lenda de que a Imperatriz Jingu, vestiu-se com roupas masculinas e participou da batalha, mesmo estando grávida daquele que seria o próximo imperador do Japão, o Imperador Ôjin, que acedeu ao trono em 269 dC. Dizem que ela usou uma cinta com o objetivo de ocultar a gravidez e que essa cinta inspirou a criação do obi, aquela faixa utilizada no quimono. (KAWANAMI, 2015).

Saindo vitoriosa depois de três anos, Jingû Kôgô foi a primeira “*Onna Bugeisha*” da história do Japão. Essa categoria de mulher guerreira, pertencente à classe alta japonesa lutava

em batalhas, protegia sua casa e família e o mais importante de tudo: não se subordinava ao marido, divergindo, portanto, do papel de “dona de casa”, tradicional da mulher japonesa daquela época (LINCOLINS, 2019). Entretanto, infelizmente as *Onna Bugeishas* raramente aparecem em textos antigos, já que priorizavam narrar as histórias dos samurais e guerreiros homens (MAGALHÃES, 2022).

Apesar de poucos registros a respeito das “samurais”, especula-se um número relativamente grande dessas guerreiras, exemplo disso foi na batalha de Senbon Matsubaru (1580), onde dos 105 corpos encontrados 35 eram de mulheres. Ainda que sem o mesmo reconhecimento que os guerreiros samurais, algumas onna-bugeishas conquistaram grande fama (BLAST!, 2016).



Figura 4: **Imperatriz Jingū Kōgō**

Fonte: Common.wikimedia.org

Na era Asuka (538 d.C. a 710 d. C.), depois de uma longa sucessão de imperadores homens, a imperatriz Suiko subiu ao trono em 554 d. C. Suiko, portanto, deu início à época de “Apogeu das Imperatrizes”, haja vista o grande número de sucessões femininas consecutivas. Nessa mesma era, em 642 d. C., a imperatriz Kōgioko, também conhecida como Saimei, conquistou o poder, chegando a governar duas vezes. Em 686 d. C., a imperatriz Jitō sentou no trono, depois da morte do seu marido, o imperador Tenmu. Ela governou até 697 d.C.,

fechando o trio do império feminino do período Asuka, e abrindo as portas para uma nova era, a qual foi marcada pelo maior número de mulheres governando o Japão. (KAWANAMI, 2015).

O período Nara (710 d.C. a 794 d.C.), portanto, conhecido como “A Era das Imperatrizes” foi considerada uma época transformadora para a história do país. “Nesse tempo as mulheres exerciam um papel bastante influente na política. Acreditavam que elas tinham certos poderes sobrenaturais e seriam capazes de se comunicar com o mundo espiritual” (RAMOS; GARCÉS, 2005). Nos 84 anos do período, 30 foram governados por imperatrizes. A primeira da era foi a imperatriz Genmei (707 d. C. a 715 d. C.), ela teve destaque por ter encomendado a compilação de Kojiki, um dos documentos mais importantes do Japão. Depois dela, veio a imperatriz Genshō (715 d. C. a 724 d. C.), a qual foi a primeira mulher regente da história a conquistar o trono através da abdicação de outra imperatriz, no caso a Genmei. Em seguida, quem subiu ao trono foi a imperatriz Koken, duas vezes (749 d.C. a 758 d.C.) e (764 d.C. a 770 d.C.). Portanto, ela adquiriu uma certa importância, e como consequência disso, sua morte foi motivo de mudança da capital do Japão da época para a cidade de Nara. (KAWANAMI, 2015). É relevante mencionar ainda, que foi nessa era que se destacaram as artistas que dariam origem às “Gueixas”¹⁰.

Nos estágios iniciais da história japonesa, existiam artistas do sexo feminino chamadas *saburuko* ("meninas que servem"), que eram em sua maioria meninas vagando cujas famílias haviam sido deslocadas nas lutas no fim do século VII. Algumas dessas *saburukos* vendiam serviços sexuais, enquanto outras com uma melhor educação ganhavam a vida entretendo uma alta classe da sociedade em encontros sociais (GALLAGHER, 2003).

A era que veio em seguida foi a Heian (794 d.C. a 1185). Nesse período, a filosofia do “Confucionismo”¹¹ foi estabelecida enquanto base familiar, pregando que a mulher deveria ter um único marido, ser obediente, dedicada, se auto-sacrificar e ter como única função a reprodução (VALKIRIAS, 2020). Entretanto, enquanto ato de resistência a essas opressões, a

¹⁰ Com o significado de “pessoas da arte”, as gueixas são mulheres japonesas treinadas em okiya (casas tradicionais que preparam as gueixas) desde a adolescência para desempenharem um trabalho baseado na música, dança e entretenimento (CABRAL, 2024).

¹¹ O Confucionismo é uma corrente filosófica e ética baseada nos ensinamentos de Kung-Fu-Tzu que acredita na busca pela harmonia da vida e do mundo, o Tao (SANTOS, 2018).

época foi marcada pela grande influência das mulheres na literatura japonesa. Elas desafiavam as proibições masculinas no que diz respeito ao acesso ao letramento, e acabavam dominando a língua, ao ponto de derrotarem diversos homens em concursos literários (GICK, 1989). Para além disso, as *Onna Bugeishas* continuavam em ação. Uma mulher guerreira que ganhou destaque no final desse período foi a Tomoe Gozen. Ela era uma excelente arqueadora que domava cavalos selvagens com facilidade. Gozen chegou a liderar um batalhão de aproximadamente mil guerreiros, matando sete samurais (LINCOLINS, 2019). Contudo, estas guerreiras foram perdendo cada vez mais o espaço que tinham. Por conseguinte, o fator que contribuiu para que as mulheres começassem a ser cada vez mais inferiorizadas e oprimidas perante a sociedade japonesa foi, para além do Confucionismo, a força que o Budismo começou a ganhar, ultrapassando cada vez mais o Xintoísmo, em questão de influência e número de fiéis (SILVA, 2010).

Dessa maneira, adentrando na Era Edo do Japão Feudal (1603 a 1868), as mulheres já não exerciam nenhum poder político, econômico ou social. Dentro das regras religiosas impostas pelo Budismo, elas deveriam obedecer primeiro a seu pai, depois a seu marido e enfim ao seu filho. Além disso, as mulheres eram consideradas em si pecaminosas e, portanto, não iriam obter iluminação. Assim, o papel feminino na sociedade havia se tornado apenas doméstico, cuidando da casa e da educação dos filhos. Portanto, as mulheres que se desvirtuavam desse caminho da vida eram vistas apenas pelo viés do prazer sexual (VALKIRIAS, 2020). Com a Restauração Meiji (1868 a 1900), entretanto, a moralidade cristã trazida do ocidente corroborou para que o status da mulher na sociedade japonesa fosse de mal a pior. Foi a partir dessa época, destarte, que elas resolveram começar a lutar por seus direitos, introduzindo o Movimento Feminista no Japão (HANE, 1982).

1.3 - Movimento feminista e lésbico no Japão

Em 1729, foi publicado no Japão um livro chamado “*Onna Daigaku*” pelo filósofo neoconfucianista Kaibara Ekken. Este “manual” tinha o intuito de enfatizar os papéis de gênero impostos às mulheres, colocando-as em uma posição de inferioridade e defendendo a ideia de que são incompetentes até mesmo na educação das crianças. Dessa forma, o governo da era Meiji investiu e apostou na educação das jovens mulheres. Entretanto, essa decisão fez

com que a população feminina japonesa acordasse para a realidade em que estão inseridas. (COSTA, 2016).

Entre as aulas de arranjos florais e preparação do chá – atividades que qualquer boa dona de casa deveria dominar – as jovens alunas começam a aprender mais sobre o mundo da política, consequência da grande taxa de alfabetização e do elevado grau de escolaridade que agora detêm. Claro, este interesse não seria fácil de alimentar, especialmente pelo fato das mulheres estarem proibidas por lei de expressar as suas opiniões políticas, de se juntarem a partidos ou estarem presentes em reuniões desses mesmos partidos (COSTA, 2016).

Assim, a partir de 1898, diversas outras medidas rigorosas relacionadas ao controle da mulher foram impostas no país. As japonesas tiveram que se tornar responsáveis agora tanto pelos filhos, quanto pelos sogros. Além disso, em 1908, outra lei entra em vigor, permitindo que os maridos assassinem legalmente as esposas por infidelidade. Conseqüentemente, todas essas limitações e leis opressivas fizeram crescer cada vez mais o descontentamento e revolta das mulheres perante a realidade. É nesse contexto, portanto, que nasce o feminismo no Japão, seguindo a influência dos movimentos ocidentais já iniciados anteriormente (COSTA, 2016).

Dessa forma, em 1911, uma revista chamada “Seitô” popularizou no país, onde mulheres escreviam contos voltados ao público feminino. Mesmo mais pautada em um aspecto literário, a revista abordava diversas questões políticas no que diz respeito aos direitos das mulheres. Portanto, ela se tornou uma afronta à moralidade da sociedade japonesa da época, sendo, evidentemente, um dos fatores essenciais no pioneirismo do movimento feminista do país (PILLAR, 2019). Uma das editoras que mais ganhou destaque foi a ativista, jornalista, escritora, romancista e crítica: Raichō Hiratsuka (GONZAGA, 2017). Ela começou a primeira edição da revista referenciando a deusa *Amaterasu* e o poder que as mulheres detinham no Japão Antigo ao afirmar: “No começo, a mulher era o Sol” (HIRATSUKA, 1911). Assim, ao abordar temáticas como aborto e sexualidade feminina, a revista foi sofrendo perseguições ao ser considerada “prejudicial à sociedade”, sendo proibida pelo governo em 1916 (BARDSLEY, 2003).

Conseqüentemente, nos anos 20, o feminismo atinge o seu auge no Japão. A população feminina exigia direitos políticos, ampliação das oportunidades educacionais e

reformas trabalhistas, especialmente para as mulheres envolvidas em trabalhos agrícolas não remunerados (KEENI, 2024). Ademais, em 1923, um terremoto atinge Tokyo, Yokahama e Kanto. Portanto, como resposta ao desastre, é criada a Tokyo Rengo Fujinkai (Federação de Tokyo das Mulheres Organizadas), com o fito de prestar assistência às vítimas. Essa organização, portanto, acaba se tornando o maior grupo de ativistas do país (COSTA, 2016).

Assim sendo, a federação divide-se em cinco grupos, focados na: sociedade, governo, educação, trabalho e emprego. Dentro do grupo dedicado ao governo, surge a *Fusen Kakutoku Domei* (Liga de Mulheres Sufragistas). É a partir dessa organização, portanto, que se inicia a luta das mulheres japonesas pelo direito ao voto (COSTA, 2016). Nesse movimento sufragista, destacaram-se importantes mulheres para o feminismo japonês, são elas: Fusae Ichikawa (1893 – 1981), fundadora da Liga, a qual lutou pelo direito ao voto e direito à presença das mulheres em reuniões políticas; Shidzue Kato (1897 – 2001), lutou pelos direitos de reprodução da mulher, defendendo os métodos contraceptivos e a educação a respeito deles para a população; Shigeri Yakamata (1899–1977), foi fundadora da Liga da Defesa dos Direitos das Mulheres, e trabalhou juntamente com Ichikawa; e Hiratsuka Raicho, a qual foi fundadora da *Shin Fuji Kyokai* (Associação Nova Mulher), em 1919 (LEBRA-CHAPMAN, 1979).

Por conseguinte, em 1946, com o fim da Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos exigiram mudanças na Constituição Japonesa. Dessa forma, surgiram diversas alterações no que diz respeito aos direitos civis das mulheres. Portanto, houve a permissão para que estas pudessem agora votar, escolher os seus maridos e ocupações, o direito a remunerações equivalentes aos dos homens, casar sem o consentimento do patriarca, ter direito à herança da família, entre outros. Assim, mesmo com a força do patriarcado ainda evidente, a população feminina conseguiu conquistar um status mais elevado, maior grau de escolaridade além de mais liberdade e igualdade perante os homens, do que nas épocas anteriores (COSTA, 2016).

Destarte, no final da década de 60, o feminismo japonês entrou em uma nova era. Tendo em vista o contexto internacional marcado por diversos movimentos libertários, o Japão bebe bastante desse cenário para surgimento do Ūman Ribū (Woman's Liberation Movement¹²). A chegada desse movimento no país repaginou a perspectiva social e política das mulheres japonesas. Nessa nova fase, portanto, o feminismo buscava compreender e desconstruir os papéis sociais executados pelas mulheres no Japão, e, principalmente, entender, desmistificar e quebrar tabus acerca da sexualidade feminina. Assim, assuntos como menstruação e desejos sexuais começaram a ser abordados (SHIGEMATSU, 2012).

¹² Movimento das mulheres por libertação

Entretanto, mesmo retratando essas temáticas, o feminismo japonês ainda não abrangia as diversidades da população feminina, inclusive, no que diz respeito à homossexualidade (WELKER,2019).

Os direitos de pessoas LGBTQIAP+ no Japão são considerados progressistas em relação ao continente asiático como um todo, porém, ainda são inúmeras as dificuldades e preconceitos enfrentados por essa população perante o conservadorismo presente na sociedade japonesa (REUTERS, 2016). “Relações homossexuais eram comuns no Japão pré-moderno, praticadas por monges budistas, samurais e cidadãos comuns, além de celebradas na arte e na literatura” (KAUPATEZ, 2020). Contudo, a moralidade cristã e o viés médico-psiquiátrico ocidental perante a homossexualidade, os quais se propagaram no Japão com a Restauração Meiji, afetaram demasiadamente as vidas de pessoas LGBTQ+. Dessa forma, a primeira vez que a homoafetividade foi nomeada, definida e reconhecida, foi apenas em meados da década de 20, com a popularização da pornografia no Japão (*hentai bumu*). A partir daí surgiu o termo *dōseiai*, que significa “amor entre duas pessoas do mesmo tipo”. (OLIVEIRA, 2019).

Consecutivamente, em 1930, diversos homens se reuniram em quartéis, assim, as mulheres passaram a trabalhar nas indústrias, onde tinham tempo para desenvolver relações bastante íntimas entre si, algumas chegavam a ser tanto sexuais quanto afetivas, todavia, ainda denominadas enquanto “irmandades” (MCLELLAND, 2020). Foi somente em 1960, portanto, que a mídia passou a ter um interesse maior sobre a subcultura lésbica (*josei no homo*), muito “por conta da proliferação de trupes circenses exclusivamente femininas e reminescentes do *Takarazuka Kagekidan*, que de alguma forma contribuíram bastante para a popularidade dos bares voltados às mulheres” (OLIVEIRA, 2019). Destarte, essa foi uma oportunidade para que as mulheres sáficas da época se reunissem e organizassem politicamente entre si, sem interferência de homens (LUNSING, 2001).

É nesse contexto, por conseguinte, que entra a luta das mulheres lésbicas por serem contempladas pelo feminismo japonês. Mesmo não sendo tão bem-vindas no movimento Ūman Ribū, uma feminista lésbica teve a coragem de dar o primeiro passo. Em 1970, a Asawaka Mari criou o “Grupo de Mulheres Lutadoras” (Gurūpu Tatakau Onna), liderado pela ativista mais visível do Ribū, a Tanaka Mitsū. Enquanto um movimento feminista que abordava a sexualidade feminina, era imprescindível que a lesbiandade fosse abrangida. Assim, compreendendo a interseccionalidade dos feminismos de outros países ao contemplar

vivências lésbicas, surgiu no Japão, o termo “Rezubian” (uma junção de Ribu com Lesbian¹³) (WELKER, 2017). Ficando evidente portanto, que:

com o tempo, a militância lésbica ganhou seu lugar no movimento feminista devido a forte influência de vozes homossexuais em grupos como o *Wakakusa no Kai* (1971, Tóquio) e o *Regumi Studio* (1987, Tóquio). O *Regumi*, praticamente uma evolução do *Wakakusa no Kai*, foi revolucionário principalmente por trazer vozes de mulheres de diversas classes sociais e envolvidas em diferentes funções. O grupo foi responsável pela publicação do folheto *Regumi tsūchin* (“*Regumi news*”), que incluía informações sobre literatura elaborada por mulheres, cultura lésbica, discussões de gênero, e ainda uma linha telefônica para atendimentos em relação à violência doméstica (OLIVEIRA, 2019).

Dessa forma, o final dos anos 70, para a década de 80 e 90 (época de recorte das obras abordadas por esta pesquisa), foi um período marcado pelo fortalecimento do movimento feminista e lésbico no país, a partir da criação de diversas novas comunidades de mulheres homoafetivas japonesas, trazendo visibilidade para as suas pautas até mesmo internacionalmente (WELKER, 2017). Portanto, apesar de ainda existir a necessidade de mais progresso, pela primeira vez na história do Japão, as mulheres sáficas iniciaram um caminho para que cada vez mais conquistem empoderamento, reconhecimento e respeito perante as suas existências. Atravessando novos espaços, a população feminina japonesa se potencializa enquanto grande produtora de afetos e saberes. Analisar a arte *escrivivida* (EVARISTO, 2017) por essas mulheres, portanto, é imergir em um olhar completamente único, mágico e enriquecedor.

1.4 - Expressões artísticas de saberes e afetos por mulheres e para mulheres: Representação e Representatividade feminina no Japão

Para adentrar na profundidade das subjetividades existentes nas expressões artísticas realizadas por mulheres e para mulheres, é necessário, primordialmente, compreender os conceitos de Representação e Representatividade. O primeiro é “uma parte essencial do

¹³ Lésbica

processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve os âmbitos da linguagem, signos e imagens” (HALL, 2016, p.21). Fugindo da noção de réplica, refração e reflexão, a representação é carregada de subjetividades advindas da experiência pessoal de cada indivíduo. Portanto, ela é totalmente interligada à noção de identidade, tendo em vista contemplar o olhar de cada corporeidade: suas vivências, emoções, valores e toda a conjuntura que forma um ser social (HALL, 2016). Imergindo no campo artístico, a representação se apresenta de diversas formas. Enquanto recorte, destarte, essa monografia trabalha com representações de pessoas.

Tendo em vista a coletivização das vivências humanas, já que nenhuma experiência é totalmente individual (GONZALEZ, 2020), as representações de corporeidades em obras de arte podem impactar diversas pessoas, tanto de forma positiva, quanto negativa. Esse fenômeno acontece, portanto, a partir dos sentimentos de reconhecimento, pertencimento e empoderamento; ou silenciamento, violência e ofensa que podem ser disparados em quem consome determinados produtos artísticos. É nesse contexto, por conseguinte, que entra a definição de representatividade. Esta acontece quando se analisa a conjuntura em que se insere tanto o representado, quanto o representador, de modo que estes dialoguem e construam uma ponte entre si. Essa conexão, portanto, contribui para que a probabilidade que a representação impacte positivamente a comunidade representada seja maior, já que quem está representando também faz parte do mesmo grupo (BATISTA, 2020). Assim, para analisar a mulheridade nas obras selecionadas por essa pesquisa, torna-se necessário compreender, também, como se dão os atravessamentos do olhar feminino japonês em suas produções de saberes e afetos, a partir de uma breve análise da história da arte feminina no Japão.

Foi durante o período Heian, no Japão Antigo, que houve a ascensão da literatura feminina, marcando o pioneirismo das expressões artísticas por mulheres no país, tendo em vista que, pela primeira vez, elas tinham em mãos o domínio da linguagem escrita para externalizar suas essências. Esta, enquanto ferramenta artística pela qual inventamos mundos novos, possíveis, utópicos e inimagináveis através da palavra compartilhada (SENA, 2019) é “uma necessidade vital de nossa existência. Forma a qualidade da luz dentro da qual predizemos nossas esperanças e sonhos através da sobrevivência e mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação tocável” (NASCIMENTO, 2019, p.168). Pode-se notar, portanto, a noção de *escrevivência* (EVARISTO, 2017) e representatividade nessas expressões, tendo em vista que “essas escritoras resolveram criar sua própria literatura, mostrando sua visão de mundo, contando suas histórias, angústias e vidas, fazendo com que esse período fosse dominado por elas” (VALKIRIAS, 2019).

Assim, um dos grandes destaques na literatura da época foi a poetisa e romancista Murasaki Shikibu (978 - 1031). A autora era descendente do clã Fujiwara, tendo ancestrais que foram poetas, adquirindo, assim, um talento literário que a levou ao cargo de dama de companhia da Imperatriz Shōshi. Sua obra principal é a *Genji Monogatari* (Narrativas de Genshi) (escrita entre 1000 e 1012), considerada não só o primeiro romance do Japão, como também o primeiro romance do mundo. Em vida, seu talento literário expresso em diários, poesias e romances foi mais apreciado pelas mulheres da corte, as quais se entretinham e se identificavam com as narrativas (NAKEMATA, 2022). Shikibu, portanto, através da sua arte, criou um local de pertencimento entre essas mulheres, pela conexão entre o conteúdo das obras e as vivências compartilhadas.

Ademais, adentrando nas artes visuais, é relevante destacar a Uemura Shōen (1875-1949), considerada a primeira pintora profissional do Japão. Inspirada na corrente de arte japonesa de xilogravura (*ukiyo-e*) e de pinturas clássicas (*Nihonga*), a artista plástica desenvolveu o seu próprio estilo. Em suas obras, ela retrata diversas figuras femininas (as *bijin-ga*), consideradas as mulheres belas da época, centralizadas em variados contextos. Além disso, Shōen também representava o tradicional teatro *Nō*, o qual, na realidade, é interpretado por homens, mas em suas pinturas é composto por figuras femininas. Dessa forma, a primeira artista plástica do Japão, na era Meiji, já contemplava o conceito de Representatividade, ao retratar mulheres, de forma única, a partir do seu olhar feminino. Assim, sua arte teve tanto destaque pela autenticidade e sensibilidade, que ela foi a primeira mulher a ser membro da Academia de Arte Imperial e a conquistar a Ordem da Cultura (AZNAR;FRAGO, 2022). Mesmo tratando de duas formas de expressões artísticas diferentes, é possível identificar a conexão que se cria entre as artes de Uemura Shōen e Murasaki Shikibu, contemplando o impacto que seus produtos artísticos causaram na história de um povo, evidenciando suas contribuições na criação do imaginário da população feminina japonesa.



Figura 5, 6: **Shōen, Uemura Yang Guifei**, 1922. **Shōen, Uemura Eika**, 1942

Fonte: awarewomenartists.com

Identificando as artes visuais e a literatura enquanto formas de linguagem, o diálogo estabelecido entre estas expressões abrem novos caminhos, os quais proporcionam novas possibilidades de representações e representatividades. É nesse contexto, portanto, que surgem os mangás no Japão, os quais começaram a fazer bastante sucesso nos anos 50. Dessa maneira, inseridas em um meio artístico que até hoje ainda é dominado por homens (RAFANY, 2022), algumas mulheres “magakás”¹⁴ encontraram brechas para adentrar nesse ramo. Portanto, muitas acabaram deixando suas marcas na história da Cultura Pop Japonesa, como por exemplo: a Riyoko Ikeda, Naoko Takeuchi e Chiho Saito. Assim, “essas autoras são mais propensas a criticar ou subverter a estrutura dominante de gênero do que os autores homens” (RAFANY, 2022).



Figura 7: **Mangaká Riyoko Ikeda**

Fonte: deliriumnerd.com.



Figura 8: **Mangaká Naoko Takeuchi**

Fonte: omegacenter.es

¹⁴ Pessoa que escreve mangás profissionalmente.

Destarte, a ascensão do cinema japonês, em 1920, e, conseqüentemente, das animações japonesas em 1960, contribuiu para que muitos estúdios se interessassem por adaptar esses mangás escritos por mulheres (PFERL, 2021), tornando possível adentrar em uma outra camada da representação e representatividade, que é através do audiovisual, em específico as animações. Logo, as histórias das autoras mencionadas anteriormente vieram a se tornar animes de grande sucesso. Portanto, as obras: *A Rosa de Versalhes* (1979), *Oniisama e* (1991), *Sailor Moon* (1992) e *Shoujo Kakumei Utena* (1997) retratam a noção de representatividade, tendo em vista as criadoras das narrativas serem mulheres, assim como as protagonistas e boa parte do público-alvo. Dessa forma, para analisar detalhadamente como se dá esse processo em cada obra, contemplando as intersecções de gênero e sexualidade, é necessário aprofundar-se no conceito e na história dos animes.

CAPÍTULO 2: O ANIME

“Anime” corresponde à abreviação de “animação” em japonês, tendo sua origem um tanto controversa; “podendo vir tanto da palavra inglesa *animation* [animação] quanto da palavra francesa *animé* [animado]” (ANIME NEWS NETWORK, 2009). Sendo assim, o termo se refere a qualquer obra cinematográfica animada, independente de ser oriental ou não. Entretanto, no Ocidente, essa palavra designa apenas animações de origem japonesa (AESCHLIMAN, 2007), e é a partir dessa perspectiva, por conseguinte, que a monografia irá abordar essas expressões artísticas.

O anime é tradicionalmente desenhado, contudo, com o desenvolvimento tecnológico a partir dos anos 90, muitos passaram a ser produzidos em computação gráfica (ROSA, 2017). Eles combinam arte gráfica, cinematografia e caracterização, focando menos no movimento e mais nos detalhes das configurações, a partir do uso de “efeitos de câmera” como ângulos, panorâmica e zoom. Diversas estéticas de arte são contempladas, variando características e traços, sendo os olhos grandes e expressivos um detalhe marcante e comum entre as obras (KOTAKU, 2020). Assim, tendo em vista que os animes não se restringem a somente um estilo, mas sim um formato de mídia, apesar de ser mais comum encontrá-los como séries, eles também podem ser: curta-metragens, longa-metragens, videoclipes, entre outros (PENTEADO, 2022). Ademais, os mangás geralmente são lançados antes, muitas vezes servindo de inspiração para os surgimentos de suas produções animadas. Esse combo, portanto, enriquece demasiadamente a Cultura Pop Japonesa (PFERL, 2021).

