



2023
Volume 10 | N. 2

REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS
LUSOPHONE JOURNAL OF CULTURAL STUDIES

BD MARAVILHA. REDEFININDO O GÉNERO NAS NARRATIVAS
GRÁFICAS IBERO-AMERICANAS
WONDER COMICS. REDRAWING GENDER IN IBERO-AMERICAN
GRAPHIC NARRATIVES

Editoras temáticas | Thematic editors
Nicoletta Mandolini
Cristina Álvares
María Márquez López

Diretoras | Directors
Rita Ribeiro
Isabel Macedo



Título | Title: BD Maravilha. Redefinindo o Género nas Narrativas Gráficas Ibero-Americanas | *Wonder Comics. Redrawing Gender in Ibero-American Graphic Narratives*

Diretores (Editores da Secção Varia) | Directors (Varia Editors)

Rita Ribeiro, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal
Isabel Macedo, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal

Editores Temáticas | Thematic Editors

Nicoletta Mandolini, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal
Cristina Álvares, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Universidade do Minho, Portugal
María Márquez López, Universidad Rey Juan Carlos, Espanha

Conselho Editorial | Editorial Board

Alda Costa, Direção de Cultura, Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique; Aldina Marques, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Portugal; Alexandre Costa Luís, PRAXIS - Centro de Filosofia, Política e Cultura, Universidade da Beira Interior, Portugal; Ana Carolina Escosteguy, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil; Ana Gabriela Macedo, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Portugal; Ana Paula Coutinho, Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Universidade do Porto, Portugal; Anabela Gradim, LabCom – Comunicação e Artes, Universidade da Beira Interior, Portugal; Annabelle Sreberny, Centre for Global Media and Communications, University of London, Reino Unido; Annamaria Palácios, Departamento de Comunicação da Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Antonio Carlos Hohlfeldt, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil; Armando Jorge Lopes, Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique/Gabinete de Qualidade, Universidade Politécnica, Moçambique; Barbie Zelizer, School for Communication, University of Pennsylvania, Estados Unidos da América; Carlos Assunção, Departamento de Letras, Artes e Comunicação, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal; Catarina Moura, LabCom – Comunicação e Artes, Universidade da Beira Interior, Portugal; Cátia Miriam Costa, Centro de Estudos Internacionais, Instituto Universitário de Lisboa, Portugal; Círcia M. Krohling Peruzzo, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil/Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil; Eduardo Costa Dias, Centro de Estudos Internacionais, Instituto Universitário de Lisboa, Portugal; Eliseu Mabasso, Faculdade de Letras e Ciências Sociais, Universidade Eduardo Mondlane, Moçambique; Elton Antunes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Emília Araújo, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Fabio La Rocca, Laboratoire d'Études Interdisciplinaires sur le Réel et les Imaginaires Sociaux, Université Paul Valéry Montpellier 3, França; Fernanda Ribeiro, Departamento de Ciências da Comunicação e Informação, Universidade do Porto, Portugal; Fernando Paulino, Laboratório de Políticas de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasil; Helena Pires, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Helena Sousa, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Isabel dos Guimarães Sá, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Isabel Ferin Cunha, Instituto de Comunicação da Nova, Universidade Nova de Lisboa, Portugal/Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Portugal; Isabel Macedo, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Janet Wasko, School of Journalism and Communication, University of Oregon, Estados Unidos da América; Jean Martin Rabot, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; João Victor Gomide, Universidade FUMEC, Brasil; José Carlos Venâncio, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal/Universidade da Beira Interior, Portugal; José Casquilho, Programa de Pós-Graduação e Pesquisa, Universidade Nacional Timor Lorosa'e, Timor-Leste; José Manuel Pérez Tornero, Departamento de Periodismo y de Ciencias de la Comunicación, Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha; José Roberto Severino, Pós-Graduação em Cultura e Sociedade, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Joseph Straubhaar, Department of Journalism and Media Studies, University of Texas, Estados Unidos da América; Juremir Machado da Silva, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil; Lourenço do Rosário, Universidade Politécnica, Moçambique; Luís António Santos, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Lurdes Macedo, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal/Universidade Lusófona do Porto, Portugal; Madalena Oliveira, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Maria da Luz Correia, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Maria Immacolata Vassallo de Lopes, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Brasil; Maria Manuel Baptista, Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro, Portugal; Mário Matos, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Portugal; Martins Mapera, Faculdade de Letras e Humanidades, Universidade Licungo, Moçambique; Messias Guimarães Bandeira, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Muniz Sodré, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil; Nelia R. Del Bianco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade de Brasília, Brasil/Universidade Federal de Goiás, Brasil; Neusa Bastos, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil; Paulo Bernardo Vaz, Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil; Paulo Osório, LabCom – Comunicação e Artes, Universidade da Beira Interior, Portugal; Paulo Serra, LabCom – Comunicação e Artes, Universidade da Beira Interior, Portugal; Raúl Fuentes Navarro, Departamento de Estudios de la Comunicación Social, Universidad de Guadalajara, México; Regina Pires Brito, Centro de Comunicação e Letras, Universidade Mackenzie de São Paulo, Brasil; Rita de Cássia Aragão Matos, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Rita Ribeiro, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Rosa Cabecinhas, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Rosânia da Silva, Universidade Politécnica, Moçambique; Sara Pereira, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Silvana Mota Ribeiro, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Silvino Lopes Évora, Universidade de Cabo Verde, Cabo Verde; Sonia Livingstone, Department of Media and Communications, London School of Economics and Political Science, Reino Unido; Teresa Ruão, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Urbano Sidoncha, LabCom – Comunicação e Artes, Universidade da Beira Interior, Portugal; Vincenzo Susca, Département de Sociologie, Université Paul-Valéry Montpellier 3, França; Vítor Sousa, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Xosé López García, Departamento de Ciencias da Comunicación, Universidade de Santiago de Compostela, Espanha