Dessa forma, existe uma enorme relevância econômica e cultural da indústria de animes no Japão (FRANCISCO, 2018), haja vista que “o anime e o mangá, assim como o videogame, representam parte importante do ‘soft power’¹⁵ japonês. Em termos de negócios, o próprio governo já revelou que a cultura pop representa um item de exportação do país” (NAGADO, 2018). Assim, em um contexto globalizado, “o que atrai o público para o conteúdo japonês é a complexidade e estranhamento de um mundo alternativo de fantasia que não seja americano” (ALLISON, 2008). Tendo esse cenário em vista, contemplando a chegada dessas mídias no Brasil, este capítulo analisa a história do anime a partir da influência dos mangás no seu surgimento, adentrando na divisão e subdivisão dos seus gêneros e o recorte aprofundado dos que abrangem as obras centrais dessa pesquisa.

¹⁵ É a estratégia de um país expandir sua influência global através de produtos culturais ou de consumo, e não de poder econômico ou militar (FRANCISCO, 2018).

2.1 - Dos mangás ao surgimento do anime

A palavra “Mangá” tem origem na junção de dois vocábulos: “man” (involuntário) e “gá” (imagem, desenho), portanto mangá significa “desenho involuntário” (JBC, 2020). As histórias são lidas de trás para frente, tendo uma disposição diferente de boa parte das “HQ’s”¹⁶ ocidentais, já que os espaços dos quadrinhos são maiores, o que contribui para que as obras tenham mais páginas, não sendo difícil encontrar algumas sem nada escrito, apenas ilustração. Outra particularidade dessas histórias em quadrinhos japonesas é boa parte delas serem feitas em preto-e-branco e impressas em papel jornal, dessa forma, barateando o custo e colaborando para abranger uma maior diversidade de públicos-alvo (MANGÁ STUDIO JAPAN SUNSET, 2020). Ademais, “dentre as principais características dos mangás, estão os traços dos desenhos com expressões faciais exageradas, como olhos grandes e expressivos e elementos metalinguísticos, como linhas de velocidade, entre outras” (CAETANO, 2024).

As histórias em quadrinhos japonesas são datadas desde o período Nara (VIII d.c.) (PEIXOTO, 2013). Entretanto, o termo “Mangá” só surgiu realmente em 1814, quando o pintor Katsushika Hokusai lançou o primeiro livro contendo um compilado de narrativas com desenhos em seqüências. A série, contendo 15 volumes, foi chamada de “*Hokusai Mangá*”. Assim, a partir dessa obra, os quadrinhos japoneses passaram a ser chamados de “*mangás*”. Contudo, a denominação só veio se consolidar mesmo após a Segunda Guerra Mundial, em 1950, com a popularização das obras do mangaká Osamu Tezuka, considerado o Deus do mangá (JBC, 2020). Portanto, as histórias em quadrinhos japonesas tomaram conta da indústria editorial, compondo um elemento essencial da Cultura Pop do Japão. Conseqüentemente, a partir de 1963, essas expressões tornaram-se o pilar para a inspiração e popularização dos animes, tendo em vista que boa parte das animações japonesas são inspirações de obras literárias, majoritariamente histórias em quadrinhos. Dessa forma, fica evidente o quão forte é a conexão entre os mangás e os animes, um vínculo bastante perceptível até os dias de hoje (RAMOS, 2012).

Todavia, a história das animações japonesas iniciou muito antes da década de 60. Esta remonta desde o século XI, ao observar que, antes do cinema, o Japão já articulava diversas formas de entretenimento a partir do uso de narrativas e imagens. As expressões da época, consideradas precursoras da animação japonesa, eram chamadas de “*Emakimono*” e “*kagee*”, as quais eram apresentadas ao povo enquanto os contadores de histórias recitavam lendas e anedotas da época (NOVELLI, 2018). O *Emakimono* correspondia a um pergaminho repleto

¹⁶ Abreviação para “Histórias em Quadrinhos”.

de pinturas, narrando uma história ao ser desenrolado (JAPAN HOUSE, 2020) e o *Kagee* funcionava através de ilustrações e as sombras que se formavam a partir delas (DESIGN SWAN, 2009). Ademais, os bonecos de teatro “*bunkaru*”¹⁷ e as xilogravuras “*ukiyo-e*”¹⁸ foram fortes inspirações para a criação dos personagens de animes (NOVELLI, 2018).



Figura 9: *Emakimono* (XV)

Fonte: tobunken.go.jp



Figura 10: *Kagee - Sokkyô Kageboshi Zukushi* (1835)

Fonte: designswan.com

A partir de 1896, com o surgimento do cinema no Japão, a animação passou a ser mais explorada (JAPAN HOUSE, 2022). Assim, “durante o cinema mudo as animações no Japão eram, sobretudo, experimentais, quase sempre versões de contos populares tradicionais japoneses realizadas por produtores independentes” (SATO, p. 33, 2007). Portanto, o primeiro anime surgiu em 1907, chamado de *Katsudou Shashin* (活動写真 “Imagens em Movimento”).

¹⁷ Teatro profissional de bonecos no Japão (EMBAIXADA DO JAPÃO NO BRASIL).

¹⁸ Estilo de xilogravura e pintura japonesa (CORDARO, 2019).

O curta-metragem tinha 3 segundos, e mostrava um menino escrevendo “活動写真” (fotos em atividades), tirando o chapéu e fazendo uma saudação. A obra foi descoberta apenas em 2005, no projetor de uma casa em Kyoto (GONÇALVES,2017). Em 1917, foi feita uma animação essencial para a história do anime: *Nakamura Gatana* (Espada Cega), dirigida por Jun'ichi Kōuchi e descoberta em 2008, numa loja de antiguidades em Osaka. O filme humorístico de 4 minutos conta a história de um samurai que compra uma espada barata, sendo assim, é derrotado por suas vítimas devido a espada ser terrível e ele não ter habilidades para utilizá-la. (LOO, 2008). Em seguida, em 1918, surge a animação *Urashima Tarō*, dirigida por Seitarō Kitayama, que é a adaptação de um clássico conto do folclore japonês, sobre um pescador que viaja pelo fundo do mar com uma tartaruga. A obra também foi encontrada numa loja de antiguidades em Osaka. A descoberta tardia de boa parte desses filmes é decorrência da destruição dos inúmeros tesouros do cinema japonês que ocorreu em 1923, com o Grande Terremoto de Kanto. Assim, perante pesquisas e restaurações que historiadores conseguiram do acervo cinematográfico do país, essas três obras são consideradas pioneiras da animação japonesa (NAGADO, 2021).

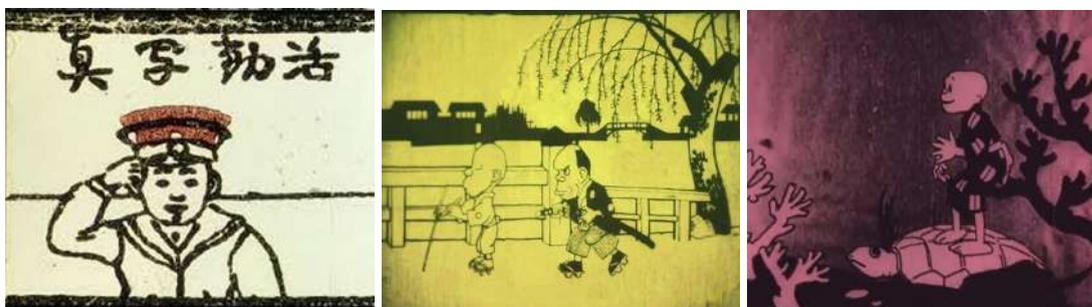


Figura 11, 12 e 13: *Katsudou Shashin* (1907), *Nakamura Gatana* (1917), *Urashima Tarō* (1918).

Fonte: Capturas de tela dos filmes.

Adentrando no panorama da produção de animes pré-guerra (1923-1939), o cenário era de bastante dificuldade e competição, haja vista o sucesso estrondoso da Disney. Assim, o lucro baixo levou animadores a trabalharem em pequenas empresas, com poucos funcionários e recursos (YASUO, 2013). Dessa forma, até a década de 30, as animações eram feitas através de recortes; dos personagens, cenários e elementos (SHARP, 2009). Entretanto, alguns animadores utilizavam essas limitações a seu favor, como recurso estético, destaque, Yasuji Murata e Noburō Ōfuji deram os seus nomes no cinema de animação japonês, utilizando essas técnicas, ao realizarem obras marcantes, como: *Kobutori* (1929) e *The Black Cat* (黒ニヤゴ) (1929) respectivamente. Contudo, “o advento do cinema sonoro e a concorrência com a

produção estrangeira obrigou um aperfeiçoamento técnico da animação, que passou a ser feita também em estúdios ligados às grandes produtoras de cinema em Tóquio e Kyoto” (SATO, p. 33, 2007). Dessa forma, animadores como Mitsuyo Seo e Kenzo Masaoka, tentando levar a animação japonesa ao nível do mercado mundial, introduziram a “animação em celulóide, tecnologia e som, como a câmera multiplano” (BARICORDI, 2000). Portanto, Masaoka criou o primeiro anime falado — o *Chikara to Onna no Yo no Naka* (1933) — o primeiro feito a partir de “animação cel” — o *The Dance of the Chagamas* (1934) — (CAMPBELL, 1994), e o primeiro em que foi utilizada uma “câmera multiplano”¹⁹ — o *Ari chan* (1941) — (SHARP, 2004).

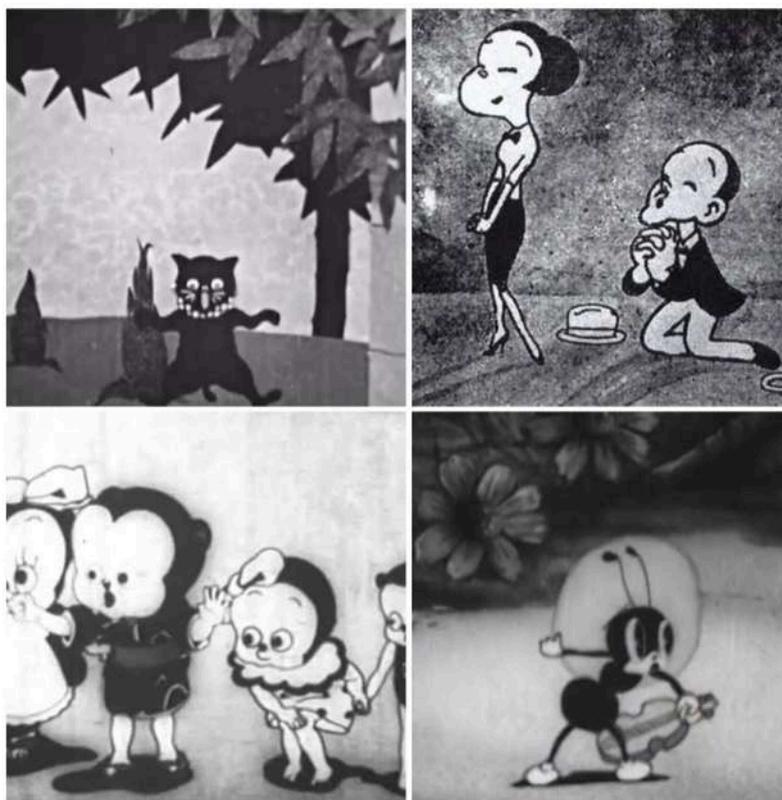


Figura 14, 15, 16 e 17: *The Black Cat* (黒ニヤゴ) (1929), *Chikara to Onna no Yo no Naka* (1933), *The Dance of the Chagamas* (1941), *Ari chan* (1941). Fontes: Capturas de tela dos filmes.

Entretanto, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a censura das mídias ganhou bastante força, devido ao nacionalismo do governo japonês. Assim, com a Lei do Cinema de 1939, diversos animadores passaram a trabalhar com filmes educacionais e

¹⁹ Câmera cinematográfica usada no processo de animação tradicional que move uma série de peças de arte pela câmera em várias velocidades e distâncias umas das outras.

propagandas (THE ROOTS OF JAPANESE ANIME, 2009). Uma das animações relevantes da época, encomendada pelo exército japonês, foi a *Momotarō: Umi no Shinpei* de Mitsuyo Seo (1945). O primeiro longa-metragem em animação do Japão narra as aventuras de um filhote de urso, um macaco, um faisão e um cachorrinho que se despedem de suas famílias e embarcam numa grande aventura, metaforicamente retratando o processo de ocupação Japonesa na Ásia (JONATHAN; MCCARTHY, 2006). Além disso, o contexto da época favoreceu o surgimento de indústrias de animação, como a Shochiku, produzindo uma obra de destaque na época, a *Kumo to Chūrippu* (1943), a qual conta a história de uma aranha que é atraída por uma tulipa, ao perceber que ela protege uma joaninha dentro de si (REED, 2017).

Com o fim da guerra, por conseguinte, os altos custos da produção de animações inviabilizaram a atividade no Japão por muito tempo. A situação começou a ser revertida quando, em 1958, foi lançado nos cinemas o primeiro longa de animação colorido, o *Hakuja Den* (a Lenda de Serpente Branca). “Dirigido por Taiji Yabushita, este desenho foi resultado de um grande esforço concentrado para recuperar a atividade da animação no Japão, e seu sucesso motivou a sua produtora, Toei Animation, a continuar a produção de animes” (SATO, 2007, p. 34). Esse marco, portanto, foi essencial para o florescimento dos animes a partir da aparição de diversos novos estúdios de animação no país (YASUOI, 2013).

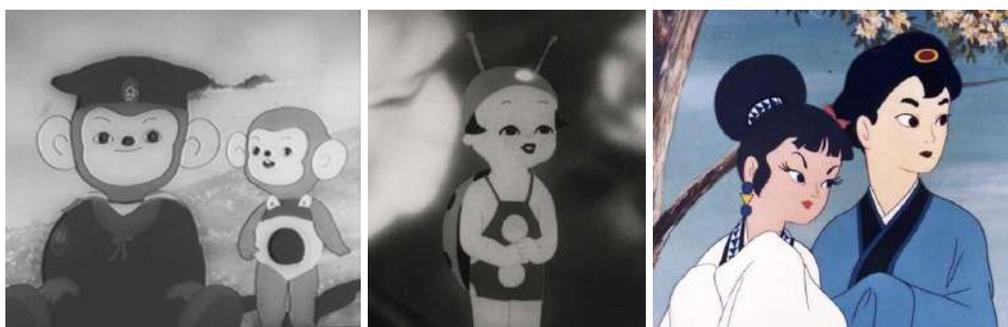


Figura 18, 19 e 20: *Momotarō: Umi no Shinpei* (1945), *Kumo to Chūrippu* (1943), *Hakuja Den* (1958). Fonte: Capturas de tela dos filmes.

Então, a partir da década de 60, a indústria de animes começa a pensar mais alto. Querendo popularizar cada vez mais essas expressões, o mangaká de sucesso, Osamu Tezuka, fundou a sua produtora: a “Mushi Productions”, com o intuito de adaptar as histórias dos seus mangás para seriados transmitidos na televisão. Assim, ele realizou a primeira série de anime para TV, a qual foi um fenômeno influente na época, a *Tetsuwan Atomu* (Astro Boy) (1963), que é ambientada em um cenário futurístico, onde seres humanos convivem com andróides (SATO, 2007). Assim, ele instaurou a cultura de adaptação de mangás para animes,

estreitando a relação entre essas duas expressões. Dessa maneira, a produtora Mushi obteve sucesso transmitindo o anime *Jungle Taitei* (1965), além de popularizar o subgênero “garotas mágicas”, atraindo o público feminino com títulos como: *Sally, a bruxita* (1966) e *A Princesa e o Cavaleiro* (1967) (SHARER, 2001). Por conseguinte, foi nessa época que a palavra “anime” passou a ser veiculada exclusivamente às animações japonesas (SATO, 2007).



Figura 21, 22 e 23: *Tetsuwan Atomu* (Astro Boy) (1963), *Jungle Taitei* (1965), *A Princesa e o Cavaleiro* (1967). Fonte: imdb.com

Nos anos 70, “a animação definiu-se como forte ramo da indústria do entretenimento japonesa, que vem mantendo um ritmo de crescimento constante” (SATO, 2007, p. 36). Uma das primeiras obras televisivas da época foi o anime *Ashita no Joe* (1970), que atraiu uma forte audiência, se tornando icônico no Japão (GARCIA, 2020). Nesse período, a animação japonesa chegou a ser transmitida na Europa Continental, atraindo o público infantil (europeu e japonês) a consumir desde animes de drama realista, como *Heidi* (1974) à co-produções de aventura baseadas em contos nórdicos, como *Vickie, o Viking* (1974) (BENDAZZI, 2015). Ademais, esse foi o período em que o renomado animador Hayao Miyazaki adentrou no cinema Japonês, com as obras *World Masterpiece Theater* (1969) e *O Castelo Cagliostro* (1979). Além disso, animes de ação (*mecha*) adquiriram seu lugar no mercado, como: *Space Battleship Yamato* (1974-75) e *Mobile Suit Gundam* (1979-80). E, em contraste, os animes voltados ao público feminino (*Shoujo*) começaram a ter sua ascensão, destacando a obra marcante, de enorme sucesso da época: *Versailles no Bara* (*A Rosa de Versalhes*) (1979) (SATO,2007), que será mais aprofundada no decorrer da pesquisa.

Consecutivamente, considerada a era da “renovação da qualidade visual”, a década de 80 trouxe diversos marcos para a indústria dos animes (GO! GO! Nihon, 2008). A criação do Studio Ghibli por Hayao Miyazaki em 1985 foi um deles, levando à consequente produção e popularização de obras como *Nausicaä do Vale do Vento* (1984) e *Meu amigo Totoro* (1988) (SATO, 2007). Ademais, o fenômeno ocidental *Star Wars*, lançado em 1977, resultou na produção de animes com a temática do espaço. Assim os longa-metragens de *Space Battleship Yamato* (1981) e *Mobile Suit Gundam* (1981) fizeram tanto sucesso, ao ponto de marcar “o boom do anime da década de 80 e da segunda era dourada do cinema japonês” (KEHR, 2002). A ascensão dessa cultura de animes, portanto, levou essa expressão a se difundir por diversos âmbitos. Sendo evidente, portanto, a chegada de *Dragon Ball* (1986) enquanto um marco para o gênero de animes de esportes, especificamente artes marciais (SATO, 2007). Além disso, a era se destacou pelo início da popularização de animes sobre jogos digitais, e ainda jogos de animes, como por exemplo em *Red Phantom Zillion* (1987). No final da década de 80, por conseguinte, houve uma crescente de filmes de animação experimentais e de alto orçamento, garantindo o sucesso de *Akira* (1988), principalmente no ocidente. Assim, foi nessa época que, a partir de revistas como *Animage* e *Newtype*, nasceu realmente uma subcultura de pessoas que apreciavam os animes, os *otakus* (SATO, 2007).



Figura 24, 25, 26, 27, 28 e 29: *Ashita no Joe* (1970), *A Rosa de Versalhes* (1979), *O Castelo Cagliostro* (1979), *Dragon Ball* (1986), *Akira* (1988), *Meu amigo Totoro* (1988)

Fonte: imdb.com

Portanto, a década seguinte trouxe um resultado mais evidente de todas essas inovações, além de mais avanços e uma ênfase maior nos enredos dos animes e suas profundidades. Assim, as animações japonesas atingiram o mercado internacional de forma “mainstream”, deixando mais ainda suas marcas na população ocidental (IKARI, 2017). Em questão de estética, “os animes dessa época exibiam diversos estilos de arte, designs mais coloridos e caprichosos” (ALLAN, 2023). Além disso, observando as narrativas em si, é evidente uma maior diversidade, criatividade e liberdade na abordagem de gênero, haja vista a terceira onda do feminismo que se deu nos anos 90, impactando bastante a Cultura Pop japonesa (ALLAN, 2023). Destarte, a década foi marcada pela ousadia dos animadores em trazerem obras que fogem de narrativas tradicionais, propondo reflexões muito mais profundas em suas entrelinhas. Dessa forma, essa complexidade é evidente tanto nos animes mecha, como *Neon Genesis Evangelion* (1995), quanto nos animes Shoujo, como em *Oniisama e* (1991), o fenômeno *Sailor Moon* (1992) e em *Shoujo Kakumei Utena* (1997).

Portanto, torna-se relevante compreender como essas mídias chegam ao Brasil, impactando a sociedade em diversos âmbitos.



Figura 30, 31 e 32: *Oniisama e* (1991), *Sailor Moon* (1992), *Shoujo Kakumei Utena* (1997)

Fonte: imdb.com

2.2 - A chegada dos animes ao Brasil

Foi na década de 60, que os animes chegaram ao Brasil. Primeiramente, foram transmitidos: *Gigantor*, *O homem de Aço* (1963), *O Oitavo Homem* (1963), *Ás do Espaço* (1964), *Zoran* (1965), *O Garoto do Espaço* (1967), *A Princesa e o Cavaleiro* (1967), *Speed Racer* (1967), *Super Dinamo* (1967), *Sawamu, o demolidor* (1970), *O Menino Biônico* (1977), *Capitão Harlock e a Nave Arcádia* (1978), *As Aventuras do Pequeno Príncipe* (1978), entre outros (GOTO, 2011). Assim, essas mídias foram oferecidas a baixo custo para as emissoras brasileiras, com dublagem simples, colocadas apenas como complemento da programação infantil de alguns canais. Entretanto, ninguém imaginava o enorme sucesso que fariam, garantindo uma grande audiência e diversas reexibições (ANIMAX, 2013).

Portanto, nos anos 80, a rede televisiva da época, TV Manchete, foi a primeira emissora brasileira aberta a realmente investir pesadamente nos animes. Apostando no extenso público que iria atrair, ela levou ao ar produções, como: *Patrulha Estelar* (1974), *O Pirata do Espaço* (1976) e *Don Drácula* (1982), dentro da seleção de desenhos do programa infantil Clube da Criança (FRANCFORT, 2008). Devido à apreciação dos espectadores às obras japonesas, foi nessa época que aconteceu o primeiro evento para fãs de animes e mangás no Brasil no SESC Pompeia-SP, organizado por um brasileiro chamado Sérgio

Peixoto, o qual também foi responsável pela primeira exibição pública de um anime, em 1986 no *Bunkyo* (Sociedade Brasileira de Cultura Japonesa) (WILHELM, 2020). Destarte, as produções japonesas de maior destaque desse período no país, foram: *Guzula* (1967), *Honey Honey* (1981), *Robotech* (1985), *Transformers o Filme* (1986), *Zillion* (1987), *Akira* (1988), e *As Aventuras de Peter Pan* (1989). Contudo, o final dessa época foi marcado por um certo declínio na popularidade dessas expressões no Brasil, tendo em vista a prioridade das emissoras em transmitir séries em live-action e novelas (PORTAL ARAÇAGI, 2020).

Entretanto, nos anos 90, essa situação se reverteu, pois houve a primeira grande ascensão dos animes no Brasil, a partir da exibição do fenômeno Cavaleiros do Zodíaco (1994). O acordo da transmissão com a Rede Manchete se baseava na troca dos episódios por publicidades de brinquedos. Contudo, o sucesso do anime perante a sociedade brasileira foi tanto, ao ponto da emissora comprar os direitos da obra, além de ser possível afirmar que o lançamento do seu longa-metragem, em 1995, vendeu tantos ingressos como nenhum outro filme até então (ÁVILA, 2023). Assim,

Os Cavaleiros do Zodíaco se tornou um sucesso estrondoso que fez bem para ambas as partes. A Manchete conquistou uma audiência que vinha precisando há tempos – meses antes a emissora chegou a sair do ar devido a uma crise financeira –, enquanto a Samtoy lucrou imensamente com a venda dos bonecos. Em dez meses, foram mais de 800 mil brinquedos vendidos (ÁVILA, 2023).



Figura 33: *Cavaleiros do Zodíaco* (1994).

Fonte: terra.com.br

Dessa forma, a obra tornou-se uma grande referência, impulsionando a exibição de animes por outras emissoras e a consequente popularização desses no país, tornando a expressão cada vez mais presente na cultura dos brasileiros. Tanto que nessa década, houve uma expansão dos eventos de anime e a popularização da primeira revista sobre animações japonesas do Brasil, a *Japan Fury*, a qual também tem como um dos criadores, o importante otaku brasileiro Sérgio Peixoto (CASTELHONE, 2024). Portanto, de 1995 a 1999, o canal SBT transmitiu títulos como: *Guerreiras Mágicas de Rayearth* (1994), *Street Fighter II V* (1995), *Dragon Ball* (1984) e *Astro Boy* (1977). E a TV Manchete exibiu: *Super Campeões* (1983), *Samurai Warriors* (1988), *Shurato* (1989), *Sailor Moon* (1992) *Yu Yu Hakusho* (1992) (LOBIANCO, 2015). Entretanto, o fracasso comercial do último, além de censuras e desorganização de exibição da ordem dos episódios, levou as emissoras a reduzir os custos com as animações orientais (JBOX, 2007).

Contudo, a chegada de *Pokémon* (1997), *Digimon* (1999) e *Dragon Ball Z* (1989) na TV brasileira, trouxe um novo fomento para a cultura e comércio de animes no país (JBOX, 2007). *Pokémon* começa a ser exibido pela Rede Record, em 1999, fazendo um sucesso gigantesco, a ponto de vender diversos produtos e ser uma obra extremamente influente no Brasil e no mundo até a atualidade. Vendo o sucesso da Record transmitindo esse anime, a Globo começa a ganhar mais audiência nos programas infantis ao popularizar obras, como: *Digimon*, *Dragon Ball Z*, *Yu-Gi-Oh!* (2000) e *Beyblade* (2001) na TV Globinho, sendo também exibidos pela Band e SBT (EXORBEO, 2014) e canais de TV à cabo como Fox Kids, Locomotion, Nickelodeon e Cartoon Network (URBANO, 2019).

Os anos 2000, entretanto, é marcado pelo início da decadência da programação infantil no Brasil, por conta do aumento das censuras sobre alguns animes e principalmente a popularização da internet (URBANO, 2019). Assim, a ascensão de plataformas de streaming, a partir de 2010, como: Netflix, Amazon Prime, Max, YouTube (ARBULU, 2024) e até mesmo a pirataria, levou os animes a alcançarem um patamar muito maior em relação à popularidade nos dias de hoje (TSUNEOKA, 2020). Portanto, a acessibilidade a essas mídias tornou-se muito mais viável, haja vista poderem ser assistidas em qualquer dia, a qualquer horário, por qualquer público. Dessa forma, até mesmo obras que antigamente eram transmitidas exclusivamente no Japão, como *A Rosa de Versalhes* e *Oniisama e*, podem ser encontradas completas e legendadas facilmente pela internet. Por conseguinte, essa popularização das animações japonesas deixa os espectadores com um leque muito maior de

obras, para assim, explorar a amplitude do universo dos animes, navegando por suas classificações, gêneros e subgêneros.