Conselho Consultivo | Advisory Board

Alain Kiyindou, Laboratoire de recherche MICA, Université Bordeaux Montaigne, França; Antonio Albino Canelas Rubim, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Aníbal Alves, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; António Fidalgo, Departamento de Comunicação, Filosofia e Política, Universidade da Beira Interior, Portugal; Cláudia Leite, Teatro Circo, Braga, Portugal; Edilene Dias Matos, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Brasil; Eloy Rodrigues, Serviços de Documentação e Bibliotecas, Universidade do Minho, Portugal; José Bragança de Miranda, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal; José Teixeira, Centro de Estudos Lusíadas, Universidade do Minho, Portugal; Maria Eduarda Keating, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Portugal; Margarita Ledo Andión, Departamento de Ciencias da Comunicación, Universidade de Santiago de Compostela, Espanha; Michel Maffesoli, Centre d'Études sur l'Actuel et le Quotidien, Université Paris Descartes Sorbonne, França; Miquel de Moragas, Centre d'Estudis Olímpics, Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha; Murilo César Ramos, Laboratório de Políticas de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasil; Norval Baitello Junior, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil; Orlando Grossegese, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Portugal; Philippe Joron, Institut de Recherche en Sociologie et en Anthropologie, Université Paul Valéry Montpellier 3, França

Produção Editorial | Editorial Production

Assistência Editorial | *Editorial Assistant*: Sofia Salgueiro, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal; Inês Mendes, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal

Tradução e Revisão Linguística | *Translation and Linguistic Revision*: Anabela Delgado, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, Portugal

Indexação e integrações | Indexation and integrations

ERIH PLUS | DOAJ | REDIB | Google Scholar | BASE | JournalTOC's | Open Access in Media Studies | ROAD | RepositóriUM | RCAAP | Latindex | INDEXAR

Imagem da Capa | Cover Image: Nicoletta Mandolini **Design da Capa | Cover Design**: Sofia Gomes

URL: <https://rlec.pt/> **Email**: rlec@ics.uminho.pt

Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies é editada semestralmente (dois volumes/ano), em formato bilingue (português e inglês). Os autores que desejem publicar devem consultar o URL da página indicado acima.

The journal Revista Lusófona de Estudos Culturais/Lusophone Journal of Cultural Studies is published twice a year and is bilingual (Portuguese and English). Authors who wish to submit should go to URL above.

Editora | Publisher:

CECS – Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade
Universidade do Minho
Campus de Gualtar
4710-057 Braga – Portugal

Telefone | *Phone*: (+351) 253 601751

Fax: (+351) 253 604697

Email: cecs@ics.uminho.pt

Web: www.cecs.uminho.pt

© Autores / Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade



Este trabalho está licenciado sob a Licença Creative Commons - Atribuição 4.0 Internacional. Para ver uma cópia desta licença, visite <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

e-ISSN: 2183-0886



Esta publicação é financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Plurianual do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade 2020-2023 (que integra as parcelas de financiamento base, com a referência UIDB/00736/2020, e financiamento programático, com a referência UIDP/00736/2020).

This publication is funded by national funds through Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., within the Multiannual Funding of the Communication and Society Research Centre 2020-2023 (which integrates base funding UIDB/00736/2020 and programmatic funding UIDP/00736/2020)

SUMÁRIO | CONTENTS

Nota Introdutória: BD Maravilha. Redefinindo o Género nas Narrativas Gráficas Ibero-Americanas	7
<i>Introductory Note: Wonder Comics. Redrawing Gender in Ibero-American Graphic Narratives</i> Nicoletta Mandolini, Cristina Álvares & María Márquez López	

ARTIGOS TEMÁTICOS | THEMATIC ARTICLES

Patrícia Galvão: A Primeira Quadrinista Brasileira	21
<i>Patrícia Galvão: The First Female Brazilian Cartoonist</i> Stella Tavares Braga Avelino	

Mulheres, Política e Humor Gráfico na Imprensa do Início do Século XX: Um Breve Olhar Sobre o Caso Brasileiro	37
<i>Women, Politics and Graphic Humor in the Press of the Early Twentieth Century: A Brief Look at the Brazilian Case</i> Tháís Batista Rosa Moreira	

Um Útero com Visão (Política): A Reivindicação dos Direitos Reprodutivos nos Cartoons Feministas Espanhóis	63
<i>A Womb With a (Political) View: Reclaiming Reproductive Rights in Spanish Feminist Cartoons</i> Marina Bettaglio	

O Potencial de Representação da Narrativa Gráfica: Nódoo Negra e a Dor no Feminino	87
<i>Graphic Narrative's Potential for Representation: Nódoo Negra and Female Pain</i> Sílvia Valencich Frota & Marta Soares	

Teias do Eu, Teias do Significado. Três Retratos Fragmentários Femininos na Banda Desenhada Impressa Pós-Digital	113
<i>Webs of Self, Webs of Meaning. Three Female Fragmentary Portraits in Post-Digital Print Comics</i> Pedro Moura	

Tem um Monstro no Meu Espelho: Uma Análise do Romance Gráfico Autobiográfico <i>Monstrans: Experimentando Hormônios</i>, de Lino Arruda	143
<i>There's a Monster in My Mirror: An Analysis of the Autobiographical Graphic Novel Monstrans: Experimenting with Hormones, by Lino Arruda</i> Camila Luiza Lelis & Marcus Antônio Assis Lima	

Multiplicidades, Narrativas de Vida e Memória Coletiva da Docência na História em Quadrinhos <i>Fessora!</i>	171
<i>Multiplicities, Narratives of Life and Collective Memory of Teaching in the Comic Fessora!</i> Nara Bretas Lage & Samanta Coan	

LEITURAS | BOOK REVIEWS

Análise Transversal da Antologia Ibero-Americana <i>Coordenadas Gráficas: Cuarenta Historietas de Autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica</i>	195
<i>Transversal Analysis of the Ibero-American Anthology Coordenadas Gráficas: Cuarenta Historietas de Autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica</i> Beatriz Moriano & Neus Lagunas	