2.3 - Classificações, gêneros e subgêneros dos animes

Os animes e os mangás se expandiram tanto, a ponto de atingir diversos públicos, de diferentes gêneros e faixa-etárias, a partir de variadas temáticas. Para compreender como essas expressões são organizadas e denominadas, é necessário, primeiramente, entender que cada divisão depende de um fator. Primordialmente, as obras animadas japonesas são compostas por classificações. Estas, dizem respeito ao público-alvo que vai consumir determinada animação japonesa (CRUZ, 2020). Assim, estas funcionam enquanto um termo guarda-chuva, que ainda podem conter gêneros e subgêneros. Dessa forma, os animes *Kodomo* (子供) (criança), são aqueles voltados ao público infantil, “é comum trazerem histórias cômicas com diversas lições de moral e ensinamentos. As suas tramas são mais simples, assim como sua arte é bem infantilizada para manter a atenção do público” (ABRA, 2024). Essa classificação mais infantil pode englobar gêneros como: Aventura, Fantasia, Comédia, Ação, Ficção científica, Drama, entre outros. Exemplos de animes *Kodomo* são: *Pokémon* (1995), *Hamtaro* (2000), *Astro Boy* (1963), *Doraemon* (1973), e uma gama de obras.

Assim como para crianças, existem os animes voltados ao público adulto, que, seguindo uma noção binária, baseada nos papéis de gênero, se dividem em *Seinen* (青年) e *Josei* (女性) (CRUZ, 2020). *Seinen* são aqueles que têm como público-alvo principal os homens, contemplando narrativas mais complexas e maduras, podendo ter como gêneros: Histórico, Policial/Detetive, Aventura, Terror, Drama, Ação, Ficção Científica, (além dos subgêneros mecha, que corresponde à ficção com robôs gigantes e cyberpunk que retrata futuros distópicos “alta tecnologia e baixa qualidade de vida”), entre numerosos outros. Exemplos de obras dessa classificação são: *Bersek* (1997), *Cowboy Bebop* (1998), *Monster* (2004) e *Afro Samurai* (2007) (FIRMINO, 2023). Já os animes *Josei*, são aqueles destinados ao público feminino adulto. Os gêneros que essa classificação contempla geralmente são: Drama, Romance, Fantasia e Ficção-científica. Assim, alguns exemplos de animes dessa categoria são: *Chihayafuru* (2011), *Paradise Kiss* (2005), *Honey and Clover* (2005) e *Polar Bear Café* (2012) (FERNANDES, 2021).

Entre essas classificações, existem os animes voltados ao público adolescente (mas que abrangem diversos outros tipos de espectadores, tendo muito sucesso entre os adultos), os quais se dividem em: Shōnen e Shōjo. Os animes Shōnen/Shounen (少年) (menino) são voltados a garotos adolescentes, geralmente sendo protagonizados por personagens masculinos, contemplando como gêneros principais: Ação, Aventura, Lutas ou Esportes, podendo ter como subgênero o Yaoi (narrativas com homoafetividade masculina). “Trata-se do estilo mais comum das animações nipônicas, com histórias voltadas para garotos entre os 12 e 18 anos” Como por exemplo: Cavaleiros do Zodíaco e YuYu Hakusho a Naruto e One Piece” (RAMOS, 2021). Já os Shōjo/Shoujo (少女) (menina) são aqueles em que o público-alvo principal são garotas adolescentes, sendo, dessa maneira, protagonizado por personagens femininas. “É um estilo de anime que engloba diferentes gêneros, do esporte às aventuras mágicas ou batalhas com robôs gigantes, mas sempre com histórias voltadas para o público feminino entre os 12 e 18 anos e inclui uma enorme variedade de títulos” (RAMOS,2021). Dessa forma, o Shoujo pode contemplar desde o Drama e Romance colegial, ao gênero Histórico e a Fantasia, tendo o “Girl Magic” enquanto um subgênero de bastante importância, além do Yuri enquanto outro subgênero recorrente, o qual abrange narrativas com a presença de homoafetividade feminina (CRUZ, 2020). Assim, destacam-se nessa classificação, as obras centrais da pesquisa: *A Rosa de Versalhes* (1979), *Oniisama e* (1991), *Sailor Moon* (1992) e *Shoujo Kakumei Utena* (1997). Portanto, como os objetos de análise da monografia são animes Shoujo e Yuri, é necessário aprofundar-se no conceito e história dessa classificação e gênero, para compreender melhor as narrativas e o local que essas obras ocupam na Cultura Pop Japonesa.

2.4 - Aprofundando Shoujo e Yuri

Na era Meiji (1868-1912), o vocábulo “Shoujo” era usado para designar uma categoria social de meninas, adolescentes e jovens mulheres que não eram casadas. Portanto, a palavra representava a imagem de “inocência, pureza, fragilidade, juventude e fofura” da mulher (PROUGH, 2011). Sendo assim, com o passar dos anos, o termo passou a se referir à cultura feminina japonesa do início do século XX, marcada pelas pinturas líricas “*Jojōga*”²⁰ e os romances “*Shōjo shōsetsu*”²¹. Esses últimos tinham em diversas narrativas o foco no retrato

²⁰ Pintura tradicional japonesa.

²¹ Gênero da literatura popular japonesa do século XX, voltada ao público feminino, podendo ser encontrada em diversos formatos (AYOAMMA, 2005).

de “amizades” um tanto românticas e platônicas entre mulheres, a partir de um subgênero bastante comum nessa expressão literária, chamado *Class S* (SHAMOON, 2012).

Posteriormente, entre 1910 e 1930, o “*Shoujo*” passa a se tornar uma classificação de mangás voltados para meninas. Dessa forma, essas histórias estrearam na cultura japonesa a partir de publicações de curta leitura em revistas adolescentes femininas (PROUGH, 2011). As narrativas dos mangás Shoujo dessa época geralmente se ambientam em escolas, vizinhanças ou castelos, tendo garotas “desfem”²² muito comumente enquanto protagonistas (OGI ET AL., 2019). Essa representação é decorrente da influência do Teatro de *Tarakazuka Revue*, o qual surgiu na década de 10, e é marcado pelo elenco inteiramente composto por mulheres, tendo aquelas, portanto, que interpretam papéis masculinos, as *otokoyaku* (literalmente "papel masculino") (FERNANDES, 2016). Dessa forma, tendo em vista que, nesse período, os Shoujos ainda eram realizados majoritariamente por homens, apesar de existir uma inovação na representação da figura da mulher, ainda havia uma perspectiva bastante patriarcal percorrendo essas narrativas. Contudo, mesmo diante de tantos mangakás e artistas homens, já existiam algumas mulheres engajadas nessa forma de expressão, como: a Machiko Hasegawa e Toshiko Ueda (OGI ET. AL, 2019).



Figuras 34 e 35: Capa da revista para garotas “*Shōjo Gaho*” e uma publicação do terceiro capítulo do *Shōjo Mikeko Romance* (ミケ子ロマンス) de Jihei Ogawa (1920)

Fonte: kukuyo.iri-project.org

A partir da década de 50, com a popularização dos mangás, os Shoujos começaram a conquistar mais atenção dos mangakás, adquirindo um espaço maior no mercado, ganhando

²² Termo utilizado para se referir a mulheres que não performam feminilidade.

suas edições únicas com estéticas mais bem definidas (OGI ET. AL, 2019). Assim, uma das obras de destaque desse período foi a *Anmitsu Hime* (あんみつ姫, “Princess Anmitsu”, *Sugar princess*) (1949). O mangá narra as aventuras da princesa Anmitsu, a qual ama passear fora do castelo, por isso, seus pais contratam uma tutora para lhe ensinar boas maneiras e a portar-se como uma “princesa de verdade” (YADAO, 2009). Outro mangá Shoujo de destaque do período, foi *A Princesa e o Cavaleiro* (1956), escrito por Osamu Tezuka, o qual conta a história da princesa Safiri, que nasce com dois corações, um feminino e um masculino, por isso, tem que fingir ser um homem para continuar no reino da Terra de Pratas, enfrentando diversos obstáculos (BRIENT, 2010). Ademais, foi nessa época que houve o nascimento da revista “Shojo”, a qual popularizou bastante no Japão. Foi nela que o Makoto Takahashi, mangaká considerado o precursor da estética Shoujo, publicou suas principais obras, a “*Arashi O Koete*” (1958) e “*Norowareta Kopperia*” (1957) (o primeiro mangá a abordar o tema balé). Conhecido como “o rei do brilho nos olhos”, algumas características que ele implementou no Shoujo, foram: “corpos magros e olhos grandes e brilhantes; sobreposição de painéis; retratos de corpo inteiro que preenchem a totalidade da página e fundos que despertam forte emoção e imagens não narrativas” (ABRA, 2023). Portanto,

a importância da revista Shojo vai ainda além de lançar Takahashi, pois ela foi uma importante incentivadora a futuras mangakás. Ela queria que as personagens fossem desenhadas com roupas criadas pelas leitoras. Às vezes isso era premiado também, pois eles publicavam as melhores (ABRA, 2023).



Figuras 36 e 37: Mangá *Anmitsu Hime* (1949)

Fonte: tumblr.com/classic-shoujo

Assim, nos anos 60, a ascensão da televisão no Japão fez com que esta fomentasse uma grande competição com as revistas. Dessa forma, vários mangás que eram publicados mensalmente, passaram a ser semanalmente, demandando uma quantidade maior de pessoas trabalhando na equipe de produção. Foi nesse contexto, portanto, que mulheres começaram a adentrar nesse mercado, ao perceberem que as histórias escritas por elas atraíam um público feminino muito maior do que as escritas por homens (PROUGH, 2011). Destarte, apesar de muitas mulheres artistas se utilizarem de pseudônimos para evitar preconceito, é possível destacar os nomes de: Hideko Mizuno, Miyako Maki e Masako Watanabe, as quais foram mulheres mangakás de sucesso da época, sendo a última, um grande nome que contribuiu para a estética dos Shoujos, ao introduzir cores pastéis em suas artes (BRIENT, 2010).



Figura 38: **Masako Watanabe** (1929). Fonte: anilist.co



Figura 39: **Ilustração da Masako Watanabe**. Fonte: shoujocafe.blogspot

Por conseguinte, na década de 70, os Shoujos passaram a ser escritos majoritariamente por mulheres, sendo considerada uma “Era de Ouro”. Dessa forma, tendo em vista o contexto marcado pela Revolução sexual e ascensão do Movimento Feminista no país (PINON, LEFEBVRE, 2015), essas novas mangakás desejavam romper com os estilos de algumas narrativas rasas trazidas pelos mangakás homens, buscando complexificar e amadurecer cada vez mais as obras Shoujo. É nesse cenário, portanto, que nasce o “Grupo 24”, organizado pela união de mangakás mulheres que trocavam conhecimentos e ideias com o intuito de revolucionar essa classificação da literatura e animação japonesa e se fortalecerem entre si. Estas “buscaram diversas fontes para seus mangás. Entre elas podemos citar literatura e cinema europeus estadunidense, cultura rock and roll e o gênero *Bildungsroman* (gênero que

trata do crescimento psicológico e moral do personagem, desde a infância até a idade adulta)” (ABRA, 2023). A organização foi responsável por lançar diversas mangakás ao mercado, como por exemplo: Shio Satō, Yasuko Sakata, Ryoko Yamagishi e Riyoko Ikeda. Ademais, o nome da comunidade diz respeito à década em que nasceram (ABRA, 2023). Sendo assim,

elas passaram a se reunir no “Salão Oizumi”, que nada mais era que uma casa alugada por Moto Hagio e Keiko Takemiya, quando elas foram colegas de quarto, de 1971 a 1973. Elas abriram o espaço para que outras artistas se reunissem e compartilhassem experiências, influências e trabalhassem em seus mangás (ABRA, 2023).

O final dos anos 70, portanto, foi marcado por inúmeras mudanças significativas no Shoujo, graças ao Grupo 24. Este foi responsável pelo desenvolvimento de diversos gêneros e subgêneros dos Shoujos, a partir da inclusão de novos temas (TAKEUCHI, 2010). Assim,

as histórias passaram a questionar os papéis de gêneros na sociedade e as definições do que era ser mulher. Esse fato foi particularmente revolucionário, pois graças aos shoujos que os primeiros personagens homossexuais apareceram em mangás. Além disso, começamos a ter as primeiras mulheres independentes protagonistas que não tinham como prioridade viver pela família às custas de seus sonhos, algo que escandalizou a sociedade da época (ABRA, 2023).

Dessa forma, a representação da homoafetividade feminina foi ficando cada vez mais evidente nessas obras. Portanto, no início, assim como os romances *Shōjo shōsetsu*, a divisão das histórias que continham romance entre mulheres, se dava a partir do termo “*Class S*”. “A letra S representava *shoujo*, “*sister*”²³, bonitas, e sexo, mas entre alguns membros, “S” também vinha de *Sappho*” (FRIEDMAN, 2022). Então, em 1971, surgiu o termo “Yuri”, o qual se tornou definitivo no que diz respeito à denominação, não só de mangás e animes, como também de jogos, “*light novels*”²⁴ e literatura japonesa no geral, com personagens sáficas. (FRIEDMAN, 2022). “A palavra Yuri significa literalmente “lírio”, que é um símbolo para a lesbianidade no Japão. A palavra e a imagem do lírio são recorrentes nas publicações yuri” (TAKAZAKI, 2021). Mesmo havendo mulheres trabalhando nas produções desses gêneros, ainda existiam aqueles Yuris produzidos por homens e para homens, a partir da

²³ Irmã em inglês

²⁴ Histórias com escrita leve e ilustrações geralmente destrancadas ao público jovem (NOJIRI, 2018).

fetichização dos corpos femininos e sáficos (FRIEDMAN, 2022). Entretanto, felizmente, o primeiro mangá Yuri a ser lançado foi produzido por uma mulher, o *Shiroi Heya no Futari* (1971), escrito por Riyoko Yamagishi. A história é um romance dramático entre duas garotas que dividem quarto em um internato católico. Consecutivamente, bebendo de referências parecidas, a mangaká Riyoko Ikeda escreveu, na época, as grandes obras: *A Rosa de Versalhes* (1972) e *Oniisama e* (1975) as quais mais tarde viriam a se tornar animes. Yamagishi e Ikeda, portanto, podem ser consideradas as precursoras do *Yuri* (FRIEDMAN, 2022).

Conseqüentemente, a ascensão dos animes no final dos anos 60, trouxe os Shoujos e Yuris para as telas. Dessa forma, o primeiro Shoujo a aparecer nas TVs foi adaptação do aclamado mangá *A Princesa e o Cavaleiro* (1967). Contudo, *A Rosa de Versalhes* (1979) pode ser considerado o primeiro anime Yuri a ser feito, tendo em vista que a história toda em si possui bastante subtexto homoafetivo entre mulheres (SATO, 2007). Entretanto, as mulheres ainda precisavam popularizar mais de suas obras para que estas passassem a ser adaptadas. Por isso, houve um intervalo de quase 10 anos para o lançamento dos próximos Shoujos de sucesso.

Essa realidade começou a mudar a partir dos anos 80, quando foi criado o primeiro estúdio de mangás formado apenas por mulheres, chamado CLAMP, responsável pela realização de obras Shoujo famosas, como: *Sakura Card Captors* (1996) e *Guerreiras Mágicas de Reyearth* (1993), ambas tiveram adaptação para o audiovisual posteriormente. Assim, passaram a existir mais mangakás mulheres trabalhando com Shoujo do que nunca antes (ABRA, 2023). Sendo assim, nessa época foi lançada a adaptação para anime da segunda obra a ser analisada nesta pesquisa: “*Oniisama e*” (1991). Portanto, esse fomento de produções de mangás entre as mulheres foi essencial para a ascensão de Yuri, sendo uma época em que as os mangás Shōjo chegavam a abordar com mais profundidade as relações sáficas do que as heterossexuais (FRIEDMAN, 2022).

Então, bebendo do território fértil para o Shoujo, nos anos 90, outras mangakás de sucesso escreveram obras decisivas para a história do Yuri, foram elas: Naoko Takeuchi, com *Sailor Moon* (1991) e Chiho Saito com *Shoujo Kakumei Utena* (1996). Portanto, foi nos anos 70 e 90 que surgiram os animes Yuri mais relevantes e revolucionários em âmbito mundial no que diz respeito às noções de representação e representatividade, do século XX: *A Rosa de Versalhes* (1979), *Oniisama e* (1991), *Sailor Moon* (1992) e *Shoujo Kakumei Utena* (1997), todos escritos por mulheres e para mulheres (FRIEDMAN, 2022). Dando início à análise

dessas obras, por conseguinte, é necessário mergulhar, primeiramente, nos melodramas sáficos de Riyoko Ikeda.

CAPÍTULO 3: AS PRECURSORAS - NARRATIVAS DE ROMANCE, MELODRAMA E TRAGÉDIA

A adaptação da obra *A Rosa de Versalhes* para anime, em 1979, foi um grande marco para a indústria Shoujo, pois, pela primeira vez, o subgênero Yuri deu as caras nas telas japonesas. Portanto, contemplando o contexto de ascensão do Movimento feminista e a Revolução sexual no Japão, sua criadora, a mangaká Riyoko Ikeda, considerada a “mãe dos mangás” (FRIEDMAN, 2022), foi pioneira e crucial no que diz respeito ao início da discussão sobre gênero e sexualidade nos mangás e nas animações. Bebendo de influências da história e literatura clássica europeias, resultado dos estudos e aprendizados no “Grupo 24”, Ikeda escreveu narrativas únicas, com estéticas bastante autênticas que impactam desde à literatura ao teatro e audiovisual japonês (SATO, 2007).

Assim, em 1991, a adaptação do seu mangá *Onisama e* para anime correspondeu a mais um grande avanço e marco no Shoujo, tendo em vista ser o primeiro anime lançado em que boa parte do elenco é composto por mulheres sáficas. Para a época, por conseguinte, os feitos de Riyoko foram de suma relevância, tendo em vista que a mangaká conseguiu ser bastante revolucionária enquanto uma mulher presente em uma indústria majoritariamente masculina. Então, abordando assuntos que ainda eram considerados tabus na época, suas histórias foram essenciais para inúmeras mulheres e meninas aprisionadas em um Japão ainda bastante patriarcal e homofóbico (FRIEDMAN, 2022).

O sucesso de suas obras foi tanto, principalmente de *A Rosa de Versalhes*, que o mangá desta passou a fazer parte das bibliotecas de todo país, além de tornar-se um espetáculo musical do teatro *Tarakazuka Revue*, em 1974. O apego aos personagens pelo público feminino foi tão estrondoso, ao ponto do falecimento da protagonista “Oscar François” levar a reações extremas de diversas jovens (SATO, 2007).

Uma menina escreveu para a revista *Margaret* contando que havia ficado abalada ao ponto de não conseguir sair de casa por cinco dias seguidos. Num colégio de meninas, a classe inteira entrou em crise de choro ao lembrar da história, incontrolável a ponto de o professor ser obrigado a suspender a aula. Uma geração de meninas japonesas passou por um luto nacional (SATO, 2007, p. 51).

Contudo, mesmo com um teor revolucionário ao abordar assuntos pouco discutidos no Japão da época, as obras da autora têm um contexto bastante melodramático e de tragédia. Todo o romance é repleto de um sofrimento incessante, tendo a vista Ikeda ser tão influenciada por movimentos como o Romantismo e Ultrarromantismo. Sendo assim, apesar de *Onisama* e ser um anime Yuri que retrata a homoafetividade feminina muito mais abertamente do que *A Rosa de Versalhes*, o conteúdo considerado “adulto” presente nele, ao abordar suicídio, abuso e vício em drogas, foi mais forte do que na obra mais antiga, o que levou a obra de 90 a ter sua transmissão cancelada em países como Itália e França (ANIME NEWS NETWORK, 2002).

Porém, mesmo notando suas enormes disparidades, ao assistir os animes, ficam evidentes as influências da primeira obra perante a segunda. A relação que estas estabelecem entre si, por conseguinte, contempla desde elementos estéticos (design dos personagens, cenários e trilha sonora) aos próprios elementos narrativos (desenvolvimento dos relacionamentos e arquétipos dos personagens). À vista disso, a compreensão de como se dá a representação sáfica nesses animes, levando em conta contextos históricos e um intervalo temporal de 12 anos entre cada obra, requer uma rica análise. Logo, para iniciar essa profunda imersão na narrativa de cada um, a pesquisa seguirá uma metodologia de crítica cinematográfica, baseada na ideia de “Constelação filmica” desenvolvida pela professora de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) Mariana Souto.

3.1 - Metodologia de Constelação Fílmica

A Constelação filmica chega contrapondo o contexto de escassez de metodologias de análises críticas dinâmicas, desvinculando-se de mecanismos engessados. Inspirada na filosofia de Walter Benjamin, a proposta da Constelação segue a noção de conexão e diálogo entre obras a partir de determinadas perspectivas. Tendo em vista a riqueza existente na troca e na multiplicidade de elementos artísticos, esse processo leva em conta os produtos e ideias resultantes dessas interações. A comparação entre obras analisadas, portanto, se mostra bastante pertinente, haja vista ser possível, através dela, desbravar novos pontos de vista e teses. Sendo assim, o agrupamento dos objetos de análise pode ser realizado de forma totalmente livre, de acordo com o olhar e o objetivo de cada pesquisador, ficando notório, portanto, que essa metodologia engloba Curadoria e Crítica cinematográfica. Isto posto, as

obras, enquanto estrelas, estabelecem ligações que formam redes ao invés de linhas, fugindo, assim, de um plano bidimensional. Então, partindo para a tridimensionalidade, a análise destas consegue atingir um nível de profundidade muito maior (SOUTO, 2020). Esse vínculo, portanto, promove ganhos recíprocos, a partir dos possíveis tensionamentos descobertos através do diálogo estabelecido entre duas ou mais obras. Dessa forma,

metodologicamente, portanto, faz sentido olhar para a constelação como meio de se chegar a algo maior, a uma espécie de totalidade que ela cristaliza. Há, nela, uma historicidade interna, revelada a partir desse lampejo que se precipita pelo cotejo de dois ou mais ingredientes conectados por uma linha imaginária. Uma afinidade interior se revela (SOUTO, 2020, p. 156).

Consequentemente, transgredindo noções temporais, esse método também propõe a comunicação entre passado e presente, tendo em vista que “a relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (LOWY, 2005, p. 61). Portanto, a Constelação Fílmica também permite o vínculo direto entre obras de diferentes temporalidades, através da criação de diversas pontes que podem trazer à tona ideias que só surgem a partir dessa multiplicidade relacional (SOUTO, 2020).

Por conseguinte, a Constelação Fílmica acontece na pesquisa levando em conta diversos critérios. De modo geral, as quatro obras centrais a serem analisadas estão inseridas no século XX e correspondem a animações japonesas precursoras no retrato da homoafetividade feminina. Então, ficando evidente que existem pontos de intersecções entre estas, já é possível formar um agrupamento. Encontrando conexões ainda mais profundas entre quatro produtos audiovisuais que dialogam entre si, a pesquisa se desenvolve a partir de subgrupos existentes dentro da própria curadoria realizada. Esses vínculos, portanto, mais intensos, trazem mais organização, fluidez e sentido à pesquisa, a qual abrange dois grupos de duas obras: “As precursoras - Narrativas de romance, melodrama e tragédia” — contempla *A Rosa de Versalhes* (1979) e *Oniisama e* (1991) — e “As garotas mágicas - Narrativas de poder” — que contempla *Sailor Moon* (1992) e *Shoujo Kakumei Utena* (1997) —. Dessa maneira, essas classificações se deram a partir dos parâmetros: cronologia, narrativa, subgênero e estética. O primeiro grupo, engloba animes Yuri de melodrama e tragédia com conteúdo mais adulto, da mangaká Riyoko Ikeda, já o segundo, engloba animes Yuri do subgênero “garotas mágicas”, com conteúdo voltado ao público tanto adolescente quanto adulto. Assim, depois de

aprofundadas a partir dessa relação comparativa, a conexão entre todas elas será abordada nas Considerações finais, completando de forma cíclica a análise das obras pela Metodologia de Constelação Fílmica.

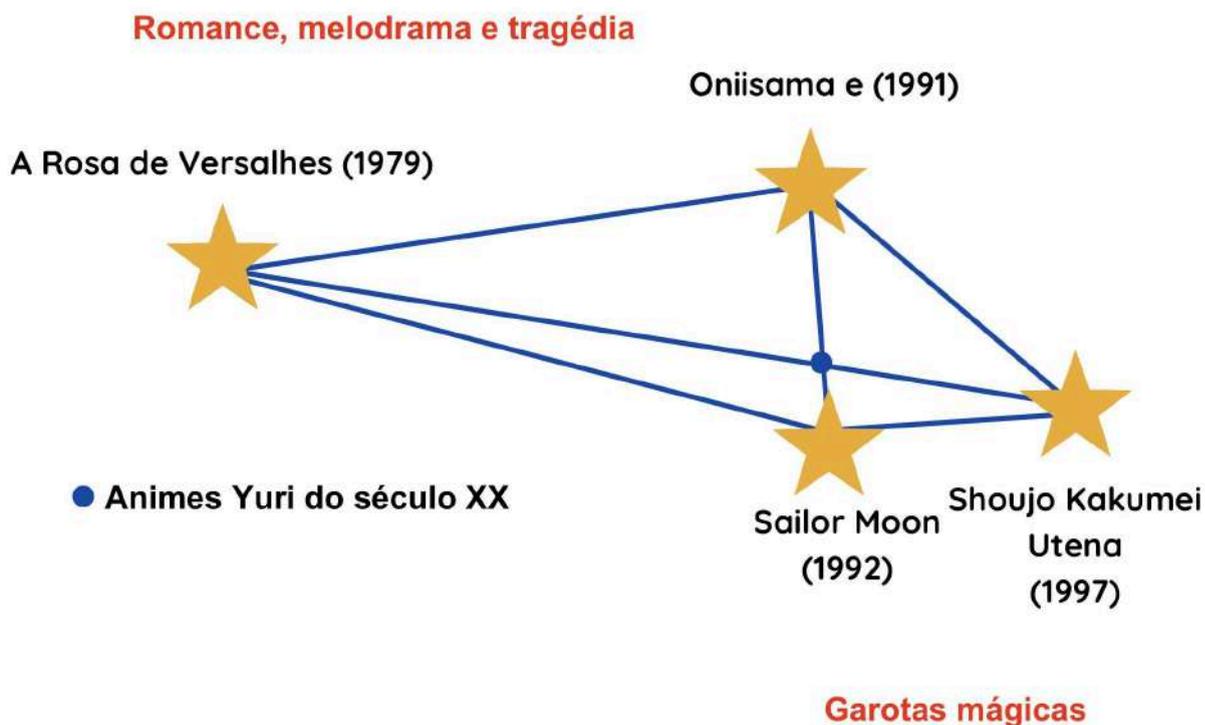


Figura 40: Constelação fílmica dos animes Yuri do século XX

Fonte: Autora

3.2 - A Rosa de Versalhes (Versailles no Bara) (1979)

O anime se passa no final do século XVII, na França, focando na vida de Oscar François de Jarjayes, uma mulher que desde quando nasceu foi criada como homem, para futuramente tornar-se sucessora do seu pai, como líder da Guarda do Palácio. Assim, ao fazer 14 anos, Oscar é encarregada de cuidar da proteção da princesa Maria Antonieta. Portanto, inspirada em acontecimentos reais da Revolução Francesa, a obra acompanha a jornada de Oscar com o seu grande dilema: manter-se leal ao Reino Francês ou seguir o seu senso de justiça ao ajudar as classes oprimidas. Assim, os episódios seguem a luta da protagonista com o desenrolar da Revolução Francesa, suas angústias, dores, perdas e amores. Repleto de drama

e romance, o anime é carregado de emoção, marcado por cenas de bastante impacto, deixando bem claro o vínculo de Riyoko Ikeda com vertentes Românticas e Ultrarromânticas.