Coordenadas Partilhadas: A Escrita da <i>Herstory</i> na Banda Desenhada Ibero-Americana	205
<i>Shared Coordinates: Writing Herstory in Ibero American Comics</i> Virgínia Tonfoni	

NOTA INTRODUTÓRIA: BD MARAVILHA. REDEFININDO O GÉNERO NAS NARRATIVAS GRÁFICAS IBERO-AMERICANAS

INTRODUCTORY NOTE: WONDER COMICS. REDRAWING GENDER IN IBERO-AMERICAN GRAPHIC NARRATIVES

Nicoletta Mandolini

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal

Cristina Álvares

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Escola de Letras,
Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal

María Márquez López

Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, Espanha

A banda desenhada e os romances gráficos — ou narrativas gráficas, como alguns preferem chamar-lhes (Chute & DeKoven, 2006) — são um meio de comunicação de sucesso crescente em todo o mundo, tanto em termos de popularidade como de reconhecimento crítico. O recente surgimento e disseminação do romance gráfico, um formato geralmente associado a “banda desenhada de maior dimensão e de temática adulta” (Baetens & Frey, 2015, p. 1) para o qual os canais de distribuição (nomeadamente, as livrarias) estavam anteriormente vedados, permitiu o renascimento das narrativas gráficas em muitas zonas do globo. Funcionou também como um salvo-conduto para a banda desenhada ser reconhecida em áreas de investigação académica que tradicionalmente se mostravam relutantes relativamente à nona arte, como a dos estudos literários. Por outro lado, o advento daquilo a que Manuel Castells (2004) chamou “sociedade em rede” (p. x) para identificar a crescente influência das tecnologias da informação e da comunicação no nosso quotidiano alargou significativamente o espetro de receção das narrativas gráficas e continua a desempenhar um papel fundamental na reformulação das possibilidades da banda desenhada. A banda desenhada digital, na Internet e nas redes sociais é, hoje em dia, uma realidade cujas complexas dinâmicas são estudadas no âmbito de um subcampo de investigação em expansão (Busi-Rizzi 2023; Busi-Rizzi et al., 2023; Wilde, 2015) que ultrapassa rapidamente as suas fronteiras disciplinares para conquistar gradualmente espaço e despertar interesse noutras áreas mais amplas, como os estudos culturais e as ciências da comunicação.

Tanto o formato de romance gráfico como o fenómeno da banda desenhada digital têm exercido um impacto significativo na visibilidade atribuída a autores não hegemónicos relativamente ao género e na representação de questões relacionadas com o género. O romance gráfico é um formato que, como os académicos têm salientado (Baetens & Frey 2015, pp. 10–13), constitui uma plataforma privilegiada para narrativas não ficcionais e, entre estas, para histórias de vida como as memórias gráficas, as biografias gráficas e os diários gráficos. Sendo as narrativas de vida, como as autobiografias e as biografias,

uma prática criativa que as mulheres escritoras e outras subjetividades marginalizadas têm historicamente reelaborado e reapropriado (Kadar, 1992, p. 5; Henke, 1998; Cooke, 2020, pp. 7-8), não é de estranhar que muitas das autoras que se destacam através do romance gráfico sejam mulheres e artistas queer. Neste sentido, basta pensar em nomes proeminentes e já canonizados como os de Julie Doucet, Alison Bechdel, Marjane Satrapi, Liv Strömquist e Jul' Maroh. Por outro lado, a banda desenhada digital tem contribuído para a democratização dos processos de publicação, permitindo que categorias de criadoras de banda desenhada, historicamente excluídas da indústria, experimentem plataformas (como *websites* de *crowdfunding*, plataformas de subscrição ou redes sociais) que quebram o modelo hierárquico cultivado pelo setor editorial tradicional, propondo assim dinâmicas mais horizontais e acessíveis para a produção, distribuição e consumo de banda desenhada. Desse modo, “reduz-se o risco de exclusão de autores/as e promove-se a inclusão de consumidores/as, facilitando a criação de comunidades capazes de agregar grupos sociais não hegemónicos e de lhes dar voz” (Mandolini & Busi-Rizzi, 2023, p. 110). As mulheres e criadores trans estão entre as categorias identitárias que, apesar de continuarem a ser discriminadas e assediadas mesmo no espaço digital, têm, na sua maioria, aproveitado e beneficiado da mudança tecnológica (Gandolfo & Turnes, 2020; Chakraborty, 2022; Mandolini & Busi-Rizzi, 2023).

No seguimento destas mudanças, a velha reputação da banda desenhada como um meio onde o sexismo é generalizado, a discriminação de género é normalizada e as ruturas com este padrão sexista só podem ser encontradas no segmento de nicho *underground* (Aldama, 2021, p. 1), está lentamente a abandonar a nona arte. Também os gigantes da banda desenhada *mainstream* estão a fazer um esforço evidente no sentido da igualdade de género, muitas vezes associando-o a uma tentativa homóloga de promover outros tipos de inclusão que visam evitar representações raciais, classistas e capacitistas. Estudos sobre esta matéria mostraram como as mulheres e pessoas não conformes com o género, apesar de ainda estarem sub-representadas ou estereotipadas, têm assumido progressivamente uma maior relevância nas publicações distribuídas por grandes editoras de banda desenhada como a Marvel ou a DC (Billard & MacAuley, 2017, p. 233).

Também os debates académicos têm vindo a refletir claramente esta tendência positiva, atribuindo mais espaço à análise de produtos culturais assentes na banda desenhada da autoria de mulheres e de criadores/as não conformes com o género ou abordando temas relacionados com o género. Os volumes académicos têm sido dedicados a um leque bastante diversificado de questões relacionadas com o espectro do género. A primeira menção vai para *Graphic Women* (Mulheres Gráficas; 2010), de Hillary Chute, uma referência incontornável para académicos interessados em banda desenhada e género no contexto da América do Norte e não só. Igualmente fundamental, o trabalho da historiadora e autora de banda desenhada feminista Trina Robbins, cujo *Pretty in Ink* (Bonita em Tinta; 2013) reconstitui a história das mulheres cartoonistas nos Estados Unidos desde o século XIX até à atualidade. *Le Donne del Fumetto* (As Mulheres da BD; 2009), de Sara Zanatta, Smanta Zanghini e Eleonora Guzzetta, e *Straight From the Heart: Gender, Intimacy, and Cultural Production of Shōjo Manga* (Diretamente do Coração: Género, Intimidade e Produção Cultural de Shōjo Manga; 2010), de Jennifer

H. Prough, *International Perspectives on Shōjo and Shōjo Manga: The Influence of Girl Culture* (Perspectivas Internacionais Sobre Shōjo e Shōjo Manga: A Influência da Cultura Feminina; 2015) de Toku Masami, *Remembered Reading: Memory, Comics and Post-War Constructions of British Girlhood* (Leituras Evocadas: Memória, BD e Construções da Adolescência Feminina Britânica no Pós-Guerra; 2015) de Mel Gibson, *Funny Girls. Guffaws, Guts, and Gender in Classic American Comics* (Miúdas Engraçadas. Gargalhadas, Coragem e Género na BD Clássica Americana; 2018) de Michelle Ann Abate, *The Inking Woman. 250 Years of Women Cartoon and Comic Artists in Britain* (A Mulher da Tinta. 250 Anos de Mulheres Artistas de Cartoons e BD na Grã-Bretanha; 2018) editado por Nicola Streeten e Cath Tate, *Gothic for Girls: Misty and British Comics* (Gótico Para Miúdas: Misty e a BD Britânica; 2019) de Julia Round, *UK Feminist Cartoons and Comics* (Cartoons e BD Feministas do Reino Unido; 2020) de Nicola Streeten, *Comic Art and Feminism in the Baltic Sea Region: Transnational Perspectives* (Arte da BD e o Feminismo na Região do Mar Báltico: Perspetivas Transnacionais; 2021) editado por Kristy Beers Fägersten et al. e *Sugar, Spice, and the Not So Nice: Comics Picturing Girlhood* (Açúcar, Especiarias e o Não Tão Agradável: BD Sobre a Adolescência Feminina; 2023) editado por Eva Van de Wiele e Dona Pursall, são outros exemplos de livros académicos sobre raparigas, mulheres e feminismo no mundo da banda desenhada. O género, a banda desenhada e o género dos super-heróis é outra intersecção de investigação bastante popular entre os académicos contemporâneos, como demonstrado pela recente publicação de volumes como *Wonder Woman. El Feminismo Como Superpoder* (Mulher Maravilha. O Feminismo Como Superpoder; 2017) de Elisa McCausland, *Gender and the Superhero Narrative* (Género e a Narrativa do Super-Herói; 2018), editado por Michael Goodrum, Tara Prescott e Philip Smith, *Wonder Woman and Captain Marvel: Militarism and Feminism in Comics and Film* (Mulher Maravilha e Capitão Marvel: Militarismo e Feminismo na BD e no Cinema; 2020) de Carolyn Cocca, e *Hot Pants and Spandex Suits: Gender Representation in American Superhero Comic Books* (Calças Justas e Fatos de Licra: Representação do Género na BD de Super-Heróis Americana; 2021), de Esther De Dauw. Entre as publicações mais gerais sobre esta matéria contam-se o *Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comics Books Studies* (Guia Routledge Para os Estudos Sobre Género e Sexualidade nas Revistas de BD; 2021), editado por Frederick Luis Aldama, *Intersectional Feminist Readings of Comics: Interpreting Gender in Graphic Narratives* (Leituras Feministas Interseccionais da BD: Interpretar o Género nas Narrativas Gráficas; 2021), de Sandra Cox, e *À Coups de Cases et de Bulles: Les Violences Faites aux Femmes Dans la Bande Dessinée* (Golpes de Quadrinhos e de Balões: A Violência Contra as Mulheres na BD; 2023), editado por Frédéric Chauvaud, Lydie Bodiou, Jean-Philippe Martin, e Héloïse Morel. O tema foi também abordado em números especiais de revistas académicas reconhecidas internacionalmente. Destacam-se “Superheroes and Gender” (Super-heróis e Género), editado por Peter Coogan, Mel Gibson, David Huxley, Joan Ormrod e Derek Royal para o *Journal of Graphic Novels and Comics* (2011); “Wonder Woman Symposium Issue” (Edição do Simpósio da Mulher Maravilha), editado por Vera J. Camden e Valentino L. Zullo para o *Journal of Graphic Novels and Comics* (2018); “Feminist Comics in an International Frame” (A BD Feminista numa Vinheta Internacional), editado por Sally Munt e Rose Richards

para *Feminist Encounters* (Encontros Feministas; 2020); “Feminist Discourse in Comics & Graphic Novels” (O Discurso Feminista na BD e no Romance Gráfico), editado por Houman Sadri e Anna Misiak para *MAI: Feminism and Visual Culture* (2023).

A clara predominância de publicações anglo-centradas não é casual. Pelo contrário, espelha o papel hegemónico que a cultura anglo-americana teve e continua a ter relativamente à produção de investigação académica e crítica sobre questões relacionadas com o género e as narrativas gráficas. Deste modo, ficam de fora muitas produções de banda desenhada oriundas de outros contextos culturais e escritas noutras línguas que não o inglês. Apesar de existirem autoras e autores de banda desenhada feministas e *queer* em muitos contextos geoculturais, é necessário fazer um esforço maior e mais consistente para que o seu trabalho não seja invisibilizado ou marginalizado, quer pela forte carga heteropatriarcal das sociedades em que se inserem, quer pelas lacunas do setor académico internacional dominado pela produção anglo-saxónica.