Essas características, portanto, são bastante evidentes no próprio visual do anime. O designer Shingo Araki e a animadora Michi Himeno foram responsáveis pela estética da obra audiovisual. Conseguindo capturar de forma majestosa as emoções que cada cena requer, é possível identificar alguns elementos estéticos que indicam certos sentimentos, como choque e paixão, que são acompanhados de cenas paralisadas. Enquanto um anime dos anos 70, a falta de um orçamento maior deixa bem perceptível a falta de movimento em algumas cenas, o que aproxima bastante a obra de sua versão enquanto mangá. Essa característica, entretanto, torna-se tão marcante, ao ponto de ser vista enquanto icônica e intrínseca ao anime. Dessa forma, um dos principais recursos a ser reconhecido é a imagem do olhar encantado. Esta é composta pela figura do personagem que está sendo admirado por alguém. A imagem se encontra em uma versão com mais detalhes, um olhar mais marcante e emotivo, em um fundo repleto de brilho.



Figura 41: Cena do episódio 17 de *A Rosa de Versalhes* - Maria Antonietta sendo admirada. Fonte: Captura de tela

Paralelamente, aprofundando-se cada vez mais na estética de *A Rosa de Versalhes*, torna-se necessário entender a imagem dos personagens. Portanto, caracterizado por sua

aparência “andrógina”²⁵, a protagonista Oscar François carrega uma história por trás. Com a popularização do filme *Morte em Veneza* de 1971, um ator sueco chamado Björn Andrésen fez uma viagem ao Japão. Esta passagem, no entanto, deixou marcas profundas na cultura japonesa. A população ficou vidrada com a imagem do jovem, devido a suas características bastante andróginas, fator que o fez aparecer em diversas capas de revistas somente durante sua estadia no país. Então, passando a ser considerado “o garoto mais bonito do mundo”, sua aparência veio a se tornar ideal de beleza no Japão, fator que o fez ser retratado em diversas formas de mídia, inclusive nos animes. Logo, a figura de Oscar François surge justamente desse fato, tendo o seu nome inspirado no escritor Oscar Wilde. Os cabelos loiros, os traços delicados, a vestimenta e a forma de se portar, fogem totalmente de uma noção binária de gênero, e é algo que encanta a todos tanto fora, quanto de dentro da narrativa.



Figura 42: Comparação entre Björn Andrésen e Oscar François

Fonte: Aminoapps.com

No que diz respeito à identidade de gênero de Oscar François, no anime, algumas pessoas a enxergam enquanto um homem, outras enquanto uma mulher. A personagem em si, se questiona sobre isso em alguns momentos da narrativa. Entretanto, tendo em vista a função social exercida pela população feminina daquela época, é como se a protagonista constantemente se recusasse a viver a vida seguindo um papel feminino. Seu destino e vontade sempre estiveram ligados ao que somente homens poderiam fazer e alcançar. Como a obra, apesar de abordar essas questões, não deixa totalmente esclarecida a identidade de

²⁵ Aparência que foge das noções binárias divididas em “homem e mulher”.

gênero de Oscar, cabe à interpretação de cada espectador. Nessa pesquisa, portanto, partindo do viés de que a protagonista sempre foca mais nessa noção do papel social do que o gênero em si, a interpretação será voltada a duas ideias: que Oscar François é uma mulher cisgênero desfem ou uma “pessoa trans não-binária”²⁶. Essa percepção, por conseguinte, é evidente em uma cena no episódio 19, em que após enfrentar uma decepção amorosa, Oscar fala: “Eu pensei que poderia ser amada como uma mulher, mas isso não é pra mim. A partir de agora, viverei completamente como um homem. Deixarei de lado esses sentimentos e me dedicarei inteiramente aos meus deveres”. Assim como em outra cena do episódio 22, Oscar se veste de forma considerada mais “feminina” para atrair olhares de um homem. Essas perspectivas binárias e heteronormativas, portanto, percorrem a mente de Oscar, que se sente dividida, como se não pudesse se expressar de forma “menos feminina” e exercer papéis considerados “masculinos” para a época continuando a ser uma mulher ou simplesmente não sendo nenhum dos dois. Mesmo “criada enquanto um homem” pelo seu pai, o que o anime dá a entender é que ela acabou se identificando com esse mundo. Contudo, exercer papéis considerados masculinos não necessariamente faz de uma pessoa um homem, e isso era de difícil compreensão para Oscar, naquela época, pensando de uma forma extremamente binária.



Figura 43: **Oscar François - *A Rosa de Versalhes* (1979)**

Fonte: Capturas de tela.

²⁶ Pessoa cuja identidade de gênero não está no binarismo homem - mulher.

De qualquer forma, todos na narrativa, desde homens a mulheres, se encantam com a sua beleza e forma de agir. Desse modo, é perceptível os olhares de admiração para a protagonista, considerada ápice da beleza. Portanto, o primeiro sinal de que o anime é Yuri vem de um encantamento com tom de atração, que diversas mulheres sentem pela Oscar. Um exemplo nítido dessa atração pela figura feminina, vem da Maria Antonieta. No episódio 2, ao descobrir que Oscar François é uma mulher, ela suspira e olha de forma apaixonada para a sua Guarda Real.



Figura 44: Cena do episódio 2 de *A Rosa de Versalhes* (1979) - Maria Antonieta descobrindo que Oscar François é uma mulher. Fonte: Capturas de tela

Posteriormente, *A Rosa de Versalhes* retrata uma relação repleta de cordialidade, admiração e fidelidade entre Oscar e Maria Antonieta. Porém, o vínculo de atração da Rainha por François, apresentado no começo, não se faz despercebido quando, futuramente, o espectador descobre possíveis relações extraconjugais da Maria Antonieta com mulheres. Assim como na vida real, existiram vários rumores sobre a Rainha, um deles era acerca de sua bissexualidade. Essas especulações, portanto, são retratadas no episódio 23, que foca no julgamento de Maria Antonieta, a qual é acusada de traição, conspiração contra o Estado e

envolvimento em um escândalo acerca de um colar de diamantes. Dessa forma, Jeanne de la Motte, vilã da obra e responsável pelo esquema, é julgada como ré e convidada a falar no tribunal. Quando o juiz a pergunta sobre sua relação com a Maria Antonieta, é que ela fala: “Sua Majestade me amava. Como em... uma moda lesbos... Bem, você vê... Sua Majestade tem um gosto por mulheres. Eu era amante de Sua Majestade”. Em seguida, ela menciona o relacionamento íntimo da rainha com uma personagem, até então retratada enquanto apenas sua amiga próxima, a Madame Polignac. Além disso, Jeanne enfatiza como prova mais concreta da homoafetividade de Maria Antonieta, a sua relação com Oscar François: “Embora ela se vista como homem, ela é uma mulher genuína, por isso Sua Majestade a mantém próxima como companheira”. Contudo, apesar dessas falas, a obra deixa a sexualidade de Maria Antonieta totalmente no ar. Assim, o único relacionamento amoroso que ela tem durante a narrativa toda, para além do casamento arranjado com Luís XVI, é com o conde sueco Hans Axel von Fersen, o qual passa boa parte dos episódios afastado. Por conseguinte, fica o questionamento de quais pessoas a Rainha pode ter se envolvido durante esse tempo de ausência do seu amado e, portanto, se essas especulações são reais ou não.



Figura 45: Cena do episódio 23 de *A Rosa de Versalhes* - Jeanne fazendo revelações. Fonte: Captura de tela.



Figuras 46: Maria Antonieta com a Madame Polignac e com Oscar. Episódios 17 e 20 *A Rosa de Versalhes* (1979). Fonte: Captura de tela

Apesar dessas incertezas, o que deixa bem claro que *A Rosa de Versalhes* se trata de uma obra Yuri, é a profunda conexão da personagem Rosalie com a Oscar. Adotada por uma plebéia chamada Nicole, Rosalie Lamorlière é uma jovem que aparece pela primeira vez no episódio 10. Ela vivia uma vida de dificuldades com sua mãe doente e falta de dinheiro para sustentar a casa. A garota não sabia, portanto, que sua progenitora na verdade é a nobre Madame Polignac. Além disso, Rosalie é irmã da Jeanne, a qual também era pobre mas saiu de casa para viver como uma nobre, deixando sua mãe e sua irmã da pobreza. Desesperada por dinheiro, ela tenta vender o seu corpo para François, pensando que a guarda era um homem. Recusando a proposta, Oscar dá dinheiro para a garota, orientando-a para nunca mais fazer isso. Todavia, a trajetória de Rosalie muda completamente, quando uma carruagem transportando a madame Polignac atropela a sua mãe Nicole, e esta conta para a sua filha que ela tem linhagem nobre, antes de vir a falecer. Buscando por vingança, Rosalie passa a morar no Palácio real e deseja matar a responsável pela morte de sua mãe. Assim, ela e Oscar se aproximam bastante. François é a personagem que mais a oferece suporte emocional, além de lhe dar aulas de esgrima, costumes, história e outras habilidades. Essa relação, no entanto, desperta sentimentos extremamente profundos de Rosalie pela guarda real. Diversas cenas são emblemáticas e comprovam os sentimentos homoafetivos da garota.

No episódio 16, elas estão treinando esgrimas juntas, e então Rosalie confessa para Oscar: “Você só gosta de me fazer de boba todos os dias, você está zombando dos meus sinceros sentimentos”. A guarda real, então, responde: “Você me entende mal”, enquanto a carrega no colo. No mesmo episódio, a jovem entra em um quarto para guardar suas roupas e se depara com o uniforme de Oscar. Ela, então, se abraça com a vestimenta, dizendo para si mesma: “Cheira como Lady Oscar. Como poderia uma pessoa como ela existir nesse mundo? E ser permitido estar ao lado de Lady Oscar... Me sinto estranha. O que está acontecendo comigo? Por que Lady Oscar? Por que você nasceu mulher?” Ademais, no episódio 17, após uma conversa com François sobre o caso da sua progenitora e a morte de sua mãe, a guarda a acolhe com um abraço e palavras de conforto. E, então, quando esta vai embora, Rosalie pensa: “A rainha tem tudo... Mas tudo o que tenho são meus sentimentos por Lady Oscar”.



Figuras 47: Rosalie querendo confessar seus sentimentos por Lady Oscar.

A Rosa de Versalhes (1979). Fonte: Capturas de tela.



Figuras 48: Rosalie sofrendo de amor por Lady Oscar.

A Rosa de Versalhes (1979). Fonte: Capturas de tela.



Figuras 49: **Rosalie revelando sentimentos por Oscar.** - *A Rosa de Versalhes* (1979)

Fonte: Capturas de tela



Figuras 50: **Oscar sendo o acalanto de Rosalie** - *A Rosa de Versalhes* (1979)

Fonte: Capturas de tela

Contudo, no que diz respeito à sexualidade de Oscar François, fica perceptível que esta tem uma profunda admiração por figuras femininas como a Maria Antonieta e a Rosalie. Entretanto, ela só se envolve romanticamente com dois personagens masculinos: Fersen e Andre. Assim, mais uma vez, a obra deixa no ar se essa admiração de François está ligada a uma atração ou não. Portanto, tudo o que o espectador tem realmente certeza é que Rosalie é perdidamente apaixonada pela Guarda Real. Porém, assim como Oscar, a jovem termina o anime com um homem. Mas, mesmo acompanhada dele, ela continua evidentemente apaixonada por François. Dessa forma, por conta da “heterossexualidade compulsória”²⁷ e os destinos descruzados, Rosalie e Oscar não desenvolvem uma relação amorosa. Além disso, acontece uma fatalidade trágica no final de *A Rosa de Versalhes*. A protagonista é baleada e acaba falecendo. No mesmo episódio (o 40), a Rainha Maria Antonieta também morre ao ser

²⁷ Consequência da homofobia, é um processo inconsciente de procura pelo gênero oposto devido à normas e opressões sociais e não o desejo/amor em si.

executada. Esta, antes de ir-se, dá uma rosa branca a Rosalie, pedindo para a jovem pintá-la da cor que Oscar gostava. Então, a última fala de *A Rosa de Versalhes* vem da garota, que diz: “Eu percebi, de repente, que nunca perguntei que cor de rosa a Lady Oscar gostava”. Portanto, essa cena final é emblemática, pois retrata a sensação de que algo foi interrompido injustamente, que Oscar se foi muito cedo e o destino dela e da Rosalie não se cruzaram por injustiças sociais. Dentro do coração de Rosalie, portanto, existe uma perda muito grande. Uma perda de um amor que nunca pode existir. A jovem carrega sentimentos reprimidos que tiveram de ser esquecidos, mascarados e agora, enterrados. Por conseguinte, apesar da obra ser tão revolucionária para a época ao apresentar uma protagonista desfem e diversas cenas que, de forma implícita ou não, retratam a homoafetividade feminina, é evidente o quão pautada em heteronormatividade e tragédia essa representação ainda é.



Figuras 51: Episódio 40 de *A Rosa de Versalhes* (1979) - Rosalie sentindo falta de Oscar
Fontes: Capturas de tela

3.3 - *Oniisama e (Querido irmão)* (1991)

Oniisama e (1991) foca no cotidiano de Nanako Misonoo, uma ingênua e romântica jovem de 16 anos que entra no prestigioso colégio para garotas chamado “Seiran”. Contudo, sua vida muda completamente quando ela descobre que é uma das 10 selecionadas para fazer parte de uma “sorority”²⁸ da Academia. Ao conhecer as garotas consideradas mais populares do colégio, a protagonista acaba caindo em uma teia de problemas e relações tóxicas,

²⁸ Como uma fraternidade, um grupo de garotas de um mesmo colégio que compartilham aprendizados, aulas, eventos, e são consideradas a “elite” dos estudantes.

adentrando nos dramas da vida de diversas pessoas que cruzam o seu caminho, os quais têm uma profundidade muito maior do que ela imagina. Cada personagem carrega um arco bastante intenso, envolvendo abuso, incesto, excesso de drogas, doenças terminais, entre outros. Assim, *Oniisama e* à primeira vista parece ser apenas um Shoujo colegial, mas na verdade é um drama bastante pesado. O anime tem esse nome porque Nanako-san escreve cartas para um homem que considera o seu irmão, o Takehiko Henmi. Dessa forma, em todo episódio ela descreve algum acontecimento da sua vida começando com “Querido irmão...”

A jovem se encontra em uma fase bastante intensa e poética da sua vida durante toda a obra. Ela observa tudo e todos com bastante profundidade, para entender melhor os sentimentos humanos e conseqüentemente a si mesma. Dentro dessa jornada, ela acaba compreendendo o quão envolta naquilo tudo ela está, tendo em vista que o rapaz para quem ela envia cartas é realmente o seu irmão. Portanto, Nanako estabelece uma relação bastante próxima com suas colegas do colégio, adentrando em realidades completamente destoantes da sua e, assim, desenvolvendo emoções intensas nunca antes sentidas. Então, a protagonista, nessa análise, será interpretada enquanto uma garota lésbica em processo de autodescoberta, levando em conta toda a narrativa e as emoções que ela desenvolve por figuras femininas.

Dialogando com as influências da Riyoko Ikeda, assim como em *A Rosa de Versalhes*, *Oniisama e* possui um enredo e estética bastante banhados pelo Romantismo e Ultrarromantismo. Os detalhes artísticos trazidos pelo diretor Osamu Dezaki, tanto em relação ao design dos personagens quanto aos cenários, trazem um ar muito mais dramático e sublime para a obra, juntamente com a narrativa e as vozes. Dessa forma, o melodrama e o romance são repletos de exagero. Promessas de amor baseadas em “vamos morrer juntos” e cenas de sofrimento intenso marcadas por tentativas de suicídio são recorrentes no anime. Uma dessas características é evidente do primeiro episódio, em que a Nanako-san encontra pela primeira vez uma das garotas mais populares e veneradas do colégio, a Rei Asaka, mais conhecida como Saint Juste-sama. Ela esbarra na estudante e imediatamente fica encantada. Assim, de forma romântica, a protagonista descreve a jovem: “sua voz era clara como um sino, além de profunda e tranquila, confortante e doce, como uma suave brisa invadindo a minha alma”. Fica notório, portanto, como a homoafetividade já vem sendo retratada no anime desde os seus primeiros minutos de maneira completamente perceptível.



Figura 52: Saint Juste-sama rodopiando Nanako-san quando elas se conhecem *Oniisama e* (1991). Fonte: Captura de tela



Figuras 53: Primeiro contato de Nanako Misonoo e Rei Asaka - *Oniisama e* (1991)
Fonte: Capturas de tela

Consecutivamente, é importante pontuar como *Oniisama e* tem um protagonismo feminino tão forte, ao ponto de somente haver dois personagens homens durante a narrativa inteira de 39 episódios. Dessa forma, o foco vai para cinco mulheres, que são: a Nanako Misonoo, Mariko Shinobu, Rei Asaka, Kaoru Orihara e Fukiko Ichinomiya. Todas elas possuem uma certa ligação e são sáficas. Logo, *Oniisama e* retrata a homoafetividade feminina de uma forma extremamente notória, não somente nas entrelinhas, como em *A Rosa de Versalhes*. No entanto, fica evidente a semelhança entre duas personagens de relevância para ambos os animes: Rei Asaka de *Oniisama e* e Oscar François de *A Rosa de Versalhes*, tendo em vista que as duas são desfem e originadas da mesma referência (o ator sueco Björn Andrésen).

Além das semelhanças físicas, é possível identificar até mesmo o quanto as duas compartilham de vivências parecidas. É bastante evidente que elas são sempre comparadas à figura masculina pelo fato de não performarem feminilidade. Por exemplo, no episódio 5, em que Nanako encontra a Rei pela primeira vez, ela já se questiona acerca do gênero da jovem. No entanto, mesmo depois de saber que se trata de uma mulher, a protagonista solta comentários que se repetem durante o anime inteiro, por diversas garotas além dela, do tipo: “Que ar másculo... ela possui algo que a assemelha a um homem...”. Essas falas com um teor extremamente heteronormativo, só reiteram noções binárias de gênero. Portanto, elas funcionam quase como uma justificativa falha da autora para a homoafetividade das personagens. Como se o fato da Saint Juste-sama ser uma mulher que não performa feminilidade a fizesse um homem, e, então, a Nanako, que performa mais feminilidade pudesse se apaixonar enquanto uma “mulher hétero”, sem ter essa questão sáfica sendo pontuada.

Dessa forma, fica perceptível que boa parte das relações homoafetivas das obras de Riyoko Ikeda estão sempre encaixadas no estereótipo de “uma mulher que performa feminilidade e a outra não”. Sendo a desfem quase sempre vista e tratada socialmente como um homem. Contudo, existe sim uma evolução do anime de 79 para o de 91 em relação a essas questões. É possível identificar uma sensibilidade maior ao retratar os problemas de Rei Asaka. Esta tem uma rede de apoio muito maior para ser cuidada e falar sobre os seus sentimentos do que a Oscar. Assim, apesar de tudo, Saint Juste consegue ser mais enxergada e construída detalhadamente perante a sua mulheridade do que a protagonista de *A Rosa de Versalhes*.

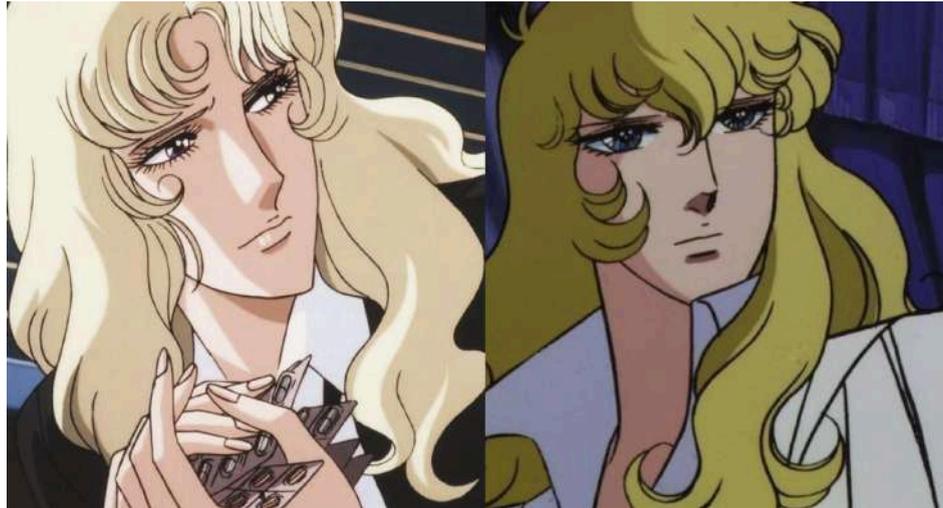


Figura 54: Rei Asaka e Oscar François - *Oniisama e* (1991) e *A Rosa de Versalhes* (1979)

Fonte: Capturas de tela



Figura 55: Nanako-san comentando sobre Rei Asaka - *Oniisama e* (1991).

Fonte: Captura de tela

Assim, sendo interesse romântico de Nanako-san, e figura chave para o desenrolar da narrativa, Saint Juste-sama é uma personagem que cativa não somente a protagonista como também os espectadores do anime. Seu nome é inspirado em León de Saint-Just, um jovem

soldado da Revolução Francesa. A adolescente, de 17 anos, é bastante enigmática e utiliza um paletó para frequentar o colégio, encantado a todas as alunas com a sua beleza e habilidades musicais com flauta, piano e violino. Ela é muito amiga da Kaoru Orihara, com quem joga basquete. Porém, Rei Asaka tem comportamentos considerados estranhos, como vícios em comprimidos e consequentes alucinações, que deixam a jovem Nanako em alerta. Logo no episódio 3, a protagonista já percebe as tendências depressivas de Rei Asaka, quando a vê passando mal do nada e pedindo remédios.



Figura 56: **Saint Juste-sama sendo venerada pelas garotas do colégio. Episódio 1 de *Oniisama e* (1991).** Fonte: Capturas de tela

Com o decorrer do tempo, essas ações autodestrutivas vão aumentando, e Saint Juste-sama vai perdendo ainda mais a vontade de viver. No início é tudo muito misterioso, nem o espectador e nem mesmo a Nanako consegue entender as motivações dessas atitudes dela. No entanto, a partir do episódio 5, algumas pistas desse enigma começam a ser desvendadas: esta possui uma relação extremamente estranha e abusiva com a Fukiko Ichinomiya, mais conhecida como Miya-sama, a líder da Sorority. Rei é constantemente agredida por ela, tratada com frieza e, mesmo assim, segue com um encantamento inexplicável, quase como se sua alma fosse aprisionada à moça.

Dessa forma, Nanako-san sente uma vontade enorme de ajudar Saint Juste-sama nessa situação. Então, ela começa a adentrar profundamente na vida da adolescente por quem é apaixonada, percebendo o quão solitária é difícil ela é. Os primeiros contatos são muito difíceis, pois existe uma constante mudança de humor e alucinações na garota, que por misturar o momento presente com sua infância, acaba por chamar a Nanako de “Ma Chérie la Poupee”²⁹. Todavia, essa relação de cuidado com o passar do tempo, torna-se um afeto romântico recíproco. Nanako adquiriu o hábito de todos os dias deixar lanches na frente da porta da Rei, juntamente com cartinhas, já que estava preocupada com sua saúde e bem-estar. Mesmo entre os altos e baixos do comportamento da jovem, Nanako-san se apaixonou perdidamente. Esse romance é bastante evidente no primeiro encontro delas, no episódio 18, em que a protagonista se declara para sua amada, chorando bastante depois: “Meu coração confia nela! Esta mulher de doces e ternas palavras. Eu não quero acreditar que esta é apenas uma doce enganação do demônio. Eu... Eu te amo”. Assim como no episódio 19, em que Nanako-san se encontra com a Kaoru Orihara, mais conhecida como Kaoru No Kimi, e esta lhe alerta: “Sabe, se apaixonar faz cada um de nós se sentir estranho. Eu queria lhe contar algo, por isso lhe chamei aqui. Se for por Rei que você está apaixonada, irá se machucar... Porque a alma de Rei está escravizada a uma deusa”.

²⁹ Minha querida boneca em francês.



Figuras 57: Nanako Misonoo se declarando para Rei Asaka - Episódio 18 - *Oniisama e* (1991). Fonte: Capturas de tela.



Figuras 58: Rei Asaka chamando Nanako Misonoo de “Ma Cherie La Poupée” - *Oniisama e* (1991). Fonte: Capturas de tela



Figura 59: **Kaoru no Kimi alertando Nanako-san sobre Rei. Episódio 19 - Oniisama e (1991).** Fonte: Captura de tela.