Esta secção temática, intitulada *BD Maravilha. Redefinindo o Género nas Narrativas Gráficas Ibero-Americanas*, visa precisamente este exercício de redirecionamento crítico, explorando o papel do género na produção, consumo e circulação das narrativas gráficas criadas no contexto Ibero-Americano, um vasto e heterogéneo recipiente de espaços culturais ligados por traços históricos, linguísticos e políticos comuns. Nos países Ibero-Americanos (Espanha, Portugal e América Latina), a banda desenhada (também chamada *historietas*, *quadrinhos* ou *BD*) tem tradicionalmente representado uma parte significativa das produções culturais e dos modos de comunicação. Nos últimos anos, a popularidade das narrativas gráficas atingiu novas proporções nestes países, tirando geralmente partido de uma tendência já existente para encarar a banda desenhada como um meio essencial no contexto da produção cultural nacional (pensemos, por exemplo, na importância histórica da historieta argentina, ou na relevância política que as HQs — histórias em quadrinhos — tiveram ao longo dos anos da ditadura e pós-ditadura no Brasil). A isto acresce a emergência de movimentos e teorias feministas avançadas e, em alguns casos, globalmente bem-sucedidas, sobre a questão da discriminação e violência de género, que encontraram com frequência no meio da banda desenhada um aliado amigável, o que facilitou a disseminação de mensagens políticas feministas e *queer*. Exemplos disso são os movimentos argentinos pela legalização do aborto e contra o femicídio (*Ni Una Menos*): ambos foram sustentados por narrativas gráficas feministas que ajudaram a disseminar as mensagens políticas nas redes sociais e nos média tradicionais (Gandolfo & Turnes, 2020, p. 3; Alarcon & Rosa, 2016, pp. 73–79); da mesma forma, no Brasil, a banda desenhada e os romances gráficos têm sido recentemente utilizados por uma infinidade de autoras transfeministas emergentes para denunciar a violência da cultura heteropatriarcal (Crescêncio, 2021; Mandolini & Busi-Rizzi, 2023; Lelis & Lima, 2023); em Espanha, artistas de banda desenhada e cartoonistas estão entre aquelas que reagiram à ameaça do ministro Alberto Ruiz Gallardón de limitar os direitos reprodutivos em 2014, organizando uma campanha online chamada *Wombastic* (Márquez López, 2018; Bettaglio, 2023); no Chile, uma mobilização social aconteceu no final de 2019 para a qual uma chamada gráfica foi organizada pela Plataforma de Investigación, Discusión y Toma de Posición Colectiva Desde América Latina (RedCSur)

com *hashtags* como #No+ denunciando a violência sexual exercida contra mulheres manifestantes pelos *carabinieri*; na Bolívia, também em 2019, a RedCSur replicou a chamada com #Whipalazo organizada entre outros grupos pela publicação Matria para denunciar a violência sexual contra *cholas* em mobilizações sociais. Apesar da abundância de intersecções entre a política de género e a criação de banda desenhada no contexto ibero-americano, existem poucos artigos ou capítulos de livros publicados sobre o assunto. Nenhuma análise sistemática, monografia ou coleção especial foi dedicada ao tema. Este número especial pretende dar um primeiro contributo que, esperamos, estimule a investigação e a reflexão metodológica sobre o assunto.

A decisão de explorar as questões de género na produção e consumo de banda desenhada relativamente a um recipiente conceptual tão vasto como o da cultura ibero-americana não é uma escolha neutra. É, pelo contrário, uma decisão que coloca potenciais problemas éticos e metodológicos, dadas as óbvias (e por vezes amplas) diferenças que caracterizam tanto a abordagem societal ao género nos países que pertencem ao mundo ibero-americano como a relação que esses mesmos países mantêm com o meio da banda desenhada. O primeiro problema substancial que importa referir é a inclusão, no recipiente ibero-americano, de países pertencentes a paradigmas geopolíticos antagónicos, nomeadamente ao norte global (Espanha e Portugal) e ao sul global (Brasil e América *hispanohablante*). Esta divisão, profundamente ligada ao legado colonial que continua a criar laços e hierarquias entre países europeus e países da América do Sul ou Central, tem moldado os esforços teóricos e as práticas políticas de pensadoras e movimentos feministas. Neste sentido, as feministas latino-americanas têm demonstrado uma propensão para o pensamento interseccional que visa analisar as discriminações de género relacionadas com as desigualdades raciais e classistas que as mulheres e as pessoas não conformes com o género enfrentam frequentemente no sul global. Estas reflexões só foram introduzidas em Espanha e Portugal por meio de um exercício derivativo que ainda está a tentar contaminar a tradição feminista europeia, maioritariamente branca e de classe média. Isto não é surpreendente se, com Raka Shome (2016), admitirmos “a importância de reconhecer como as relações globais desiguais (da cultura e da economia) articulam continuamente a política de género em qualquer contexto local, e como as relações locais estão sempre em ação nos processos macro globais” (p. 255). Outra divisão a destacar é a relevância das narrativas gráficas no *milieu* das produções culturais nacionais. Em países como Espanha, Argentina e Brasil, a banda desenhada desempenhou historicamente um papel de relevo, como demonstra o facto da distribuição e consumo terem moldado a educação de várias gerações de leitores. Por exemplo, o histórico *TBO* em Espanha, influenciado pela ideologia católica nacional da ditadura franquista, especialmente em publicações para meninas, veiculava mensagens doutrinárias sobre o sexismo e a maternidade. Além disso, adquiriu dimensões que ultrapassaram em muito as fronteiras nacionais (com personagens como Mafalda, de Quino, ou Mônica, de Maurício de Sousa, que alcançaram uma relevância iconográfica transnacional). Em países como Portugal, as narrativas gráficas tiveram dificuldade em alcançar reconhecimento popular e da crítica, o que relegou a nona arte para a marginalidade ou, em casos afortunados, para o nicho do *underground*. Apesar dessas

diferenças, acreditamos que o conceito de Ibero-América oferece uma categoria crítica útil, permitindo considerar o diálogo gerado pelas conexões históricas e políticas, além das ligações transnacionais estabelecidas pelos fluxos migratórios, tanto antigos quanto recentes. Isso é especialmente visível na esfera virtual, onde as redes baseadas na língua superam fronteiras nacionais e distâncias transatlânticas. São muitas as práticas de banda desenhada e de género que ilustram a força destes laços. Por exemplo, o impacto do ethos transnacional que caracteriza a política e os movimentos feministas desde a década de 1990 (Baksh & Harcourt, 2015, p. 4) reverberou no mundo narrativas gráficas lusófonas nos últimos anos. Um exemplo notável é o trabalho realizado pela Sapata Press, uma editora transfeminista de *zines* de banda desenhada sediada em Lisboa, e gerida pelo cartoonista brasileiro Ciço Silveira. O seu objetivo é estabelecer uma ponte entre as produções brasileiras e portuguesas de banda desenhada de mulheres e autoras não conformes com o género (López Casado, 2021). Em Espanha, são de salientar os trabalhos da publicação *Femiñetas*, promovida por Flor Coll, com um objetivo transnacional, feminista e *queer*, e o do Colectivo de Autoras de Cómic que promoveu, em conjunto com duas ONG bascas, a banda desenhada digital *Viñetas de Tortas y Bollos. Cómic Lesbicas Desde dos Orillas* (Vinhetas de Bolos e Pães. Banda Desenhada Lésbica de Duas Margens; 2019), e ainda *Coordenadas Gráficas: 40 Historietas de Autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica* (Coordenadas Gráficas: Quarenta Bandas Desenhadas de Autoras de Espanha, Argentina, Chile e Costa Rica), obra analisada neste volume, por Moriano.

Atendendo a este contexto, este número temático representa um espaço de visibilidade e legitimação crítica da banda desenhada e dos romances gráficos feministas e *queer* ibero-americanos. É também um fórum para aprofundar a discussão sobre os pontos fortes e as limitações que as caracterizam, quer no que respeita a abordagem da complexidade das teorizações de género, quer no seu acesso à difusão local e transnacional. Não é por coincidência que esse é o objetivo do grupo de trabalho Autoras, Investigadoras y Editoras de Cómic convocado pelas editoras deste número especial, María Márquez López e Nicoletta Mandolini, no âmbito do projeto *iCon-MICs* da Cost Action. O trabalho realizado para esta publicação é, por isso, um dos resultados do projeto *iCon-MICs*. Além disso, a inclusão deste número especial no trabalho editorial da *Revista Lusófona de Estudos Culturais* deu-nos a oportunidade de aprofundar o conhecimento sobre as produções gráfico-narrativas mais negligenciadas pela crítica ibero-americana: aquelas que provêm do espaço cultural lusófono. A seleção de artigos e resenhas que este número temático propõe reflete essas escolhas.

AS CONTRIBUIÇÕES PARA ESTE NÚMERO TEMÁTICO

Os primeiros artigos do número temático exploram a genealogia como ponto de partida para a reapropriação da banda desenhada de género na cultura impressa do século XX, em particular as pioneiras brasileiras. São analisadas as obras de mulheres e artistas *queer* da banda desenhada do século XX. Destaca-se aqui a ligação umbilical entre a banda desenhada e a cultura impressa, uma vez que os dois artigos apresentados a seguir oferecem uma reflexão detalhada sobre os contributos das mulheres e de

membros da comunidade LGBTQ+ para dois dos principais géneros do mercado da imprensa ilustrada: o humor e o erotismo.

Em “Patrícia Galvão: A Primeira Quadrinista Brasileira”, Stella Avelino analisa duas obras da autora, o álbum *Nascimento, Vida, Paixão e Morte* e as oito tiras publicadas no jornal *O Homem do Povo*, “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”. Galvão (São Paulo, 1910 — Santos, 1962) publicou a sua primeira obra de cunho autobiográfico aos 19 anos, tornando-se assim a primeira autora de banda desenhada do seu país. Apesar da contribuição feminista das suas obras para o legado de mulheres autoras que a sucedeu, Avelino recupera a sua importante figura, injustamente recordada apenas pelo seu estatuto de musa modernista e por pertencer a um círculo intelectual e sentimental de homens.

Em “Mulheres, Política e Humor Gráfico na Imprensa do Início do Século XX: Um Breve Olhar Sobre o Caso Brasileiro”, Thaís B. R. Moreira estuda o humor gráfico produzido por mulheres na imprensa brasileira das primeiras décadas do século XX. Numa perspetiva histórica e comparativa orientada pela categoria do género, a autora analisa as caricaturas de mulheres de Rian, as ilustrações da rubrica Feminismo do jornal *O Paiz* e as tiras cómicas de Pagu (Patrícia Galvão), enquanto desconstruções dos padrões misóginos e sexistas do humor gráfico vigente, que reinterpretam a cultura visual em desafio à autoridade masculina e patriarcal.

Os quatro artigos seguintes focam novelas gráficas e outras produções em banda desenhada, abrangíveis pela categoria da narrativa de si e do corpo, recentemente produzidas por mulheres e pessoas trans- no Brasil, em Portugal e em Espanha. Este conjunto de artigos inclui análises de tipologias de banda desenhada desde a banda desenhada ativista até aos romances gráficos e antologias que, apesar de serem claramente dedicados a uma reflexão comum sobre políticas do corpo e posições autobiográficas, foram distribuídos em canais diferentes (digitais e não digitais).

Marina Bettaglio analisa a utilização do útero como recurso visual no ativismo em “Um Útero com Visão (Política): A Reivindicação dos Direitos Reprodutivos nos *Cartoons Feministas Espanhóis*”. A autora destaca a iniciativa Wombastic, um projeto criado no Tumblr pelo coletivo espanhol Asociación Autoras de Cómic para contestar o projeto de lei restritivo do aborto que o Partido Popular espanhol aprovou em dezembro de 2013. O projeto de lei acabou por não ser implementado, graças a protestos como o que foi organizado em torno do Wombastic. A análise de Bettaglio centra-se na reivindicação do corpo feminino representado através da banda desenhada e da ilustração como um espaço de resistência para contrariar a propaganda neoconservadora.