Saint Juste-sama, porém, demora muito para abrir o seu coração, pois tem um amor obsessivo pela Miya-sama. Com o desenrolar da narrativa, é revelado um “plot twist”³⁰, que realmente deixa todos surpresos. A Fukiko Ichinomiya, na verdade, é a irmã da Rei Asaka. A jovem tinha dez anos de idade quando a conheceu. Visitando pela primeira vez a família Ichinomiya, ela deu de cara com Miya-sama que era apenas um ano mais velha do que ela. A garota estava chorando porque havia sido escanteada numa festa de colegas. Ela relata o acontecido à sua mais nova irmã e a pede para guardar segredo. Assim, o encanto de Rei pela Fukiko foi tão imediato e intenso que ela afirmou:

Finalmente o momento chegou, e eu pude contemplá-la. Você era tão bela quanto minha mãe havia me dito. Você agia de uma forma majestosa, que eu jamais me esquecerei. Uma garota de onze anos, que há pouco chorava desesperadamente, de repente exibe uma cara equilibrada e serena, pois não podia permitir que a criada visse suas lágrimas de humilhação. Meu jovem coração estremeceu ao contemplar tanta dignidade... foi algo que me deixou extasiada! Desde aquele dia você preencheu o meu coração, e desde aquele dia e não tenho olhos para ninguém, além de você (*Oniisama e*, episódio 25, 1991).

³⁰ Expressão utilizada para designar uma revelação surpreendente na narrativa de alguma obra.

Consecutivamente, no episódio 32, Saint Juste relembra o momento em que sua mãe, antes de partir, revela que a Fukiko é a sua irmã de sangue. Então, a jovem conta toda a verdade para a Nanako-san, em uma conversa: “Ela... Fukiko-sama... ela não é apenas a minha meio-irmã. Ela é a minha irmã de verdade! Por adoção, juntou-se à família logo após nascer”. Esses sentimentos que a Rei sente pela irmã, porém, vão muito além de uma irmandade. Elas desenvolvem entre si um tipo de obsessão muito forte, misturada com controle, já que a Miya-sama mantinha a Saint Juste-sama totalmente subordinada a ela. Tanto que, quando ainda crianças, a Fukiko-sama fez um pacto de sangue com sua irmã, para que ninguém pudesse destruir a relação delas (uma forma de manipulação para que Rei Asaka não tivesse olhos para mais ninguém).

Os abusos de sua irmã foram ficando cada vez mais fortes. Saint Juste-sama era manipulada, agredida verbal e fisicamente, além de ser totalmente dependente emocional dela. Contudo, Rei não consegue enxergar tamanho abuso que vem passando todos esses anos. Portanto, essa louca obsessão por sua irmã faz com que a garota se afunde cada vez mais nas drogas. Todavia, apesar dessas emoções incestuosas entre ambas, Miya-sama é apaixonada pelo Takehiko Henmi, para quem Nanako escreve as suas cartas. A realidade deixa a Rei totalmente frustrada. Assim, esses sentimentos são muito bem representados no episódio 32, em que a Saint Juste-sama no banho, fala para a sua irmã: “Como odiar se lhe amo? Sim, eu a amo! Amo! Mas... eu lhe odeio! Odeio! Odeio!”.



Figuras 60: Saint Juste-sama sofrendo - *Oniisama e* - episódio 5

Fonte: Capturas de tela



Figuras 61: **Relação de Saint Juste-sama com a Miya-sama. Oniisama e - episódio 32.**

Fonte: Capturas de tela

Fukiko Ichinomiya — uma jovem de 18 anos, aqui interpretada enquanto bissexual — é considerada a líder mais poderosa da Sorority e do colégio em si. Todo esse poder faz com que o seu ego seja enorme, ao ponto de usar tudo e todos ao seu redor, sempre manipulando as pessoas e as situações. O fato de Nanako enviar cartas para Henmi a incomoda profundamente, o que a leva até mesmo a tentar matar a protagonista afogada no episódio 22 e fingir que a ama romanticamente no episódio 25. Dessa forma, fica notório que a Fukiko Ichinomiya segue o mesmo arquétipo da Jeanne de la Motte de *A Rosa de Versalhes*. Tomando as duas enquanto vilãs, elas podem ser consideradas bastante parecidas no que diz respeito a atitudes contraditórias, principalmente quando se observa que ambas inventam alguma mentira ou rumor acerca de relações sáficas afim de se beneficiarem. No entanto, existe outra personagem, bastante próxima à Nanako, que também tem diversos comportamentos adversos, os quais podem ser considerados abusivos: a Mariko Shinobu.



Figuras 62: Fukiko-sama enganando a Nanako-san. Episódio 25 de *Oniisama e* (1991)

Fonte: Capturas de tela



Figura 63: Fukiko Ichinomiya e Jeanne de la Motte - *Oniisama e* (1991) e *A Rosa de Versalhes* (1979). Fonte: Capturas de tela.

A garota assim que vê a Nanako pela primeira vez, já vai falando: “Ei, você é tão bonita e agradável. Vamos ser amigas”! Porém, essa amizade é bastante complicada. Mariko desenvolve uma possessividade enorme pela protagonista, desde o primeiro momento em que se conhecem. Por ter ciúmes da melhor amiga da Nanako, a Tomoko, Mariko apronta diversas situações e mentiras. Contudo, a mais chocante de todas foi no seu aniversário de 16 anos, que ela convida somente a protagonista. Em um salão de festas enorme e chiquérrimo, só estavam presentes ela, a sua mãe e a Nanako. Tudo corria muito bem, até a Mariko pedir para a sua amiga ir à sua casa. Elas conversam, e então Shinobu insiste para que a garota tome banho com ela. No banheiro ela admira bastante o corpo nu de Misonoo, deixando-a de certa forma desconfortável. No entanto, quando Nanako avisa que precisa ir embora, ela surta, e ameaça a jovem, falando que se ela for embora ela a mata e depois tira sua própria vida. Após Mariko ser contida por sua mãe, Nanako-san consegue ir embora, totalmente traumatizada.

Depois de um tempo, a vida de Mariko é mais aprofundada na narrativa, ficando perceptível como os problemas com o seu pai a levam a ter esses comportamentos abusivos. Ademais, analisando a situação mais a fundo, considerando tanto a relação da Nanako com a Shinobu, quanto a da Saint Juste com Fukiko, é notório que Ikeda trabalha bastante essa noção de intimidade feminina em suas obras, representando “amizades” ou “irmandades” que na verdade carregam sentimentos que vão muito além disso. A possessividade tão grande da Mariko, por conseguinte, está ligada tanto a traumas passados, como também uma possível atração romântica por sua amiga.



Figura 64: Mariko-san tomando banho com a Nanako - episódio 8 - *Oniisama e* (1991)

Fonte: Capturas de tela



Figura 65: Mariko querendo ir atrás de Nanako-san - episódio 8 - *Oniisama e* (1991). Fonte: Capturas de tela

Além disso, a garota se apaixonou perdidamente pela Kaoru-no-Kimi, por quem desde o início tem uma enorme admiração. Orihara é uma personagem que se demonstra bastante prestativa para a Mariko, até mesmo em seus piores dias. Preocupada com a saúde da jovem, ela sempre tentava a ajudar, sendo um apoio emocional em certos momentos. Sua paixão é bastante evidente nos episódios: 16, o qual ela fica extremamente preocupada com a saúde da Kaoru e o 17, em que a Kaoru recebe alta do hospital, e a jovem a espera com um buquê na mão, ficando emocionada por sua amada ter lhe chamado pelo primeiro nome. Dessa maneira, é válido interpretar a Shinobu enquanto uma garota lésbica, tendo em vista sua fixação por figuras femininas e repulsa a homens, mostrada no episódio 21. Portanto, essa atração romântica torna-se tão perceptível, que, ainda no episódio 17, a própria amiga da Nanako, Tomoko, comenta com ela: “Mas que surpresa! O modo como a Mariko-san venera a Kaoru-no-Kimi! Eu não imaginava!” E então a Nanako a responde: “Não sei quando a Mariko-san começou a venerar a Kaoru-no-Kimi. Mas isso é amor. Amor verdadeiro”. Mais tarde, no metrô, Tomoko volta ao assunto: “Kaoru-no-Kimi é mais máscula e atraente que os patéticos garotos daqui! E o modo dela falar: efervescente, como soda fresca! Mariko-san chegou nela primeiro... Estou brincando! Digamos que eu esteja brincando”. Ficando notória a homoafetividade da própria Tomoko, a qual também se sente atraída e interessada pela Kaoru.



Figura 66: **Mariko-san feliz pela Kaoru. Episódio 17 de “Onisama e” (1991).** Fonte: Capturas de tela.



Figura 67: Kaoru se preocupando com a Mariko. Episódio 10 de *Oniisama e* (1991)

Fonte: Capturas de tela



Figura 68: Nanako e Tomoko conversando sobre o amor de Mariko pela Kaoru - Episódio 17-*Oniisama e* (1991). Fonte: Capturas de tela



Figura 69: **Tomoko expressando atração pela Kaoru - Episódio 17 - *Oniisama e* (1991)**. Fonte: Captura de tela

Kaoru Orihara é uma garota de 17 anos, que ama jogar basquete e é a estrela do time do colégio. Com um coração enorme, ela é bastante prestativa, dá bons conselhos e orienta o caminho de várias pessoas, principalmente da sua melhor amiga, Rei, personificando, assim, o arquétipo de “Mentora”. Portanto, juntamente com Tomoko, esta consegue ser uma das personagens mais sensatas de *Oniisama e*. Ademais, assim como Fukiko e Rei, Kaoru também é extremamente endeusada por diversas estudantes, que se sentem atraídas pela sua aparência e personalidade. Orihara é repleta de vida dentro de si, por isso ela tenta ao máximo apreciar as belezas da sua estadia nesse mundo e fazer as pessoas valorizarem isso também. Contudo, o que deixa a Nanako impressionada, é como esta garota tão jovem, consegue ser tão incrível e ter um emocional tão bom, mesmo enfrentando um câncer de mama severo.

Sua relação com a Saint Juste-sama, a princípio, parte muito de um local de identificação de vivências, tendo em vista que ambas são desfem, e ela, assim como sua amiga, muitas vezes também é tratada enquanto homem pela sociedade. Isso é evidente no episódio 4, em que a Kaoru, com dificuldades para quebrar um ovo aula de culinária, tem um diálogo com a professora: “Professora, isso parece mais um número de circo”! E então a mulher diz: “É fácil para garotas, já para você...” Orihara responde: “Parece estar insinuando que eu não sou uma garota...” E a professora replica, soltando uma risada: “Então me dê motivos para dizer que você é uma garota...” Ademais, as duas compartilham de gostos parecidos, o que as fazem se aproximar mais. Dessa forma, é como se elas conseguissem se conectar e se entender de uma maneira que nenhuma dupla em *Oniisama e* consegue.

Dessa forma, transpassando uma simples amizade, em alguns momentos, o que Orihara sente pela Rei se assemelha bastante a uma forma de sentimento mais profundo. No episódio 7, ela se abre para falar com a Nanako sobre a como conheceu a Saint Juste, então revela: “O que realmente me atraía nela era algo desumano em sua natureza. E aqueles olhos pensativos, aparentemente distantes... O que ela vê tão longe? O que poderia residir no íntimo de sua alma?”. Outrossim, Kaoru está constantemente aconselhando a Rei a cuidar de si mesma e valorizar mais a sua vida, largando a obsessão pela Fukiko e parando de ser subordinada a ela. Portanto, em diversas crises, mesmo sendo bastante difícil, a jovem é quem mais consegue confortar a Saint Juste-sama. No episódio 13, por exemplo, em que a Rei está com febre por ter passado horas esperando pela Fukiko embaixo de um ulmeiro, a Kaoru dá

um banho nela para acalmá-la. Depois, sua “amiga” chora nos seus braços e então elas dormem nuas e abraçadas. A Nanako chega na casa da Rei depois de algumas horas com um lanche, e quando sai de lá ao amanhecer, reflete consigo mesma:

Essa coisa que torna a Kaoru-no-Kimi tão próxima da Saint Juste-sama... seria a verdadeira amizade? Caso seja, a verdadeira amizade é bem diferente do que há entre mim e a Tomoko. Somos muito mais egoístas sobre a nossa amizade. Achemos que amizade é algo que deva ser merecido, não algo naturalmente obrigatório. Elas são apenas um ano mais velha que nós... É difícil entender o porquê. A menos que seja algo bem mais especial do que uma mera amizade.



Figura 70: **Relação de Kaoru com Saint Juste-sama. Episódio 13 de *Onisama e* (1991)**

Fonte: Capturas de tela



Figura 71: Sentimento de Kaoru por Saint Juste-sama. Episódio 7 de *Oniisama e* (1991)

Fonte: Capturas de tela.

No entanto, durante a narrativa, em conversas com a Nanako, a Kaoru revela que já vivenciou um grande amor, o qual teve que abrir mão. Ela e Takehiko Henmi se envolveram no passado. Contudo, ela resolveu se afastar do homem, por conta do seu diagnóstico de câncer de mama. No episódio 36, ela afirma: “Preciso deixá-lo porque o amo. Devo esquecê-lo, porque o amo. Devo esquecer-me de tudo que se faz preciso. Tudo isto... porque o amo muito!”

Dessa forma, mesmo demonstrando ser uma pessoa bastante forte desde o início da narrativa, no final dela, a Kaoru se encontra extremamente vulnerável. Orihara, então, pela primeira vez é acolhida, sendo aconselhada pela Nanako a seguir o seu coração, independentemente do futuro. Então, a jovem, com apenas 18 anos, se casa com Henmi para mudar-se para Alemanha e viver com ele. É perceptível a mudança brusca da Kaoru depois que se casa. Assim como a Oscar François que tentou expressar feminilidade para conquistar Fersen, a Orihara também entra nesse estereótipo de gênero. Tanto que no dia da cerimônia, no episódio 39, a Nanako a descreve: “Seus lábios pintados com um delicado rosa, e sua face,

tocada pelo blush... Ela estava vívida, vivendo pelo amor, brilhando para todos verem”. Depois de anos, o anime mostra as cartas que a Nanako recebeu do seu irmão, em que a Kaoru está com o cabelo grande, dando leite ao seu filho. Então, é como se o relacionamento com um homem levasse as mulheres ao ápice da feminilidade. Existe uma heterossexualidade compulsória ainda muito forte nessa obra de 91. O destino de todas as mulheres sempre estará pautado ao amor por algum homem. Assim, mesmo depois de 12 anos, fica perceptível que Ikeda, ao querer quebrar o tabu acerca de algumas temáticas pouco discutidas, acaba caindo em estereótipos, de certa forma violentos, fechando o arco de diversas personagens com bastantes problemáticas.



Figura 72: **Kaoru-no-Kimi em seu casamento. Episódio 39 de *Oniisama e* (1991)**

Fonte: Captura de tela



Figura 73: **Kaoru-no-Kimi formando uma família anos depois. Episódio 39 de Oniisama e (1991).** Fonte : Captura de tela.

É o caso da própria Saint Juste-sama. A adolescente vem a falecer tragicamente no episódio 33, assim como a Oscar de *A Rosa de Versalhes*, abalando o emocional de diversas personagens. O contexto da sua morte ainda consegue ser mais trágico ainda, pois é na fase em que a Rei se encontra mais feliz. Com a sorority sendo abolida, ela sente que a Fukiko-sama voltou a ter a mesma digna personalidade que tinha quando criança, deixando para trás os abusos, egoísmo e ambições. Sua alegria é tanta que ela diz: “Ali estava a orgulhosa Fukiko-sama que eu conheci quando criança. Ela voltou a si. Isto é a prova da minha felicidade atual”.

Dessa forma, ela chama a Nanako para encontrá-la tarde da noite. “Eu quis lhe ver de repente”, Saint Juste diz à garota e então continua: “Queria lhe agradecer. Sobretudo, quis falar com você. Uma pessoa pura... amável... sensível, porém forte... E muito bonita também... Eu quis falar com você”. Após revelar para a protagonista que Miya-sama é sua irmã de verdade, Saint Juste-sama se declara para a garota, falando: “Eu gosto de você. Agora o meu coração encontrou grande força para viver” enquanto lhe dá um forte abraço. Ainda nos braços de sua amada, Rei fala: “Oh, eu gostaria de lhe mostrar o pôr-do-sol amanhã”, chamando a garota para um encontro. Então, Saint Juste acorda no outro dia cheia de vida, com uma felicidade ainda maior dentro do peito. Ela se prepara inteira para se encontrar com

a garota. Mas antes passa em uma floricultura, encomendando um buquê de rosas para a sua irmã, e levando um de flores amarelas para a Nanako em sua mão. Na ida para o local onde seria o encontro, Rei deixa o buquê cair, então ela se joga na frente da trilha do trem para pegá-lo, sendo atropelada e vindo a falecer segundos depois.



Figura 74: Saint Juste-sama se declarando para a Nanako

Fonte: Capturas de tela



Figura 75: Saint Juste-sama morrendo. *Oniisama e* (1991)

Fonte: Capturas de tela

A notícia da morte da Rei foi um choque para todos ao seu redor, especialmente a Nanako. A garota estava feliz da vida por sua amada ter se declarado e marcado um encontro, no entanto esse momento é bruscamente e desnecessariamente interrompido. O acidente que ocorre com a Saint Juste é extremamente mal-pensado. Não faz sentido algum uma jovem no seu dia mais feliz, em bastante tempo, simplesmente se jogar em uma trilha de trem para pegar um buquê. A morte dela chega a ser tão surreal de tosca, que os próprios personagens do anime se questionam se havia sido um sucídio, e de fato não havia. Logo, é como se tivesse de haver uma tragédia no destino daquela personagem. Ela não poderia seguir para uma nova fase da sua vida e ser feliz desenvolvendo um romance com a Nanako, tinha de haver algo para interromper tudo isso.

Portanto, novamente se repete um estereótipo. Assim como Oscar foi-se tão jovem, quando estava prestes a atingir o ápice de sua felicidade, a Rei Asaka também seguiu o mesmo final. Notando as semelhanças entre ambas, é como se esse fosse o destino que mulheres sáficas dessem estão sujeitas. Sofrem a vida inteira, para quando tiverem a oportunidade de um respiro de paz e alegria, perderem suas vidas. Ademais, o sofrimento também parte para as moças que se apaixonaram profundamente por elas. A Nanako leva um baque com a morte de sua amada, assim como a Rosalie com o falecimento da François em *A Rosa de Versalhes*. Ambas perdem os amores das suas vidas e têm uma história interrompida.



Figura 76: Oscar François e Saint Juste-sama mortas. *A Rosa de Versalhes* (1979) e *Oniisamae e* (1991)

Fonte: Capturas de tela



Figura 77: Rosalie e Nanako sofrendo ao descobrirem a morte de suas amadas.

A Rosa de Versalhes (1979) e *Oniisama e* (1979) Fonte: Capturas de tela

Dessa forma, existe um padrão nas narrativas da Ikeda em não deixar de forma alguma que algum casal homoafetivo termine junto, mesmo que esse romance seja central na obra, como a Nanako com a Saint Juste-sama. Assim, até mesmo a Mariko-san não tem um final feliz, já que a Kaoru se muda para a Alemanha com o marido. É tão nítida sua paixão não-correspondida, que no episódio 39 (o último), a garota chora bastante ao ver que a mulher que ela ama está indo para outro país. No entanto, esses sentimentos homoafetivos são tão banalizados no anime, que o próprio Henmi não os leva a sério, tendo em vista que ele não sente ciúmes algum.

Essa forma de mascarar a lesbiandade de algumas personagens também é notória no episódio 39, em que a Fukiko-sama reflete consigo mesma: “Rei... Rei! No fim das contas você nunca se apaixonou por um homem... Se você tivesse encontrado alguém para amar como seria o seu amor?”. Sendo assim, é como se tudo que a Saint Juste-sama sentiu tanto pela Miya-sama, quanto pela Nanako-san fosse totalmente descartado do romântico, quando a própria autora dá várias evidências em diversas cenas que se tratam de sentimentos românticos. Dessa maneira, ao mesmo tempo que a Riyoko Ikeda quer deixar claro que são narrativas de romance entre garotas, ela pontua como se tudo aquilo se tratasse de “apenas uma fase da juventude” e o amor verdadeiro só existirá com a presença de um homem.



Figura 78: Mariko-san sofrendo com a partida da Kaoru. *Oniisama e* (1991)

Fonte: Capturas de tela



Figura 79: Fukiko-sama tendo pensamentos lesbofóbicos acerca da Saint Juste-sama *Oniisama e* (1991). Fonte: Capturas de tela

Logo, essa percepção repleta de lesbofobia também é reiterada com a fala da mãe da Nanako no episódio 38: “Talvez não falte muito para que você também se apaixone por um garoto, Nanako. Mas esse será o seu amor, Nanako. Algo único, diferente de tudo que você já conheceu – um verdadeiro amor, só seu”. Todavia, a afirmação da mulher deixa a protagonista cabisbaixa, dizendo: “Essa não era a resposta que eu procurava...”. A jovem, portanto, tem sua lesbiandade totalmente apagada pela fala de sua mãe. A obra, contudo, naturaliza todas essas falas como se fossem reflexões válidas no desenvolvimento do arco dos personagens. Assim, a Nanako internaliza tudo isso, adquirindo uma mentalidade de que tudo o que vivenciou foi apenas uma fase, e está disposta a encontrar um grande amor (vindo de um homem). Tanto que no episódio final a jovem escreve uma carta para o seu irmão falando: “Querido irmão, tenho algo maravilhoso para lhe contar, em pessoa. Recentemente, encontrei alguém com quem me identifico um pouco. É um estudante do segundo ano da Universidade... contudo... ele não tem os olhos castanhos...” Fica perceptível, portanto, que Nanako-san passou a idealizar um homem como o seu irmão para se relacionar. Ademais, a descrição que ela dá da pessoa não é nem um pouco romântica e não chega nem aos pés de seus pensamentos acerca da Rei Asaka. Porém, a protagonista se força a acreditar que aquilo é o que ela deve sentir, que uma relação com um homem é o seu destino.



Figura 80: Nanako-san cabisbaixa com a fala da mãe. *Oniisama e* (1991)

Fonte: Capturas de tela



Figura 81: Final de *Oniisama e* (1991)

Fonte: Capturas de tela

Por conseguinte, *Oniisama e* consegue tratar da homoafetividade feminina com muito mais evidência do que *Rosa de Versalhes*. Existem muitas personagens sáficas, muito mais indícios dos romances entre estas, e uma construção psicológica muito bem desenvolvida de cada uma. Entretanto, ao mesmo tempo que Ikeda avança bastante nessas questões relacionadas a gênero e sexualidade, ainda assim existem problemáticas relacionadas ao sofrimento excessivo dessas existências, envolvendo abuso, incesto, depressão, suicídio, além de um perceptível um recuo para a heteronormatividade. Quando tudo está prestes a correr bem, ela recorre à tragédia, ao sofrimento e à repressão.

CAPÍTULO 4: AS GAROTAS MÁGICAS - NARRATIVAS DE PODER

No início da década de 90, Naoko Takeuchi, uma jovem mangaká, começou a publicar na revista mensal feminina “Nakayoshi”³¹ uma série em quadrinhos chamada “*Bishōjo Senshi Seera Muun*” (Bela Garota Guerreira Sailor Moon), a qual era continuação do seu mangá *Codename: Sailor V* (1991), e fez um sucesso estrondoso, atraindo inúmeros leitores, levando ao interesse pela produção de adaptações. Assim, seguindo três ideias básicas de: transformação, “super sentai”³² e “sailor fuku”³³, acompanhado de uma diversidade de referências, Takeuchi iniciou a realização da série animada “*Sailor Moon*”, a qual foi ao ar nas TVs em 1992. O anime e o mangá foram desenvolvidos praticamente de forma simultânea, o que fomentou o sucesso de ambos. Então, a franquia se tornou um fenômeno no Japão e um ícone para a Cultura Pop, atraindo uma legião de fãs, tendo em vista ultrapassar as fronteiras da Ásia, sendo popularizada internacionalmente (SATO, 2007).

A ideia original da produtora “*Toei Animation*” e da autora era de fechar a série em apenas uma temporada, contudo, a obra cativou tantos espectadores que não parou por aí. De 1992 a 1997, a primeira versão originou diversas outras, até mesmo recentes, como a “*Sailor Moon Crystal*” (2015) (MARTINS, 2020). Sendo assim, responsável pela revitalização do termo “Garotas Mágicas” (GRAVETT, 2004), o anime foi revolucionário no tocante à abordagem sobre gênero e sexualidade, influenciando diversas obras até hoje. “A inovação no enredo elaborado por Naoko Takeuchi reside exatamente nesse ponto: *Sailor Moon* foi um mangá pioneiro ao criar o conceito de um grupo exclusivo de garotas capaz de combater inimigos sem a ajuda de uma figura masculina” (VALKIRIAS, 2017). Ademais, a obra traz a representação de diversos personagens LGBTQ+, incluindo mulheres sáficas com relacionamentos sérios e duradouros, trazendo, portanto, a categoria Yuri a outro patamar de representação (MILLER, 2020).

Consecutivamente, em 1996, um coletivo de artistas intitulado “Be-Papas” foi fundado pelo diretor e roteirista Kunihiko Ikuhara. Dentre os membros, estava a Chiho Saito, a qual estava desenvolvendo um mangá que bebe bastante de referências do Sailor Moon, chamado

³¹ Amiga, companheira em japonês (SATO, 2007).

³² Nome que se dá em japonês às séries de grupos de super-heróis (SATO, 2007).

³³ Estética de uniforme escolar utilizado pela realeza marinha britânica (FERREIRA, 2008).

“*Shoujo Kakumei Utena*” (1996). O sucesso das histórias em quadrinhos levaram ao lançamento do anime um ano depois. Inspirado nas estéticas e narrativas do Teatro *Tarakazuka Revue*, do Shoujo Clássico, Contos de fadas, Romantismo, Surrealismo e Expressionismo, *Shoujo Kakumei Utena* é uma obra arrebatadora, que consegue retratar a vivência sáfica de forma poética, conceitual e única. O enredo dispõe de uma complexidade bastante filosófica, também sendo repleto de duelos, magia e romance. Assim, trazendo o primeiro casal homoafetivo interracial em animação para as telas, a obra trata da mulheridade e homoafetividade de forma totalmente disruptiva, e, assim como *Sailor Moon*, desafia os papéis de gênero, colocando as protagonistas femininas em posições de poder (TV TROPES, 2011).