Silvia Valencich Frota e Marta Soares debruçam-se sobre um tema que parece estar profundamente ligado à representação do corpo e à autoexpressão. A partir da análise da publicação portuguesa *Nódoa Negra* (2018), um volume organizado por Dileydi Florez que reúne narrativas gráficas da autoria de mulheres, Frota e Soares abordam a representação da dor feminina. Este tema funciona como um traço de união para toda a antologia de histórias gráficas curtas. Partindo de teorias anteriormente propostas por Marianne Hirsch para o estudo das representações gráficas do trauma, as autoras concluem que, ao dizer o que não pode ser mostrado, mostrar o que não pode ser dito, e promover a construção de significados no espaço intersticial entre texto e imagem, a

narrativa gráfica permite um maior refinamento e expressividade da dor na sua abstração e concretização, entre o dizível e o indizível.

Em “Teias do Eu, Teias do Significado. Três Retratos Fragmentários Femininos na Banda Desenhada Impressa Pós-Digital”, Pedro Moura estuda romances gráficos de três autoras portuguesas contemporâneas: Hetamoé (2012–2020), Joana Mosi (2021–2023) e Ana Margarida Matos (2019–2023). Recorrendo às estratégias do contra-cinema teorizadas por Peter Wollen e às noções de *cuteness* e *animatedness* de Sianne Ngai, o autor analisa, em cada uma, as modalidades de resistência à *doxa* ou norma estilística e narrativa da banda desenhada, assim como o modo como essas estratégias problematizam a identidade e configuram interpretações feministas de si, explorando as múltiplas vias que formam e deformam o *self*.

Camila Luiza Lelis e Marcus António Assis Lima, no seu artigo “Tem um Monstro no Meu Espelho: Uma Análise do Romance Gráfico Autobiográfico *Monstrans: Experimentando Horrormônios*, de Lino Arruda”, aprofundam o esforço autobiográfico empreendido pelo cartoonista brasileiro Lino Arruda, que parte da sua própria experiência de transição de género FpM (Feminino para Masculino) para construir uma narrativa autobiográfica perturbadora onde o paradigma da monstruosidade é constantemente evocado. Lelis e Lima contextualizam o trabalho de Arruda e reconhecem-no como parte de uma miríade de narrativas autobiográficas *queer*, muitas das quais assumiram a forma de memórias gráficas. Os autores identificam uma série de topos (o do espelho e o tema da monstruosidade, já mencionado) e de práticas (uma autorrepresentação vívida de características físicas) sistematicamente reelaborados para atribuir espaço simbólico aos corpos dissidentes.

Samanta Coan e Nara B. Lage analisam, em “Multiplicidades, Narrativas de Vida e Memória Coletiva da Docência na História em Quadrinhos *Fessora!*”, o romance gráfico de Alice Lemos, publicado em 2021, que narra a experiência da autora como professora de história numa escola pública do Brasil. Adotando um ângulo de abordagem inspirado da teórica argentina Leonor Arfuch, que criou a noção de espaço biográfico, as autoras retomam essa noção para examinarem como a autorrepresentação e a forma testemunhal axializam a narrativa de experiências que mostram a escola como uma instituição impreparada para acolher as várias identidades de género bem como as várias identidades etno-culturais brasileiras.

Beatriz Moriano e Neus Lagunas são as autoras de uma das duas resenhas deste número temático que se centra na banda desenhada, no género e nas ligações transatlânticas. As autoras analisam a antologia ibero-americana *Coordenadas Gráficas: Cuarenta Historietas de Autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica* publicada online em 2020. O projeto nasceu de duas iniciativas expositivas com a curadoria do Coletivo de Autoras de Cómic (Espanha) e da investigadora argentina Mariela Acevedo. A Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento patrocinou a antologia. Segundo Moriano e Lagunas, o valor da obra reside no carácter transnacional, intergeracional, inclusivo e histórico das contribuições das autoras participantes dos países mencionados no título da publicação.

A segunda resenha é a contribuição de Virginia Tonfoni intitulada “Coordenadas Partilhadas: A Escrita da *Herstory* na Banda Desenhada Ibero-Americana”. Tonfoni

fala de uma “sororidade transnacional” assente em projetos expositivos e editoriais desenvolvidos nos últimos anos através da dinâmica associativa e de investigação. Analisa particularmente o impacto da exposição espanhola *Presentes: Autoras de Tebeo de Ayer y de Hoy* (2016), a exposição argentina *Nosotras Contamos* (2019) e a publicação *Coordenadas Gráficas: Cuarenta Historietas de Autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica* (2020), destacando os denominadores e interesses comuns nesta produção e circulação de obras de interesse coletivo, visando recuperar o papel das mulheres na história da banda desenhada.

Tradução: Anabela Delgado

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

REFERÊNCIAS

- Alarcon, A., & Rosa, P. (2016). *La noticia a través del cómic en El Comercio: Análisis de ‘Malala’ e ‘Ni una menos’*. Universidade Jaime Bausate e Meza.
- Aldama, F. L. (2021). Gender and sexuality in comics. The told, *untold* stories. In F. L. Aldama (Ed.), *The Routledge companion to gender and sexuality in comics book studies*, pp. 1–12. Routledge.
- Baetens, J., & Frey, H. (2015). *The graphic novel: An introduction*. Cambridge University Press.
- Baksh, R., & Harcourt, W. (2015). Introduction: Rethinking knowledge, power, and social change. In R. Baksh & W. Harcourt (Eds.), *The Oxford Handbook of Transnational Feminist Movements*, pp. 1–47. Oxford University Press.
- Billard, T. J., MacAuley, B. (2017). “It’s a Bird” It’s a Plane! It’s a Transgender Superhero”. *Transgender Characters in Marvel, DC and Image Comics*. In C. D. Reinhard & C. J. Olson (Eds.), *Heroes, heroines and everything in between: Challenging gender and sexuality stereotypes in children’s entertainment media*, pp. 233–252. Lexington Books.
- Busi-Rizzi, G. (2023). Digital comics: An old/new form. In M. Ahmed (Ed.), *The Cambridge companion to comics*, pp. 102–122. Cambridge University Press.
- Busi-Rizzi, G., Di Paola, L., Mandolini, N. (2023). Comics strike back: Digital comics, digital audiences, digital practices [Manuscript submitted for publication]. *Studies in Comics*.
- Castells, M. (2004). Informationalism, networks and the network society: A theoretical blueprint. In M. Castells (Ed.), *The network society: A cross-cultural perspective* (pp. 3–48). Edward Elgar.
- Chakraborty, D. (2022). The (counter) politics of digital comics in India: Reading literature of the digital space. *Journal of International Women’s Studies*, 24(6), Article 9.
- Chute, H., & DeKoven, M. (2006). Introduction: Graphic narrative. *MSF: Modern Fiction Studies* 52(4), 767–782.
- Cooke, J. (2020). *Contemporary feminist life-writing: The new audacity*. Cambridge University Press.