Por conseguinte, tendo em vista que ambas as obras tiveram um alcance e importância enorme na história dos animes, é imprescindível notar que elas estabelecem uma nova fase no Yuri do século XX. Essa era, portanto, marcada por representações menos pautadas em narrativas de sofrimento e mais empoderadoras, que põem as personagens femininas em posições de heroínas, guerreiras, mágicas e poderosas. Então, *Sailor Moon* (1992) deu o ponto de partida para que ela e *Shoujo Kakumei Utena* (1997) marcassem a revolução do Yuri e do Girl Magic. Portanto, para compreender como se dá essa representação sáfica em ambos os animes, de forma detalhada e aprofundada, é necessário recorrer a uma análise de suas narrativas e personagens.

4.1 - Sailor Moon (Classic; R; S; Super S e Stars) (1992-1997)

A franquia *Sailor Moon*, no século XX, já contava com cinco temporadas: *Sailor Moon Classic* (1992-1993), *Sailor Moon R* (1993-1994), *Sailor Moon S* (1994-1995), *Sailor Moon Super S* (1995-1996) e *Sailor Moon Stars* (1996-1997). A história tem como protagonista a Usagi Tsukini, conhecida no Brasil como Serena, uma jovem estudante do oitavo ano um pouco chorona, medrosa, bobinha e comilona, que leva um cotidiano normal como qualquer outra adolescente. No entanto, acontece uma grande reviravolta em sua vida, quando um certo dia, no caminho para a escola, ela salva uma gatinha preta falante, com uma lua na cabeça, que estava sendo agredida por um grupo de garotos. A felina chamada Luna revela para a garota que ela é uma guerreira mágica com habilidades especiais, a qual está destinada a batalhar pelo amor e justiça, sendo responsável por proteger a Terra das forças do

mal. É assim que a jovem descobre que é a Sailor Moon. Portanto, no decorrer da narrativa, ela vai se encontrando com diversas outras guerreiras mágicas, denominadas “Sailor Senshi”, as quais representam heroínas de diversos planetas do sistema solar. Então, contando com uma variedade de personagens autênticas e poderosas, a série é repleta de aventuras, descobertas, romances e magia. E, apesar de um caráter aparentemente jovial e infantil, o enredo desta carga bastante complexidade.



Figura 82: **Sailor Moon e as Sailors Senchi (1992)**

Fonte: goldzveig.tripod.com

Sailor Moon tem uma estética tão autêntica, que deixa a sua marca na Cultura Pop. As cores vibrantes presentes no visual do anime (figurinos, cenários e cabelos) chamam bastante atenção, principalmente do público-alvo principal (infanto-juvenil). O uso do termo “Sailor” vem de um popular uniforme das escolas do Japão, denominado “*sērā fuku*”³⁴. Este é caracterizado pela cor branca, com golas de diferentes cores e grandes laços que trazem uma identidade forte para as personagens mágicas e a obra no geral. Assim, Kazuko Taiana realiza um trabalho memorável de “*design character*”³⁵ ao atribuir aspectos únicos nas Sailors Senchi, como as varinhas mágicas de transformação, cabelos e vestimentas coloridas que

³⁴ Roupa de marinheiro.

³⁵ Design dos personagens.

combinam com a personalidade e o poder de cada uma. A *Sailor Moon*, portanto, se torna um grande ícone que se populariza tanto, ao ponto de ser encontrada na moda, em brinquedos, artigos de decoração, vestimentas, e, portanto, na Cultura Pop no geral.

A identificação com a protagonista é um fator que atrai um grande público-alvo, já que o espectador passa a ter contato com duas versões da mesma personagem, sendo uma delas bastante parecida com a realidade de muitas meninas pré-adolescentes. Serena é uma garota muito espontânea e engraçada que encanta demais os espectadores. Mesmo sendo atrapalhada, mimada e dramática, ela tem muito carisma, é bondosa, divertida e carrega um coração gigante. A jovem é extremamente romântica, e, durante a narrativa fica perceptível que sua atração pelas pessoas transcende as noções de gênero. A primeira paixão desenvolvida pela Usagi, já em *Sailor Moon Classic*, é por um homem de 18 anos, o Mamoru Chiba, também conhecido como Darien Chiba, o qual é a encarnação do do Príncipe Endymion, do Reino da Lua e, portanto, tem uma identidade civil de “Tuxedo Mask”, que usa uma máscara e um smoking, e sempre aparece para motivar a Sailor Moon. Desde a primeira vez que se encontram, jogando faíscas um para o outro, no episódio 2, que a Serena demonstra estar apaixonada. Então, apesar da diferença de idade, a série desenvolve o romance “*enemies to lovers*”³⁶ entre eles, que é prolongado até para as novas versões do anime, tendo o primeiro beijo no episódio 22.



³⁶ Categoria criada por fãs para denominar narrativas em que os personagens desenvolvem um romance a partir de uma relação de implicância/inimizade.

Figura 83: **Sailor Moon (1992)**

Fonte: cbr.com

No entanto, mesmo apaixonada pelo Mamoru, a protagonista demonstra interesse por diversos personagens no decorrer da série, podendo ser considerada “pansexual”³⁷. Um deles é a Haruka Tenou (Sailor Uranus), que aparece no episódio 3 de *Sailor Moon S* (1994-1995). Fica bastante perceptível a atração que a protagonista sente pela Haruka em diferentes momentos, como no episódio 9 em que ela abraça a mulher com um olhar de encantamento e emoção, como se estivesse sentindo tudo aquilo pela primeira vez, e pensando: “Sinto como se estivesse nos braços de um homem”. “Haruka-san, você tem um cheiro muito bom”.



Figura 84: **Reação da Serena e da Minako Aino ao ver a Haruka Tennou pela primeira vez - episódio 3 de *Sailor Moon S* (1994)**

Fonte: Capturas de tela

³⁷ Sexualidade em que a atração física/emocional independe do gênero da pessoa.



Figura 85: Usagi nos braços da Haruka - episódio 9 de *Sailor Moon S* (1994)

Fonte: Capturas de tela

A Haruka é uma mulher que não performa feminilidade e é estrela de corridas. Ela demonstra bastante seriedade e maturidade, o que desperta diferentes sentimentos nas garotas do anime. Dessa forma, o encantamento e a possessividade que a Usagi e a sua amiga Minako Aino (a Sailor Vênus) sentem ao bater os olhos na mulher pela primeira vez adentra totalmente no espectro da atração sexual e romântica. Logo, elas entram em rivalidade feminina pela Haruka, supondo em suas mentes que ela se tratava de um homem. Contudo, as adolescentes começam a se questionar se a garota com quem ela estava acompanhada, a Michiru Kaiou (Sailor Neptune), era a sua namorada. Para matarem a curiosidade, elas começam a perseguir a garota juntamente com sua amada, e, ao fazerem as perguntas sobre esse tópico, a Haruka responde: “Vamos ver... pode-se dizer que somos muito mais íntimas do que isso. Mas não desistam. Vocês ainda têm uma chance”. E então, assim que a Michiru escuta a sua amada falando isso, sente ciúmes e responde: “Essa pessoa sempre diz isso quando vê garotas bonitas. Eu deveria apenas deixar o que trouxe para você e ir para casa”. A Haruka então fica desconcertada e vai atrás da Michiru. Portanto, assim como em *A Rosa de Versalhes* (1979) e *Oniisama e* (1991), a aparição de uma personagem desfem chama a atenção de todas as garotas, como uma certa obsessão, perceptível de primeira até mesmo pelos recursos estéticos do anime parecidos com os das obras de 79 e 91, utilizando-se do efeito de “imagem do olhar encantado”.

No entanto, quando Usagi e Minako percebem que a Haruka e a Michiru são Sailors Senchi, e, portanto, mulheres, elas entram em colapso. Então, é criada uma situação como se ambas houvessem sido “enganadas” pela Haruka, bem semelhante ao que Oscar passa em “A

Rosa de Versalhes”. Dessa forma, fica perceptível a maneira que as mulheres que não performam feminilidade são retratadas nos animes do século XX. Quase sempre são colocadas enquanto objetos de desejo por garotas que acreditam que elas sejam homens, ou as comparam com figuras masculinas e criam uma persona a partir daquela idealização, que se encaixa em todos os requisitos do que seria considerado um “parceiro ideal”. Porém, Haruka ainda tem um grande diferencial em sua narrativa e destino em relação à Oscar Fraçois, Saint Juste-sama e Kaoru no Kimi.



Figura 86: **Haruka (Sailor Uranus) - *Sailor Moon S* (1994).**

Fonte: Capturas de tela



Figura 87: Cena do episódio 3 de Sailor Moon S. (1994)

Fonte: Capturas de tela



Figura 88: Cena das garotas revoltadas ao descobrirem que a Haruka é uma garota - episódio 3 de *Sailor Moon S.* (1994). Fonte: Capturas de tela

O que diferencia *Sailor Moon* nesse quesito das obras de 79 e 91, é que as personagens lésbicas (A Haruka e a Michiru) têm um relacionamento sério, que fica perceptível em diversas cenas a partir da terceira temporada (*Sailor Moon S* - 1994). A Michiru Kaioh (Sailor Neptune), juntamente com a Haruka, faz parte das Guerreiras do exterior do Sistema Solar. Michiru é uma violinista bastante admirada por todos devido às suas qualidades e virtudes. Ela é calma, paciente, bonita, elegante, atraente, talentosa e poderosa. Todas essas características atraem a Haruka desde o primeiro dia em que elas se conheceram, no episódio 17. Após admirar a Michiru tocando violino, Haruka é pega pela fala da garota se declarando: “Sei mais sobre você do que você mesma...”, após conversarem sobre ambas serem Sailors Guerreiras. E então, ela continua: “Não é porque eu duvidasse que você fosse uma Sailor Guerreira que investiguei tudo sobre sua vida. Eu sempre soube quem você era desde o início. Quando vi você correndo esperava uma chance para me aproximar de você. Passear no seu carro, junto ao mar”. E então, desde esse dia, elas nunca mais se separaram. Tanto que a cena final desse episódio mostra as duas andando de carro, enquanto a Haruka fala: “Estou feliz por ter te conhecido. Vamos passear juntas assim para sempre”.



Figura 89: Michiru Kaioh (Sailor Neptune) - *Sailor Moon* (1992-1997)

Fonte: Capturas de tela



Figura 90: Sailor Neptune se declarando para a Haruka. Episódio 17 de Sailor Moon S. (1994)

Fonte: Capturas de tela



Figura 91: Final do episódio 17 de Sailor Moon S. (1994)

Fonte: Capturas de tela

Portanto, elas marcam o primeiro casal assumidamente lésbico na história dos animes. Todavia, assim como boa parte das pessoas LGBTQ+, as jovens também passam por momentos de medo da homofobia. Um exemplo bem marcante disso acontece no episódio 6 de *Sailor Moon S.*, em que é realizado um concurso de casais no colégio, com diversas gincanas, e a Michiru e a Haruka resolvem participar. Na primeira etapa, que era tentar adivinhar qual era a mão da sua parceira, a Haruka acerta de primeira, o que leva ao pensamento da Usagi: “Imagino se elas realmente têm ‘aquele’ tipo de relacionamento”. Então, o apresentador fala “Que tal agora você chamar a sua namorada?” E, com muito receio, a Haruka chama a Michiru. Logo, com uma cara de preocupação e percebendo o risco de estar concorrendo àquele jogo, o qual sua própria amada falou que se estende para a vida real, Haruka fala: “O

show acabou para nós. Nós só entramos nesse concurso para nos divertirmos, mas se continuarmos podemos até vencer”. Esse recuo é claramente um indício de que elas se configuram sim enquanto um casal, mas entendem o papel que ocupam na sociedade e os estigmas ainda presentes, preferindo evitar possíveis questionamentos e violências. Dessa forma, como em diversos momentos elas também negam ser namoradas, mas afirmam ter uma relação íntima, fica perceptível o receio em se denominarem enquanto um casal.



Figura 92: Cena da gincana dos casais, episódio 6 de *Sailor Moon S*. (1994)

Fonte: Capturas de tela

Todavia, torna-se notório para o espectador que ambas cultivam uma relação amorosa levando em conta a presença de momentos de intimidade em diferentes cenas de *Sailor Moon*. No episódio 9 de *Sailor Moon S* (1994), por exemplo, elas quase se beijam ao chegarem tão perto uma da outra, assim como o episódio 21 da mesma temporada, elas têm um momento romântico em que entrelaçam as suas mãos, enquanto se olham profundamente. Em diversos trechos, elas saem para encontros românticos, como no episódio 15 de *Sailor Moon Stars* (1997), em que ambas estão no parque juntas e encontram a Usagi, quando a Haruka diz: “Quem você vai encontrar? Esse parque é para encontros de casal”. Ademais, existem algumas cenas com declarações românticas, como no episódio 1 de *Sailor Moon Stars* (1997), em que um dos seus passeios, a Michiru se declara para a Haruka, enquanto elas admiram um grande aquário de peixes: “Isso me acalma, poderia ficar aqui por horas. Boba, eu não estava falando dos peixes”, assumindo, portanto, que estava se referindo ao tempo de qualidade com a amada. E no marcante episódio 31 de *Sailor Moon Stars* (1994), em que a Haruka fala para

a Michiru: “Se eu pudesse ficar ao seu lado, seria capaz de vender a minha alma ao diabo neste exato momento”; e a Michiru responde: “Tem razão, estaremos juntas até a morte”.

Além disso, ainda há momentos em que elas demonstram ciúmes, como no episódio 18 de *Sailor Moon S* (1994), em que a Haruka sente ciúmes do buquê de rosas que a Michiru recebeu. Contudo, uma das mais significativas nesse aspecto é a do episódio 14 de *Sailor Moon Stars* (1997), na qual a Michiru recebe a visita do Seya Kou em seu camarim, o qual afirma que é o seu fã, ao mesmo tempo em que flerta com a mulher: “Gostaria de te conhecer melhor...” e a Michiru lhe dá bola, falando: “Então você quer me ajudar a trocar de roupa”? A Haruka, que chega bem na hora, fica totalmente enciumada, fazendo uma cara de ódio para o Seya, que parece entender imediatamente o que está acontecendo, mas ainda assim, a Michiru deixa tudo bem claro, ao dizer que Haruka é “alguém muito próximo e especial para ela”. Transpassando esses momentos, praticamente todas as cenas em que uma aparece, a outra também está junto, deixando claro que ambas configuram um relacionamento que vai muito além de uma simples amizade. Para deixar mais óbvio ainda que são um casal, nas últimas temporadas do anime, elas cuidam juntas de uma garotinha chamada Hotaru (que é a Sailor Saturn). Em uma cena do episódio 2 de *Sailor Moon Stars* (1997), a menina chega a chamar as duas de “mamãe e papai”. Apesar do caráter heteronormativo, é como se a obra estivesse avisando ao espectador que elas são uma família. Dessa forma, *Sailor Moon*, além de trazer o primeiro casal lésbico para o mundo dos animes, também trouxe a primeira família LGBT.



Figura 93: Haruka sentindo ciúmes da Michiru - episódio 14 de *Sailor Moon Stars* (1997)

Fonte: Capturas de tela



Figura 94: Michiru afirmando que Haruka é alguém importante para ela - episódio 14 de *Sailor Moon Stars* (1997)

Fonte: Capturas de tela



Figura 95: Haruka-san com ciúmes da Michiru por ela ter recebido um buquê de rosas - episódio 18 de *Sailor Moon S* (1994)

Fonte: Capturas de tela



Figura 96: Encontro romântico no aquário - episódio 1 de *Sailor Moon Stars* (1997)

Fonte: Capturas de tela



Figura 97: Cena romântica entre Haruka e Michiru - episódio 21 de *Sailor Moon S*. (1994)

Fonte: Capturas de tela



Figura 98: Haruka e Michiru com a filha Hotaru - *Sailor Moon* (1992-1997)

Fonte: Capturas de tela

Mesmo sendo claramente um casal, existe um costume da Haruka de flertar com diversas garotas no decorrer das temporadas. Há o interesse tanto da Haruka quanto da Michiru de conseguir o talismã que salvará o mundo a partir de um coração puro, e para isso elas procuram meninas que aparentam possuí-lo. Contudo, as cantadas da Haruka às vezes

ultrapassam do que seria o plano, o que irrita profundamente a Michiru que sente bastante ciúmes. Uma das garotas que a Haruka mais flerta é a Usagi, que fica completamente desconcertada ao sentir atração pela mulher. Essa realidade é expressa no episódio 12 do *Sailor Moon S.*, em que a Serena está magoada por Darien ter feito pouco caso do seu aniversário, então ela diz “Ele não é mais meu namorado!”. Assim, aproveitando a deixa, a Haruka flerta com a garota na frente da Michiru, falando: “Então quer dizer que tenho uma chance? Eu tenho uma queda por você, cabeça de odango”. Logo, a Michiru fica revoltada: “Lá vai você de novo, Haruka” E a sua amada traz uma justificativa: “Mas uma garota como ela pode ser portadora de um talismã”.



Figura 99: Cena do episódio 12 de *Sailor Moon S* (1994).

Fonte: Capturas de tela

Sendo assim, na procura por esse talismã, que segundo o casal de Sailors guerreiras, será a salvação para o mundo, elas utilizam a Lita (Sailor Jupiter), enquanto isca para conseguir pegá-lo, no episódio 7 de *Sailor Moon S* (1994). A garota estava andando com a Usagi, quando, de repente, a Haruka causa um acidente com a moto, que derruba as duas

adolescentes no chão. No momento em que a Lita olha para a Haruka, ela já se sente atraída. Então, a mulher a oferece ajuda, enquanto é visualizada a partir da “imagem do olhar encantado”. Assim que a Serena se vê sozinha com a Lita, já vai falando para ela “Você não pode! Mesmo sendo muito atraente, a Haruka é uma garota!” Logo, a garota desconversa, afirmando que não tem essas intenções (apesar de ficar bem óbvio que tem devido a sua expressão facial). Porém, em seguida, a Haruka, juntamente com a Michiru, chama a Lita para dar uma volta de carro. A Usagi, relutante (com ciúmes), já vai arrumando desculpas para sua amiga não ir, o que causa uma reação na Haruka, que diz: “Hã? Garotas não podem passear de carro juntas?”, levando à resposta imediata da Lita, que aceita o convite. A mulher então, já inicia flertando, ao falar para a Usagi: “Vou pegar sua amiga emprestado por um tempo”. E então, enquanto a Hakura continua, no carro: “Queria conhecer você melhor...”, a Serena está tendo uma reunião com as amigas, debatendo acerca da homossexualidade feminina, diante de todos esses sentimentos que se afloraram com a chegada da Hakura.

A Usagi comenta com as garotas: “A Lita foi em um encontro, mas é com uma mulher”. Logo, as meninas reagem: “Será que a Mako-chan mudou de time?” Então, quando é revelado que ela saiu com a Haruka, a Rei Hino (Sailor Mars), fala: “Por mais atraente que ela seja, não acredito que ela esteja correndo atrás de mulheres...”. No entanto, Rei não esperava que ia se pega no pulo, quando a Usagi mostra uma revista encontrada na sua mesa, que na capa tem uma mulher desfem. Dessa forma, Serena expõe: “Mas Rei-chan, você tem isso aqui também”, deixando-a completamente desconcertada. Portanto, esse pode ser considerado o episódio mais “Yuri” de *Sailor Moon*, já que põe a atração pela Haruka como uma das pautas principais entre o grupo das amigas, causando questionamentos em praticamente todas as Sailors, o que leva a evidência de que boa parte delas não são heterossexuais.

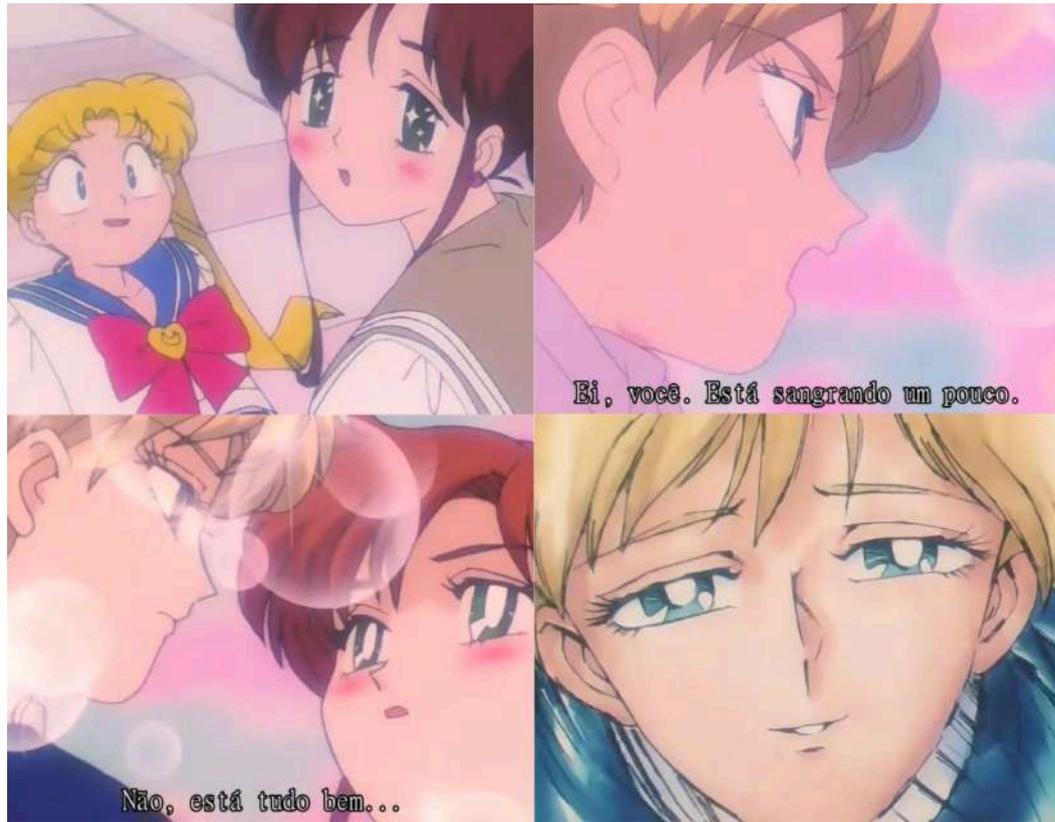


Figura 100: Cena do episódio 7 de *Sailor Moon S.* (1994)

Fonte: Capturas de tela



Figura 101: Cena do episódio 7 de *Sailor Moon S.* (1994) - Convite para passeio de carro

Fonte: Capturas de tela



Figura 102: Cena do episódio 7 de *Sailor Moon S*. (1994) - Serena revelando os segredos de Rei

Fonte: Capturas de tela

Adentrando no amor sáfico, para além de trazer um casal lésbico, garotas questionando suas sexualidades e discutindo acerca da homoafetividade feminina, *Sailor Moon* também aborda a lesbiandade no episódio 5 de *Sailor Moon S* (1994), intitulado “O Primeiro Beijo”. Neste, uma garota chamada Unazuki, irmã de um amigo das Sailors, tem o seu coração puro e sonha em dar seu primeiro beijo. Contudo, um demônio o rouba, e ela entra em um estado de hipnose e obsessão, no qual precisa de qualquer forma dar o seu primeiro beijo. Então, com todas as garotas reunidas, ela tenta beijar a Lita (Sailor Júpiter). Essa tentativa deixa todas as Sailors chocadas e sem graça. Dessa forma, o episódio explora novamente os limites da heteronormatividade, abrindo discussões acerca de gênero e sexualidade mesmo que de forma sutil ou “despercebida”.



Figura 103: Unazuki tentando beijar Lita - episódio 5 de *Sailor Moon S* (1994)

Fonte: Capturas de tela

Portanto, *Sailor Moon* (1992-1997) é uma obra que realmente marca uma revolução para o *Girl Magic* e o *Yuri*. Apesar de reiterar estereótipos heteronormativos em certos momentos, o fato de existir uma protagonista claramente pansexual e um casal sáfico de guerreiras que lutam juntas, têm uma relação duradoura e ainda compõem uma família nas temporadas finais, destoa bastante das representações trazidas pela Riyoko Ikeda. Boa parte das cenas que indicam a presença da homoafetividade feminina nas narrativas das personagens são românticas, felizes ou cotidianas. Dessa maneira, *Sailor Moon* retira completamente as personagens sáficas de posições de tragédia e sofrimento, abrindo novas possibilidades de representação e futuro, ao colocar essas corporeidades femininas enquanto seres mágicos, poderosos, bem-sucedidos, vivenciando romances sólidos, batalhando pelo amor e por um mundo melhor. Fica notória, por conseguinte, a potencialidade de *Sailor Moon* em cultivar novas e disruptivas perspectivas acerca de existências femininas e homoafetivas. Sendo assim, a obra marca uma nova fase para o Yuri: as narrativas mágicas com sáficas em posições de poder.

4.2 - *Shoujo Kakumei Utena* (1997)

Shoujo Kakumei Utena se passa na era Vitoriana e acompanha a vida de uma jovem chamada Utena Tenjou. Órfã de pai e mãe por conta de um acidente, ela foi salva quando

criança por um príncipe viajante que lhe deu um anel com o emblema de uma rosa e lhe disse que se ela se mantesse nobre de coração, o encontraria novamente no futuro. No entanto, na busca por esse príncipe, Utena acaba adentrando no Conselho de Estudantes da Academia Ohtori – um famosíssimo colégio particular que mistura o real com a fantasia. Assim, nesse lugar, a jovem acaba descobrindo o príncipe em si mesma, ao se envolver em diversos duelos de espadas, buscando conquistar a eternidade celestial. Essa jornada divide o anime em quatro arcos diferentes: o Conselho Estudantil (a fase mais leve do anime focada em dramas cotidianos com um toque de humor); a Rosa Negra (foca na história cheia de sentimentalismos, angústias e tristezas acerca do prédio que teve 100 estudantes mortos na Academia Ohtori); Akio (adentra no arco de um personagem essencial para a narrativa chamado Otori Akio); e Apocalipse (fase de conexões, revelações, conclusões e sacrifícios). Dessa forma, durante as batalhas, Utena acaba descobrindo que seu maior destino, na verdade, é conquistar as mãos de uma garota misteriosa e revolucionária chamada Anthy Himemiya em noivado.



Figura 104: *Shoujo Kakumei Utena* (1997)

Fonte: medium.com

No que diz respeito à estrutura narrativa, *Shoujo Kakumei Utena* foge dos estilos usuais, ao construir episódios que seguem uma linha mais repetitiva e subjetiva, fazendo uma alusão ao próprio cotidiano e mente humana. O anime aborda diversos assuntos profundos de forma bastante alegórica e filosófica, através de seu caráter metafórico. Ao explorar esses aspectos da psique, a obra adentra no arco de diversos personagens, os quais na primeira fase

sempre passam por uma batalha final com a Utena. Entendendo melhor sobre esse universo da Academia Ohtori, a protagonista compreende que os duelos sempre colocam em risco a integridade da Anthy Himemiya, considerada pelos duelistas a “Noiva da Rosa”.

Seguindo uma estética Surrealista, *Shoujo Kakumei Utena* é uma obra repleta de metáforas e simbolismos, deixando diversos elementos abertos à interpretação do público. Enquadrando-se em um estilo de Shoujo melodramático e bastante teatral, esta possui características que lhe trazem um tipo de autenticidade bastante peculiar. Sendo assim, o grupo Be-papas realiza um trabalho impecável no visual belíssimo do anime, o qual é marcado por cenários e arquiteturas bastante detalhadas, formando verdadeiras obras de arte em cada frame. Os exageros estéticos e narrativos são claramente referências ao Romantismo, Ultrarromantismo e “Arte Nouveau”³⁸, tendo uma afinidade bastante evidente com *A Rosa de Versalhes* (1997).



Figura 105: Cena do episódio 1 de *Shoujo Kakumei Utena* (1997)

Fonte: Captura de tela

³⁸ *Art Nouveau*, ou "Arte Nova", foi uma corrente artística que surgiu na Europa do fim do século XIX. Se caracteriza por apresentar alguns aspectos como, utilização de curvas e ondulações, presença de elementos florais e da natureza, forte presença da figura feminina e a preocupação com a estética.

Transpassando aspectos estéticos, esse vínculo com as obras não só de Ikeda como também da Naoko Takechi, se dá pelas características da própria protagonista, a Utena Tenjou. Vestindo o uniforme masculino da Academia onde estuda, ela incorpora o príncipe presente em si mesma. Carregando uma personalidade forte, Utena é uma mulher fiel, corajosa e determinada, que faz de tudo para salvar quem ama. Portanto, sua figura cria conexões tanto com a ideia de uma guerreira mágica que não depende de homens para lutar, como a Sailor Moon, quanto a da leal e batalhadora guarda real Oscar François, que apesar das repressões sociais não abre mão do seu jeito de ser. Ela é popular e bastante admirada no colégio Ohtori, apesar de ser frequentemente repreendida nos corredores pela sua forma de se vestir, como no episódio 30, em que uma inspetora juntamente com o diretor chegam nela para falar: “Você nunca irá se apaixonar. Comece a agir como uma garota! Falo isso para o seu bem! Não é nada legal vestir o uniforme masculino”. E então a Utena responde: “Mas todo mundo fala que meu estilo é legal...” E então o diretor complementa: “Você tem que seguir as regras. Garotas vestem saias boas e leves!” A protagonista, então, pensa consigo mesma: “Quem foi que inventou isso?”



Figura 106: Utena Tenjou - *Shoujo Kakumei Utena* (1997)

Fonte: Capturas de tela



Figura 107: Utena sendo repreendida pela sua vestimenta. *Shoujo Kakumei Utena* (1997), episódio 30

Fonte: Capturas de tela

Dessa forma, em diversos momentos, Utena é criticada por sua forma de ser, e, apesar de enfrentar essas situações, há cenas em que ela tenta performar uma outra versão de si mesma, como no episódio 12. Depois de perder uma batalha com Touga Kiryuu, um influente estudante e duelista da academia, ela se sente extremamente mal por não conseguir ter salvo Anthy Himemiya. Por conta disso, a protagonista acaba entrando em um estado de descrença de si mesma, trocando o uniforme que costumava usar pelo feminino. Assim, sua amiga Wakaba Shinohara a alerta sobre esse estado, o que a faz acordar e dizer: “Eu vou recuperar quem eu era”. E então no duelo do final do episódio ela consegue retornar ao seu Eu, e conquistar de volta a Noiva da Rosa, Anthy Himemiya.



Figura 108: Utena querendo recuperar de volta quem ela é - episódio 12 de *Shoujo Kakumei Utena* (1997)

Fonte: Captura de tela

A trajetória dessa personagem é bastante triste, pois ela é cerceada de se expressar enquanto estiver sendo a “Noiva da Rosa”. Dessa forma, muitos homens abusam desse seu comportamento passivo para projetar as suas vontades e desejos, comandando-a por completo. Em diversos momentos Himemiya sofre agressões físicas e verbais dos homens duelistas, principalmente do Kyouichi Saionji, que a agride fisicamente no episódio 1. Assim, em algumas cenas essa noção de “Noiva da Rosa” é questionada pela Utena, como no episódio 11, em que ela perde o duelo e pergunta para a Anthy na frente do Touga: “Você odeia ser tratada como a Noiva da Rosa, não é? Não leve a Himemiya, por favor. Ela quer voltar a ser uma garota normal”. Então, o anime propõe uma reflexão acerca do sistema machista que objetifica mulheres. A “Noiva da Rosa”, portanto, é uma metáfora para a figura da mulher enxergada a partir do olhar masculino, ou seja, o papel social imposto à população feminina em uma sociedade patriarcal. Essa crítica fica mais explícita no episódio 37, quando Utena diz ao espectador: “No final, garotas são todas como a Noiva da Rosa”. Logo, vista enquanto uma posse, Anthy, como qualquer mulher, carrega seus próprios desejos e limites, mas tem seus direitos completamente negados pelo sistema. Sendo importante mencionar, portanto, que ela é a primeira personagem não-branca de um anime Shoujo, fugindo do estereótipo presente na maioria das animações japonesas. Então, Utena é a única que enxerga Himemiya por quem

ela realmente é. Isso encanta Anthy de uma forma profunda, o que a leva a se apaixonar perdidamente pela protagonista.



Figura 109: Anthy Himemiya - *Shoujo Kakumei Utena* (1997)

Fonte: Capturas de tela



Figura 110: Utena confrontando Touga - episódio 11 de *Shoujo Kakumei Utena* (1997)

Fonte: Capturas de tela

Esse romance é explorado em diversos episódios, mas ele já é evidente desde a abertura do anime. Tocando a música “Rondo-Revolution” da cantora e compositora Masami Okui, ela é acompanhada de cenas da Utena juntamente com a Anthy em momentos de conexão. A letra já é bastante sugestiva do tipo de relação que ambas desenvolvem:

Vamos continuar vivendo bravamente e com estilo... Mesmo se nós duas formos algum dia separadas... Faça minha revolução! No jardim iluminado pelo sol, nós demos as mãos, Nós ficamos próximas e nos consolamos. Dissemos que nunca nos apaixonaríamos novamente. Uma ligação tão poderosa mudou-nos, e agora nós nos tornamos tão fortes. Esse é nosso estilo de vida, todos os dias... o tempo todo. Nessa nossa foto, de rostos colados, um toque de solidão preenche nossos rostos sorridentes. Começando amanhã, novamente e com estilo. Eu me tornarei uma mulher que todos irão notar. Mesmo se nós duas estivermos separadas, nossos corações sempre serão como um só [...] (OKUI, 1997).



Figura 111: Abertura de Shoujo Kakumei Utena (1997)

Fonte: Capturas de tela



Figura 112: Abertura de Shoujo Kakumei Utena (1997)

Fonte: Capturas de tela

Assim, essa relação também se torna bastante evidente nos momentos em que elas estão indo dormir juntas, nos quais a Anthy Himemiya está configurada como si mesma, e não como a “Noiva da Rosa”. Durante essas cenas, elas começam a ter conversas mais profundas, como a do episódio 24, em que a Utena, falando sobre o irmão da Anthy diz: “Tem algo nele que me parece muito familiar”. E então a Anthy confessa: “Tem horas que você parece muito familiar pra mim também, Utena-sama”. O que leva a reação feliz de sua amada, que diz: “Quando houver algum problema, pode me procurar. Podemos nos ajudar a superar qualquer coisa juntas. Quero que sejamos amigas assim”. A partir da última frase, Himemiya faz uma expressão como se tivesse algo a revelar, e então diz, enquanto as duas estão de mãos dadas: “Utena-sama, a verdade é que eu...”. A Utena então complementa: “O que?” E ela desiste do que ia dizer ao afirmar: “Nada”. Nesse momento, a Anthy estava se sentindo mais vulnerável ao lado de sua amada e estava prestes a se declarar, mas perde a coragem. Assim, esses episódios em que ambas estão deitadas na cama são marcados por elas sempre darem as mãos antes de dormir. Outro episódio essencial para entender a conexão construída por ambas é o 37, em que a Himemiya fala para a Utena: “Daqui a 10 anos estaremos juntas, rindo e bebendo chá”, idealizando, portanto, um futuro com sua amada.



Figura 113: Utena conversando com a Anthy antes de dormir - episódio 24 de *Shoujo Kakumei Utena* (1997)

Fonte: Capturas de tela



Figura 114: Anthy quase revelando seus sentimentos por Utena - episódio 24 de *Shoujo Kakumei Utena* (1997). Fonte: Capturas de tela.

Essa intimidade das duas, no entanto, deixa uma amiga da Utena, chamada Wakana Shinohara, extremamente enciumada. O anime torna notório que ela tem uma queda por sua melhor amiga. No episódio 1, por exemplo, após uma decepção amorosa, Wakana chega a

afirmar que a Utena é o seu amor verdadeiro, enquanto sobe em suas costas. Assim como no episódio 12, a mesma demonstra ciúmes da Utena com o Touga, após ele a chamar para um encontro, e acaba soltando: “Não toque na minha Utena-sama!” Contudo, sua reação mais exagerada vem a acontecer no episódio 20, em que a garota resolve duelar com a Utena pela Noiva da Rosa, justamente com o intuito de afastá-las. Seu plano é mal-sucedido, pois como em quase todos os episódios, a Utena vence o duelo.



Figura 115: **Wakana Shinohara declarando seu amor pela Utena - episódio 1**
- *Shoujo Kakumei Utena* (1997). Fonte: Captura de tela



Figura 116: Shinohara sentindo ciúmes da Utena. - *Shoujo Kakumei Utena* (1997)

Fonte: Captura de tela



Figura 117: Utena Tenjou e Shinohara duelando - episódio 20 - *Shoujo*

Kakumei Utena (1997). Fonte: Captura de tela

Além dessa coadjuvante, também há outras personagens de *Shoujo Kakumei Utena* que demonstram ser sáficas em determinados momentos. A Juri Arisugawa é capitã da Equipe

de Esgrima e uma das estudantes mais respeitadas da Academia. Ela é uma mulher que não performa feminilidade e deseja se tornar um “príncipe”. No entanto, por trás desse status que a coloca enquanto forte, nobre e corajosa, existe um lado bastante vulnerável. No passado, ela teve seu coração partido por sua melhor amiga de infância chamada Shiori Takatsuki. No início, o espectador espera que a forma que a Juri a trata fosse por pura rivalidade feminina devido a um homem (o namorado da Shiori). Porém, a realidade é que esta nutre um amor muito profundo pela garota e não sabe lidar com esses sentimentos. Dessa forma, ela fica com o coração amargo, desacreditado do amor e milagres, querendo o poder da Noiva da Rosa para resolver a sua situação. Toda essa amargura e atitude egoísta acaba por colocá-la em confronto com a Utena Tenjou, a qual Juri sente inveja ao lembrar de que um dia foi como ela. Todavia, a jornada dessa personagem faz ela passar por um processo de cura durante esses episódios, tornando-se mais paciente e consciente de seus sentimentos.



Figura 118: **Juri Arisugawa e Shiori - *Shoujo Kakumei Utena* (1997)**

Fonte: Captura de tela

Essa mudança é tão significativa, que no episódio 37 ela tem uma importante conversa com a Utena. Existe um sentimento de identificação e conforto no diálogo delas, ao compartilhar sentimentos profundos. Juri, então, pergunta à protagonista: “Você a ama não é?”; E a Utena retruca: “Hum... Não é o tipo de amor que você está pensando, Jury. Himemiya e eu... Himemiya e eu..”. O fato dela não conseguir completar a frase já deixa nas

entrelinhas seus sentimentos românticos pela Anthy. Utena, então, é uma mulher lésbica que se descobre a partir do seu amor pela Himemiya. Portanto, sua longa procura por um príncipe, na verdade, é uma metáfora para a heterossexualidade compulsória. Tenjou acredita que o seu grande amor é o príncipe que ela teve contato quando criança. Assim, ela se aprofunda nessa procura, focando somente em homens, mesmo que seu coração já estivesse batendo pela Anthy.



Figura 119: Juri Arisugawa e Utena conversando - episódio *Shoujo Kakumei Utena* (1997)

Fonte: Captura de tela

Por conseguinte, o penúltimo e último episódios são decisivos para toda a narrativa. O irmão da Himemiya, presidente da Academia, se desmascara da farsa que estava mantendo esse tempo inteiro. Manipulando a Anthy a vida toda, ele revela seu verdadeiro eu. Assim, quando este finge ser o príncipe da Utena, a Anthy cai no chão desfalecida. E então ele afirma: “Ela será a Noiva do Rosa para todo o sempre...”; E continua a revelar: “Para começar, nunca houve um príncipe neste mundo!”; E então, sobre a tumba do príncipe, ele fala para Utena: “Você sabe o que é isso? A tumba de Dios, o príncipe! O príncipe que era não existe mais!”. Portanto, o anime propõe uma reflexão bastante profunda acerca de

idealizações românticas e heteronormatividade, tendo em vista que a sociedade patriarcal impõe esse ideal nas mulheres, de que suas vidas são destinadas a encontrar um príncipe para atingir a sua felicidade máxima. No entanto, Utena é uma protagonista totalmente disruptiva, tendo em vista que no meio desse processo ela encontrou o príncipe em si mesma e desenvolveu um amor intenso por uma mulher. Então, buscando salvar a sua amada, Utena confessa: “Acho que no final... Eu não consegui ser um príncipe. Me perdoe, Himemiya... Por fingir ser um príncipe... Me perdoe...! Não importa onde você estiver. Eu juro que vou achá-la”. A fala da protagônica, assim, consegue dialogar com a noção de que ela não precisa ser um “príncipe” para amar a mulher que ama, pelo contrário, ela sendo Utena Tenjou por si desde o início da narrativa foi o que conquistou a Anthy.



Figura 120: Utena tentando salvar a Anthy Himemiya - Episódio 39 de *Shoujo Kakumei Utena* Fonte: Capturas de tela



Figura 121: Cena final - episódio 39 de *Shoujo Kakumei Utena* (1997)

Fonte: Capturas de tela

Portanto, *Shoujo Kakumei Utena* aborda a homoafetividade feminina de forma completamente filosófica, subjetiva e metafórica. Trazendo um casal interracial de protagonistas sáficas guerreiras e mágicas, a obra entra no subgênero Girl Magic, sendo claramente influenciado por *Sailor Moon* (1992-1997). Estabelecendo conexões para além da categorização, a animação cria arquétipos, situações psicológicas e ambientações bastante parecidas com de *A Rosa de Versalhes* (1979) e *Oniisama e* (1991), bem como também dialoga com seus romantismos e melodramas. A Metodologia de Constelação Fílmica, por conseguinte, ao criar um pontos de intersecção entre essas obras amplia visões sobre o retrato das mulheres sáficas nos animes do século XX, deixando perceptíveis tanto os seus caracteres revolucionários, quanto a capacidade de se tornarem referências umas para as outras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A monografia iniciou com uma contextualização histórica do papel feminino no Japão, como base para o desenvolvimento de uma análise profunda sobre a representação sáfica nos quatro animes Yuri do século XX. A história e o imaginário da mulher japonesa, dessa forma, influenciam diretamente nas expressões artísticas que foram e vem sendo produzidas com o passar dos anos. Logo, a construção da Oscar François em *A Rosa de Versalhes* é uma referência nítida tanto às Onna-bugeishas, que já desafiavam noções de gênero desde a época do Japão Feudal (BLAST!, 2016), quanto ao Teatro *Tarakazuka Revue*, que na década de 10, trazia para o campo artístico mulheres performando papéis considerados “masculinos” (FERNANDES, 2016). Ademais, o panorama do anime *Oniisama e*, o qual se passa em um colégio exclusivamente feminino, formado pela sorority e suas líderes, se conecta diretamente com a época matriarcal do Japão Antigo, em que por uns bons anos mulheres estiveram em posições de poder político (NAKEMATA, 2024). Assim, *Sailor Moon* e *Utena*, (*Sailor Moon e Shoujo Kakumei Utena*), enfim, se interligam bastante com as deusas poderosas da mitologia japonesa (*Mukashi banashi*), que exerciam um papel muito importante nas subjetividades do país, influenciando desde à cultura à política (THAISY, 2020).

Então, a ascensão do movimento feminista e lésbico no Japão foi essencial para que assuntos relacionados à homoafetividade feminina começassem a ser retratados tanto na mídia quanto em expressões artísticas. É possível perceber como obras selecionadas vão acompanhando o evoluir dessas questões. Sendo assim, no final anos 70, quando os Shoujos passaram a ser majoritariamente escritos por mulheres, foi lançada a obra precursora do Yuri nos animes: *A Rosa de Versalhes* (1979) (PINON, LEFEBVRE, 2015). Posteriormente, a criação do primeiro grupo formado exclusivamente por mangakás mulheres (CLAMP), nos anos 80, fomentou o lançamento de mais um anime da Riyoko Ikeda: *Oniisama e* (1991), e consecutivamente as obras Yuri do subgênero “Girl Magic”: *Sailor Moon* (1992) e *Shoujo Kakumei Utena* (1997) (FRIEDMAN, 2022).

Logo, os pontos de intersecção entre esses animes, estabelecidos a partir da Metodologia de Constelação Fílmica, se desenvolvem não só a partir da temporalidade e a representação sáfica em comum, mas também através dos arquétipos que se conectam de obra para obra. Existe uma semelhança nítida entre Oscar François e Utena, que entram no arquétipo de protagonistas guerreiras que não performam feminilidade. Ambas essas personagens também dialogam no concerne à vivência desfem, com: a Haruka, Saint Juste-sama e Kaoru. Dessa maneira, torna-se nítida a semelhança desses retratos, em que

mulheres sáficas que não performam feminilidade estão sempre em uma posição de desejo, principalmente por meninas mais femininas. Estas últimas, já entram em um outro arquétipo: o das garotas ingênuas e românticas, como: a Maria Antonieta, a Rosalie, a Usagi e a Nanako-san. Paralelamente, ainda existe o arquétipo voltado às mulheres sáficas que performam feminilidade e são mais “maduras”, ou seja, aquelas que são extremamente admiradas por seus talentos e inteligência, e geralmente já têm uma relação profunda com alguém, como a Fukiko-sama e a Michiru.



Figura 122: Oscar François e Utena Tenjou - *A Rosa de Versalhes* (1979) e *Oniisama e* (1991). Fonte: Capturas de tela



Figura 123: Fukiko Ichinomiya e Michiru Kaiou - *Oniisama e* (1991) e *Sailor Moon* (1992)
Fonte: Capturas de tela

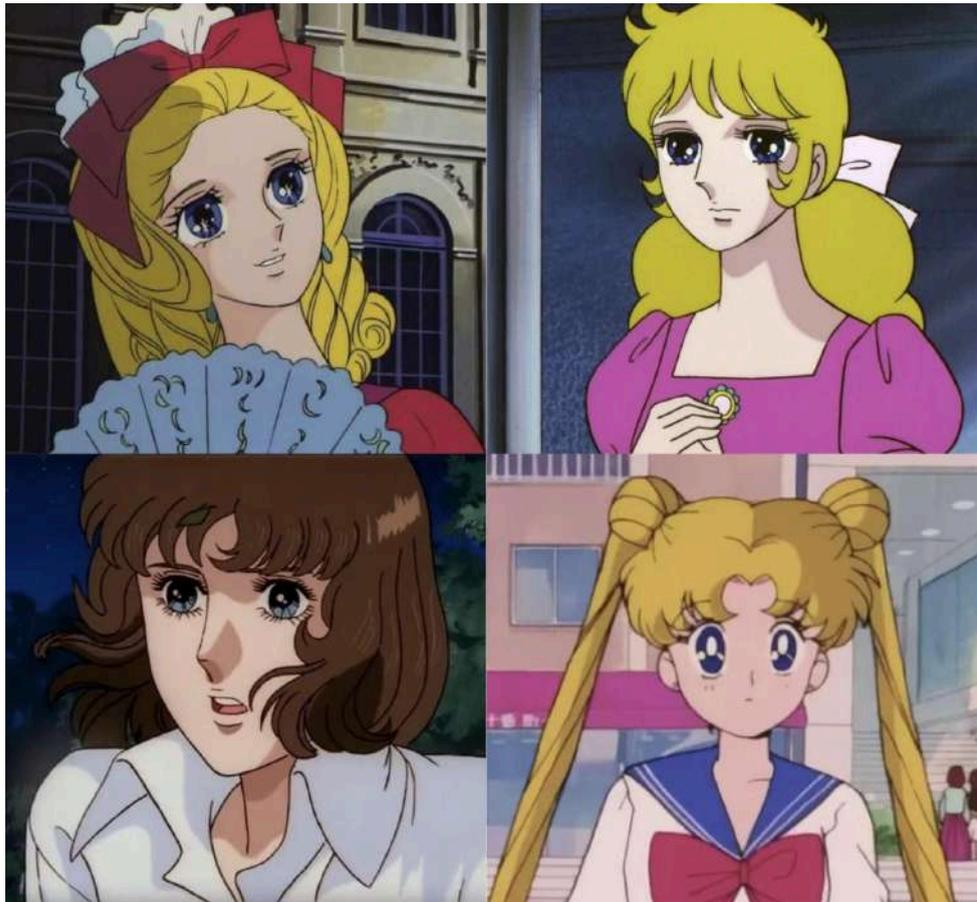


Figura 124: Maria Antonieta, Rosalie, Nanako Misonoo e Usagi Tsukino
A Rosa de Versalhes (1979), *Oniisama e* (1991) e *Sailor Moon* (1992)

Fonte: Capturas de tela

Consecutivamente, a respeito das narrativas, as obras da Riyoko Ikeda têm um toque bastante evidente de melodrama e romantismo, que coloca todas as personagens sáficas de suas obras em situações de sofrimento e tragédia. Assim, entre *A Rosa de Versalhes* e *Oniisama e*, existe uma notória evolução no tocante às abordagens mais evidentes da homoafetividade. No entanto, ambas reiteram firmemente a heterossexualidade compulsória, promovendo e normalizando o cerceamento da experiência homossexual feminina. Já nos animes das garotas mágicas, apesar da heterossexualidade compulsória ainda ser bastante notória, existe uma subversão a isso. Ambas as obras trazem situações de homofobia e heteronormatividade, ao mesmo tempo em que criticam essa realidade, promovendo finais felizes, com relacionamentos sáficos sérios e profundos.

Dessa maneira, compreender como se dá a representação da homoafetividade feminina nos animes do século XX, é, acima de tudo, entender o lugar que mulheres sáficas ocupavam

e ocupam na sociedade japonesa. Trazer notoriedade para a forma que essas existências são retratadas, torna-se relevante a partir do momento em que a análise resgata desde contextualizações históricas a movimentações sociais e artísticas dessas mulheres, contemplando todo o arcabouço carregado por uma corporeidade feminina japonesa e sáfica. Outrossim, criar conexões entre as obras é um mecanismo que facilita o mergulho profundo na pesquisa acerca dessas representações, possibilitando reflexões sobre vivências, estereótipos, estéticas, literatura e diversos outros conceitos e campos que entram em intersecção. Sendo assim, essa monografia tem o intuito principal de fomentar os estudos críticos sobre representação e representatividade em animações, compreendendo a tamanha amplitude que essas expressões artísticas oferecem enquanto forma de resistência, resgate, identificação, pertencimento, e o mais relevante de tudo: o vislumbre de futuros felizes e possíveis.

REFERÊNCIAS

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Revista Estudos Feministas. V. 10 n. 1 p.171-188. Florianópolis, 2002.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. (11a. Edição). DP&A. São Paulo, 2006.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. 200 p. Pallas. Rio de Janeiro, 2017.

LARAIA, Roque. **Cultura: um conceito antropológico**. Zahar (24º edição). 120 p. Minas Gerais, 1986.

MARX, Karl. **O capital**. Veneta. 208 p. Hamburgo: 1867.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Apicuri. PUC-Rio. 260 p. Rio de Janeiro: 2016.

SANTOS, Rosana Maria. **Os Múltiplos conceitos de cultura**. XVII Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Bahia: Julho, 2021. Disponível em: <<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132370.pdf>> Acesso em 4 de Abril de 2024.

HALL, Edward. **The Silent Language**. BANTAM DOUBLEDAY DELL PUBLISHING GROUP INC. 224 p. Inglaterra, 1973.

FLEURI, Reinaldo M. **Intercultura e educação**. Texto oferecido como subsídio à conferência O desafio dialógico nas relações interculturais apresentada no VI Encontro Internacional do Fórum Paulo Freire Caminhando para uma cidadania multicultural, na cidade do Porto (Portugal), em 19 a 22 de setembro de 2004. Educação, Sociedade & Culturas, no 23, 2005

Equipe editorial de Conceito.de. (29 de Junho de 2011). **Interculturalidade - O que é, conceito e definição**. Atualizado em 18 de Junho de 2019. <<https://conceito.de/interculturalidade>> Acesso em 5 de Abril de 2024.

ARAI, Jhony; HIRASAKI, Cesar. **Arigatô**. Editora JBC. 320 p. São Paulo, 2008.

MODELLI, Laís. **Do chá ao Jiu-jitsu: as influências japonesas na cultura do Brasil**. São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-44526338>>. Acesso em 8 de Abril de 2024.

SATO, Cristiane. **Japop. O Poder da Cultura Pop Japonesa**. Editora nSP Hakosha. 352 p. São Paulo, 2007.

KIYOMURA, Leila. **Pesquisadores constroem ponte intercultural entre Brasil e Japão**. Jornal da USP. São Paulo, 2024. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/universidade/pesquisadores-constroem-ponte-intercultural>> Acesso em: 7 de Abril de 2024.

BUENO, Reinaldo. **Amaterasu: a deusa do sol e do universo**. Xapuri Socioambiental. Goiás, 2022. Disponível em: <<https://xapuri.info/amaterasu-a-deusa-do-sol-e-do-universo/>> Acesso em 7 de Abril de 2024.

YARA. **Deusa Amaterasu - Desvende os mitos da deusa xintoísta do sol**. ASTROCENTRO. São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www.astrocentro.com.br/blog/espiritual/deusa-amaterasu/>> Acesso em 7 de Abril de 2024.

NAMEKATA, Márcia; SÔSEKE, Natsume; SÔJI, Inô; OZAKI, Yei; GORDON, Richard. **Contos fantásticos japoneses: as quatro estações e a natureza**. 197 p. Editora BuruRu. São Paulo, 2024.

YANAGITA, Kunio. **Japanese Folk Tales**. Tokyo News Service Ltd. Tokyo, 1954.

NAMEKATA, Márcia. **Iruí Kon'in no mukashi banashi: contos tradicionais japoneses sobre casamentos fantásticos**. Editora Laboralivros. 208 p. Curitiba, 2021.

Inari Okami: A Divindade da Prosperidade na Cultura Japonesa. Portal Feedobem. Recife, 2022. Disponível em: <<https://feedobem.com/artigos/destaque/inari-okami-a-divindade-da-prosperidade-na-cultura-japonesa/>> Acesso em: 10 de Abril de 2024.

RIBEIRO, Dion; DÉBORA, Arita. **Período Yayoi - Yamatai e Himiko (História).** Vestimentas Japonesas. Paraná, 2016. Disponível em: <<https://vestimentasjp.wordpress.com/2016/08/20/periodo-yayoi-yamatai-e-himiko-historia/>> Acesso em: 11 de Abril de 2024.

SETO, Claudio. **Jingû Kogo. A imperatriz Guerreira.** Portal Nippo Brasil. São Paulo, 2001. Disponível em: <<https://www.nippo.com.br/historiadojapao/n088a.php>> Acesso em: 11 de Abril de 2024.

KAWANAMI, Silvia. **Conheça as 10 mulheres que governaram o Japão.** Japão em Foco. Campo Grande, 2025. Disponível em: <<https://www.japaoemfoco.com/conheca-10-mulheres-que-governaram-o-japao/>> Acesso em: 11 de Abril de 2024.

LINCOLINS, Thiago. **Onna-Bugeisha: As mulheres samurais do Japão Feudal.** Aventuras na História. São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/onna-bugeisha-mulheres-samurais-japao-historia.phtml>> Acesso em: 12 de Abril de 2024.

MAGALHÃES, Douglas. **Onna Bugeisha: As Mulheres na Guerra Samurai.** História Militar em Debate. Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <<https://historiamilitaremdebate.com.br/onna-bugeisha-as-mulheres-na-guerra-samurai/>> Acesso em: 12 de Abril de 2024.

CONHEÇA AS ONNA-BUGEISHAS!. Blast!. Curitiba, 2016. Disponível em: <<https://redeblast.com/post/conhea-as-onna-bugeishas-1>>. Acesso em: 12 de Abril de 2024.

RAMOS, Óscar; GARCÉS, Pilar. **Japanese women's role. Past and present.** Bulletin of Portuguese. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2005.

GALLAGUER, John. **Geisha: A Unique World of Tradition, Elegance, and Art.** PRC. Londres, 2003

Monstruosidade Feminina no Folclore Japonês. Valkirias, 2020. Disponível em: <<https://valkirias.com.br/monstruosidade-feminina-no-folclore-japones/>> Acesso em: 12 de Abril de 2024.

GICK, Paulo. **MULHERES ESCRITORAS DO JAPÃO NO PERÍODO HEIAN (794-1185).** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rio Grande do Sul, 1989.

SILVA, Mallery. **Woman in Ancient Japan: From Matriarchal Antiquity to Acquiescent Confinement.** Inquires Journal. 2010. Disponível em: <<http://www.inquiriesjournal.com/articles/286/women-in-ancient-japan-from-matriarchal-antiquity-to-acquiescent-confinement>> Acesso em: 15 de Abril de 2024.

HANE, Mikiso. **Pensantes, Rebelo and Outcases: The Underside of Modern Japan.** Pantheon, 1982.

COSTA, Ângela. **Uma Breve História Sobre a Evolução do Movimento Feminista.** Portugal, 2016. Disponível em: <<https://www.clubotaku.org/niji/socie/uma-breve-historia-sobre-a-evolucao-dos-movimentos-feministas/>> Acesso em 19 de Abril de 2024.

GONZAGA, Luís. **No Japão de 1910, nasceu uma revista feminista, pioneira ao discutir direitos.** Atibaia, 2017. Disponível em: <<https://pt.linkedin.com/pulse/jap%C3%A3o-de-1910-nasceu-uma-revista-feminista-pioneira-ao-jornalista>> Acesso em 19 de Abril de 2024.

BARDSLEY, Jan. **Seito and the Resurgence of Writing by Women.** «The Columbia Companion to Modern East Asian Literature». Columbia University Press (em inglês). P. 93–98. Nova Iorque, 2003.

HIRATSUKA, Raichō. **In The Begging, Woman was The sun: The Autobiography of a Japanese Feminist.** Columbia University Press (em inglês). 432 p. Nova Iorque, 2010.

KEENI, Minakshi. **From silence to resilience: the evolving narrative of feminism in Japan.** Inglaterra, 2024.

<<https://www.9dashline.com/article/from-silence-to-resilience-the-evolving-narrative-of-feminism-in-japan>> Acesso em 19 de Abril de 2024..

LEBRA-CHAPMAN, Joyce. **Shaping Hawaii: The Voices of Women**. Goodale Pubs. Colorado, 1999.

SHIGEMATSU, Setsu. **Scream from the Shadows: The Women's Liberation Movement in Japan**. Univ. Of Minnesota Press. 312 p. Minnesota, 2012.

WELKER, James; BULLOCK, Julia; KANO, Ayako. **Rethinking Japanese Feminisms**. University of Hawaii Press. Havaí, 2017.

Japan's conservative ruling party cites 'gay rights' in manifesto in bid to burnish image overseas. South China Morning Posts - Reuters. Ásia, 2016. Disponível em: <<https://www.scmp.com/news/asia/east-asia/article/1986665/japans-conservative-ruling-party-cites-gay-rights-manifesto-bid>> Acesso em 20 de Abril de 2024.

KAUPATEZ, Diogo. **História da homossexualidade no Japão**. Centro Ásia. Curitiba, 2020. Disponível em: <<https://www.centroasia.com.br/event-details/historia-da-homossexualidade-no-japao>> Acesso em 20 de Abril de 2024.

OLIVEIRA, Julio. **O boom da cultura queer no Japão pós-guerra**. Medium, 2019. Disponível em: <https://medium.com/@heavenlypsycho_/o-boom-da-cultura-queer-no-jap%C3%A3o-p%C3%B3s-guerra-6a62bfe513cd> Acesso em: 20 de Abril de 2024.

MCCLELLAND, David. **Psychoanalysis and Religious Mysticism**. Literary Licenning LLC. 34 p. Estados Unidos, 2011.

LUNSING, Wim. **Beyond Common Sense: Sexuality And Gender In Contemporary Japan**. 419 p. Routledge, 2015.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo Afro-Latino-Americano**. Zahar. 376 p. Belo Horizonte: 2020.

BATISTA, Paula. **Representação e Representatividade, é tudo a mesma coisa?** Rio de Janeiro, 2020. Disponível em <<https://www.linkedin.com/pulse/representa%C3%A7%C3%A3o-e-representatividade-%C3>

%A9-tudo-mesma-coisa-paula-batista?utm_source=share&utm_medium/> Acesso em: 21 de Abril de 2024. Rio de Janeiro. 2020.

NASCIMENTO, Tatiana. **Do dever de denunciar a dor até o direito ao devaneio, nosso cuíerlombismo literário**. Lesbiandade plurais: outras produções de saberes e afetos. Editora Devires. Bahia, 2019.

Mulheres Japonesas: histórias que você precisa conhecer. Valkirias, 2019. Disponível em: <<https://valkirias.com.br/mulheres-japonesas-historias-que-voce-precisa-conhecer/>> Acesso em 21 de Abril de 2024.

NAMEKATA, Márcia. **Murasaki Shikibu**. Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: Mulheres na Filosofia, V. 7, N. 3, 2022, p. 01- 16. <<https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/filosofas/murasaki-shikibu/>> Acesso em 22 de Abril de 2024.

AZNAR, Samuel; FRAGO, Miguel. **Uemura Shōen: a inspiradora história primeira pintora profissional do Japão**. Domestika, 2022. Disponível em: <<https://www.domestika.org/pt/blog/8841-uemura-shoen-a-inspiradora-historia-da-primeira-pintora-profissional-do-japao>> Acesso em 22 de Abril de 2024.

RAFANY, Emily. **Mulheres mangakás superando representações de gênero nos mangás shōnen**. Pernambuco, 2022. Disponível em: <<https://ceasiaufpe.com.br/?p=500>> Acesso em: 23 de Abril de 2024.

PFERL, Matheus. **Do Japão para o mundo, animes e mangás são sucesso absoluto**. CNU (Central de Notícias Uniter). Curitiba, 2021. Disponível em: <<https://www.uninter.com/noticias/do-japao-para-o-mundo-animes-e-mangas-sao-sucesso-absoluto>> Acesso em: 23 de Abril de 2024.

Anime. ANIME NEWS NETWORK, 2009. Disponível em: <<https://www.animenewsnetwork.com/encyclopedia/lexicon.php?id=45>> Acesso em: 29 de Abril de 2024.

AESCHLIMAN, Lesley. **What is anime?** Bellaonline: 2007. Disponível em: <<http://www.bellaonline.com/articles/art4260.asp>> Acesso em: 29 de Abril de 2024.

ASHCRAFT, Brian. **A Serious Look at Big Anime Eyes**. KOTAKU, 2016. Disponível em: <<https://kotaku.com/a-serious-look-at-big-anime-eyes-1737751337>> Acesso em: 29 de Abril de 2024.

ROSA, Sara. **Anime: do Japão para o mundo**. Arte no Sul, 2017. Disponível em: <<https://wp.ufpel.edu.br/artenosul/2017/11/13/anime-do-japao-para-o-mundo/>> Acesso em: 29 de Abril de 2024.

PENTEADO, Bruno. **A febre dos animes e como afetam crianças e adolescentes.** São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://cangurunews.com.br/febre-de-animes/>> Acesso em: 29 de Abril de 2024.

FRANCISCO, Karina. **Mangás e Animes: a cultura pop japonesa.** Revista Cross Over, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/karina.francisco/docs/revista_crossover_-_finalizada/s/11904524> Acesso em: 29 de Abril de 2024.

NAGADO, Alexandre. **Mangás e Animes: a cultura pop japonesa.** Revista Cross Over, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/karina.francisco/docs/revista_crossover_-_finalizada/s/11904524> Acesso em: 29 de Abril de 2024.

ALLISON, Anne. **The Attractions of the J-Wave for American Youth.** Software Power Superpowers. Rotledge, 2008.

O que é mangá? MANGÁS JBC. São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://editorajbc.com.br/mangas/inf/o-que-e-manga/>> Acesso em: 3 de Maio de 2024.

CAETANO, Érica. **Mangá; Brasil Escola.** Disponível em: <<https://brasilecola.uol.com.br/artes/o-que-e-manga.htm>> Acesso em: 3 de Maio de 2024.

O que é Mangá? Escola de mangá JAPAN SUNSET. 2017. Disponível em: <<https://www.fabioshin.com/o-que-e-manga>> Acesso em: 3 de Maio de 2024.

PEIXOTO SILVA, Sergio. **O fim do mangá Parte 1.** Mangá do começo ao fim. Discovery Publicações.

RAMOS SILVA, Josias. **Mangá - história, conceito e caracterização do personagem.** Universidade do Extremo Sul Catarinense - UNESC. Criciúma, 2012. Disponível em: <<http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/1013/1/Josias%20Silva%20Ramos.pdf>> Acesso em 3 de Maio de 2024.

NOVIELLI, MARIA ROBERTA. **Floating worlds: a short history of Japanese animation.** Boca Raton: [s.n.]. Itália, 2018.

EMAKIMONO: APRENDA A FAZER OS PERGAMINHOS QUE CONTAM HISTÓRIAS. Japan House. São Paulo, 2020. Disponível em: <<https://www.japanhousesp.com.br/artigo/emakimono-aprenda-a-fazer-pergaminhos-que-contam-historias/>> Acesso em: 4 de Maio de 2024.

Interesting kagee Shadow Picture. Design Swan, 2009. Disponível em: <<https://www.designswan.com/archives/interesting-kagee-shadow-picture.html>> Acesso em: 4 de Maio de 2024.

OS ENCANTOS DO CINEMA JAPONÊS: HISTÓRIA E PERSPECTIVA. Japan House. São Paulo, 2022. Disponível em: <<https://www.japanhousesp.com.br/stories/os-encantos-do-cinema-japones/>> Acesso em 4 de Maio de 2024.

GONÇALVES, Diego. **Antiguidades - Katsudou Shashin: os primórdios da animação japonesa.** 2017. Disponível em: <<https://esoumdesenho.wordpress.com/2017/10/04/antiguidades-katsudou-shashin-os-primordios-da-animacao-japonesa/>> Acesso em 5 de Maio de 2024.

LOO, Edgan. **Two-Nine-Decade-Old Anime Films Discovered.** ANIME NEWS NETWORK. 2008. Disponível em: <<https://www.animenewsnetwork.com/news/2008-03-27/two-90-year-old-anime-films-discovered>> Acesso em 5 de Maio de 2024.

NAGADO, Ale. **A História do Animê: a origem e desenvolvimento da indústria de animação japonesa.** 2021. Disponível em: <<https://www.blogsushipop.com/post/a-hist%C3%B3ria-do-anim%C3%AA>> Acesso em 5 de Maio de 2024.

YASUO, Yamaguchi. **The Evolution of the Japanese Anime Industry.** 2013. Disponível em: <<https://www.nippon.com/en/features/h00043/>> Acesso em 5 de Maio de 2024.

SHARP, Jasper. **The First Frames of Anime.** The roots of Japanese Anime, official booklet, DVD. 2009.

BARICORDI, Andrea; D'OPERA, Adeline; PELLETIER, Claude J. **Anime: A guide to Japanese Animation (1958 - 1988).** 2000. 1ª ed. Montréal.

CAMPBELL, Alan. **Japan: An Illustrated Encyclopedia.** 1st ed. Tokyo: Kodansha, 1994.

SHARP, Jasper. **Pioneers of Japanese Animation ai PIFan - Part 1.** Midnight Eye. 2004. Disponível em: <<http://www.midnighteye.com/features/pioneers-of-japanese-animation-at-pifan-part-1/>> Acesso em: 5 de Maio de 2024.

CLEMENTS, Jonathan; MCCARTHY, Helen. **The Anime Encyclopedia: A Guide to Japanese Animation Since 1917. Revised and Expanded Edition** (em inglês). Stone Bridge Press. 12 páginas. Berkeley (Califórnia), 2006.

REED, Gabrielle. **The Surprising Impact of World War II Propaganda Animation Design.** 2017. *Ethos3*. Disponível em: <<https://ethos3.com/the-surprising-impact-of-world-war-ii-propaganda-animation-design/>> Acesso em: 6 de Maio de 2024.

SHAREH, Linda. **Introduction to Girls' Anime.** The University of Michigan Japanese Animation Group. Michigan, 2001. Disponível em: <https://public.websites.umich.edu/~anime/genres_shoujo.html> Acesso em 6 de Maio de 2024.

GARCIA, Fábio. **Animes clássicos que ainda vale a pena ver (de novo).** Omelete, 2020. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/anime-manga/animes-nao-recentes-vale-a-pena-assistir>> Acesso em 6 de Maio de 2024..

BENDAZZI, Giannalberto. **Animation: A World History: Volume II: The Birth of a Style - The Three Markets.** Routledge. 475 páginas. Singapura, 2015.

A small glimpse into the history of Japanese anime. *Go! Go! Nihon*. 2008. Disponível em: <<https://gogonihon.com/en/blog/a-small-glimpse-into-history-of-japanese-anime/>> Acesso em 6 de Maio de 2024.

Kehr, Dave **FILM; Anime, Japanese Cinema's Second Golden Age.** *The New York Times*. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2002/01/20/movies/film-anime-japanese-cinema-s-second-golden-age.html>> Acesso em 6 de Maio de 2024.

IKARI, Silas. **Anos 90: Era de ouro da animação JPN.** Zona Cast, 2017. Disponível em: <<https://zonacastweb.wordpress.com/2017/08/09/anos-90-a-era-de-ouro-da-animacao-jpn/>> Acesso em 7 de Maio de 2024.

As deliciosas estéticas dos animes dos anos 90. OLHE NOVAMENTE. Disponível em: <<https://olhenovamente.com.br/esteticas-anime-anos-90/>> Acesso em 7 de Maio de 2024.

GOTO, Marcelo. **Quando surgiram os primeiros mangás e animes?** Super Interessante, 2011. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/quando-surgiram-os-primeiros-mangas-e-animes>> . Acesso em 10 de Maio de 2024.

Os primeiros animes e live-actions japoneses no Brasil! ANIMAX, 2013. Disponível em: <<http://www.animaxmagazine.com/2013/03/os-primeiros-animes-e-live-actions.html>> Acesso em 10 de Maio de 2024.

Francfort, Elmo. **Rede Manchete**. Aconteceu Virou História. 424 páginas. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

WILHELM, Leonardo. **A História do Anime no Brasil**. Medium, 2020. Disponível em: <<https://genshiken.medium.com/a-hist%C3%B3ria-do-anime-no-brasil-e6ef3fb3e4c>> Acesso em 10 de Maio de 2024.

#VocêSabia: História dos animes no Brasil. Portal Araçagi, 2020. Disponível em: <<https://portalaracagi.com.br/voce-sabia-historia-dos-animes-no-brasil/>> Acesso em 10 de Maio de 2024.

ÁVILA, Gabriel. **É verdade que os Cavaleiros do Zodíaco só fazem sucesso no Brasil?** Jovem Nerd, 2023. Disponível em: <<https://jovemnerd.com.br/noticias/filmes/cavaleiros-do-zodiaco-sucesso-no-brasil>> Acesso em 10 de Maio de 2024.

CASTELHONE, Isabella Butignoli. **Animes no Brasil: uma viagem pela cultura Otaku**. LinkedIn, 2024. Disponível em: <<https://pt.linkedin.com/pulse/animes-brasil-uma-viagem-pela-cultura-otaku-butignolli-castelhone-pzhvf>> Acesso em 10 de Maio de 2024.

Yu Yu Hakusho. JBOX, 2007. Disponível em <<https://www.jbox.com.br/materias/yu-yu-hakusho/>> Acesso em: 10 de Maio de 2024.

URBANO, Krystal Cortez Luz. **De fã para fã: re-produção informal de animes na cibercultura**. Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2019. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20111119160610/http://pucposcom-rj.com.br/wp-content/uploads/2011/11/De-f%C3%A3-para-f%C3%A3-Krystal-Urbano-2.pdf>> Acesso em: 10 de Maio de 2024.

Band Kids e o ápice dos animes na TV aberta. EXORBE0, 2014. Disponível em: <<https://www.exorbeo.com/band-kids-e-o-apice-dos-animes-na-tv-aberta/>> Acesso em 10 de Maio de 2024.

ARBULU, Rafael. **O que é streaming? Veja quais são os principais serviços e o que oferecem**. Disponível em: <<https://exame.com/tecnologia/examelab/o-que-e-streaming-veja-quais-sao-os-principais-e-o-que-oferecem/>> Acesso em 13 de Maio de 2024.

TSUNEOKA, Chieko. **The World is Watching More Anime — and Streaming Services are Buying**. The Wall Street Journal. Disponível em: <<https://www.wsj.com/articles/the-world-is-watching-more-animeand-streaming-services-are-buying-11605365629>>. Acesso em 13 de Maio de 2024.

CRUZ, Diego. **Animes/Mangás - Os gêneros, subgêneros e classificações.** Modo Meu. 2020. Disponível em: <<https://modomeu.com/tv/animes/animes-mangas-os-generos-subgeneros-e-classificacoes>> Acesso em 14 de Maio de 2024.

Kodomo: conheça o gênero de mangá feito para crianças. ABRA - Academia Brasileira de Artes. 2024. Disponível em: <<https://abra.com.br/artigos/kodomo-conheca-o-genero-de-manga-feito-para-criancas-2/>> Acesso em 14 de Maio de 2024.

FIRMINO, Jonathan. **Conheça os melhores animes seinen para maratona online.** TechTudo. 2023. Disponível em: <<https://www.techtudo.com.br/listas/2023/02/conheca-os-melhores-animes-seinen-para-maratonar-online-streaming.ghtml>> Acesso em 14 de Maio de 2024.

FERNANDES, Cecília. **Melhores Josei, quais são? 12 animes para começar a ver hoje.** Segredos do Mundo. Disponível em: <<https://segredosdomundo.r7.com/melhores-josei/>> Acesso em 14 de Maio de 2024.

RAMOS, Durval. **O que é um anime Shoujo?** CanalTech, 2021. Disponível em: <<https://canaltech.com.br/entretenimento/o-que-e-um-anime-shoujo-201152/>> Acesso em 14 de Maio de 2021.

PROUGH, Jennifer. **Straight from the Heart: Gender, Intimacy, and the Cultural Production of Shōjo Manga.** University of Hawai‘i Press. Havaí, 2011.

SHAMOON, Deborah (2012). **Passionate Friendship: The Aesthetics of Girl's Culture in Japan.** University of Hawaii Press. Havaí, 2012.

YADAO, Jason S. **The Rough Guide to Manga.** London: Rough Guides. pp. 15 Londres, 2009.

OGI, FUSAMI; SUTER, REBECCA; NAGAIKE, KAZUMI; LENT, JOHN, eds. **Women's Manga in Asia and Beyond: Uniting Different Cultures and Identities.** Palgrave Macmillan, 2019.

FERNANDES, Valéria. **Ribon no Kishi. A princesa e o cavaleiro.** Shoujo House, 2016. Disponível em: <<http://www.shoujohouse.clubedohost.com/Shoujo/ribon.html>> Acesso em 19 de Maio de 2024.

BRIENT, Hervé, ed. **Le manga au féminin: Articles, chroniques, entretiens et mangas.** Éditions H, 2010.

SHOUJO: A HISTÓRIA DOS MANGÁS PARA MENINAS. Parte 1. ABRA: Academia Brasileira de Arte, 2023. Disponível em: <<https://abra.com.br/artigos/shoujo-a-historia-dos-mangas-para-meninas-parte-1/>> Acesso em 19 de Maio de 2024.

SHOUJO: A HISTÓRIA DOS MANGÁS PARA MENINAS. Parte 2. ABRA: Academia Brasileira de Arte, 2023. Disponível em: <<https://abra.com.br/artigos/shoujo-a-historia-dos-mangas-para-meninas-parte-2/>> Acesso em 19 de Maio de 2024.

PINON, Matthieu; LEFEBVRE, Laurent. **Histoire(s) du manga moderne: 1952–2012 [Historie(s) of Modern Manga: 1952–2012] (in French).** Ynnis, 2015.

TAKEUCHI, Kayo. **The Genealogy of Japanese Shōjo Manga (Girls' Comics) Studies.** *S.-Japan Women's Journal* (38). Josai University Educational Corporation, University of Hawai'i Press, 2010.

TAKAZAKI, Simone. **Lesbiandade, representatividade e estereótipos: filmes de animação como tecnologia de gênero.** 2021. 243 páginas. Tese (Doutorado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2021.

FRIEDMAN, Erica. **By Your Side: The first 100 years of Yuri Anime and Manga.** Tokyo: Journey Press, 2022.

LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio.** Uma leitura das teses ‘Sobre o conceito de história’. São Paulo: Boitempo, 2005.

SOUTO, Mariana. **Constelações filmicas: um método comparatista no cinema.** Universidade de Brasília (UnB). Distrito Federal, 2020.

GRAVETT, PAUL. **Manga: Sixty Years of Japanese Comics** Harper Design. pag. 78, 2004.

MARTINS, RAPHAEL. **Sailor Moon: 10 coisas que você precisa saber.** Legião dos heróis. 2020. Disponível em: <<https://www.legiaodosherois.com.br/lista/sailor-moon-tudo-que-voce-precisa-saber.html>>. Acesso em: 11 de Agosto de 2024.

Representatividade LGBTQIA+ em Sailor Moon. VALKIRIAS. 2017. Disponível em: <<https://valkirias.com.br/representatividade-lgbt-em-sailor-moon/>>. Acesso em 11 de Agosto de 2024.

MILLER, Victor. **Sailor Moon é pioneiro em representatividade LGBT para público infanto-juvenil.** Scruff Gay Blog: 2020. Disponível em: <<https://gay.blog.br/geek/sailor-moon-e-pioneiro-em-representatividade-lgbt-para-publico-infanto-juvenil/>>. Acesso em: 11 de Agosto de 2024.

Revolutionary Girl Utena. Tv Tropes. 2011. Disponível em: <<https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Anime/RevolutionaryGirlUtena>>. Acesso em 11 de Agosto de 2024.

SAITO, Chiho. IKUHARA, Kunihiko. *Revolutionary Girl Utena Manga Celebration with Chiho Saito and Kunihiko Ikuhara.* New York Comic Con. Popverse. 2020.

O que é Shoujo Kakumei Utena (Revolutionary Girl Utena). Anime New. 2009 - 2024. Disponível em: <<https://animenew.com.br/glossario/o-que-e-shoujo-kakumei-utena-revolutionary-girl-utena/>> Acesso em 11 de Agosto de 2024.

LIU, Bruna. **O que é ser sáfica? Conheça termo que tem raízes na cultura da Grécia Antiga.** Maria Claire: São Paulo, 2023.