- Crescêncio, C. L. (2021). *Feminismos e humor gráfico na web: Uma reflexão sobre a produção contemporânea de mulheres no Brasil*. XIV Jornadas de Sociologia, Buenos Aires, Argentina.
- Gandolfo, A., & Turnes, P. (2020). Chick attacks! Making feminist comics in Latin-America. *Feminist Encounters*, 4(1), Article 04.
- Henke, S. A. (1998). *Shattered subjects. Trauma and testimony in women's life writing*. St. Martin's Press.
- Kadar, M. (1992). Coming to terms: Life writing — From genre to critical practice. In M. Kadar (Ed.), *Essays on life writing: From genre to critical practice*, pp. 3–16. University of Toronto Press.
- López Casado, L. (2021). O fanzine feminista e queer como fronteira habitada. *Revista Nava*, 6 (1–2), 137–161. <https://doi.org/10.34019/2525-7757.2021.v6.32801>
- Mandolini, N., & Busi-Rizzi, G. (2023). Brazilian trans activism, comics and communities, between digital and print. *European Comic Art*, 16(2), 100–124. <https://doi.org/10.3167/eca.2023.160205>
- Márquez López, M. (2018). Wombastic, la batalla gráfica por la reapropiación del cuerpo femenino frente a la amenaza antiabortista de Gallardón. *Teknokultura*, 15(2), 275–284. <https://doi.org/10.5209/TEKN.59568>
- Shome, R. (2016). Transnational feminism and communication studies. *The Communication Review*, 9(4), 255–267. <https://doi.org/10.1080/10714420600957266>
- Wilde, L. 2015. Distinguishing mediality: The problem of identifying forms and features of digital comics”. *Networking Knowledge*, 8(4), 1–14. <https://doi.org/10.31165/nk.2015.84.386>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Nicoletta Mandolini é investigadora da FCT no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho (Portugal), onde está a trabalhar no projeto *Sketch Her Story and Make It Popular. Usando Narrativas Gráficas no Ativismo Feminista Italiano e Lusófono Contra a Violência de Género* (<https://www.sketchthatstory.com/>). Trabalhou como investigadora de pós-doutoramento da FWO na KU Leuven (Bélgica) e tem um doutoramento da University College Cork (Irlanda). Financiado pelo Irish Research Council, o seu projeto de doutoramento resultou na monografia *Representations of Lethal Gender-Based Violence in Italy Between Journalism and Literature: Femminicidio Narratives* (Routledge, 2021). Entre outros artigos sobre abusos sexistas na literatura e nos media contemporâneos, co-editou o volume *Representing Gender-Based Violence. Global Perspectives* (Palgrave, 2023). É membro ativo do grupo de investigação Centro de Estudos Avançados em Línguas e Culturas sobre Violência, Conflito e Género, que coorganizou de 2016 a 2019. É membro fundador do SnIF (Studying'n'Investigating Fumetti) e é co-líder do Grupo de Trabalho sobre Autoras, Investigadoras y Editoras de Cómic do projeto *iCON-MICs*, da COST Action.

Email: nicoletta.mandolini@ics.uminho.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9137-9380>

Morada: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, 4710-057 Gualtar, Braga, Portugal

Cristina Álvares é doutorada em literatura narrativa medieval (o olhar no romano cortês, 1180-1250) e professora associada de literatura francesa na Universidade do Minho. A sua investigação tem sido desenvolvida no Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho desde 1986. É autora de dois livros e de um grande número de artigos sobre a literatura francófona medieval e contemporânea. É co-editora da série *Literatura, Cinema, Banda Desenhada*, publicada na coleção Hespérides (Húmus), e publicou artigos sobre *bande dessinée* franco-belga nas revistas *Cincinnati Romance Review*, *Revue Romane*, *Synergies Espagne*, *Neuroptica*, *European Comic Art* e *Contemporary French and Francophone Studies*. É delegada nacional do comité de gestão da ação COST *iCon-MICS* (Investigação sobre Banda Desenhada e Novelas Gráficas no Espaço Cultural Ibérico).

Email: calvares@elach.uminho.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5968-4724>

Morada: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, 4710-057 Gualtar, Braga, Portugal

María Márquez López é jornalista especializada na área do audiovisual (mestrado em Teoria e Prática do Documentário Criativo, UAB; e mestrado em Argumento Cinematográfico, UIMP). É doutora *cum laude* com menção internacional em Estudos Interdisciplinares de Género (Universidad Rey Juan Carlos), publicou a sua investigação sobre banda desenhada de autoras mulheres em revistas indexadas e participou em conferências nacionais e internacionais relacionadas com este tema. As suas áreas de interesse são a banda desenhada, os estudos de género, os estudos cinematográficos e os estudos culturais. É professora associada da licenciatura em Ciências da Comunicação na Universidade Rey Juan Carlos. Atualmente, é co-líder do Grupo de Trabalho sobre Autoras, Investigadoras e Editoras de Cómic do projeto *iCON-MICs*, da COST Action.

Email: maria.marquez.lopez@urjc.es

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-9375-3083>

Address: Ciencias de la Comunicación de la Universidad Rey Juan Carlos, Campus de Fuenlabrada, Camino del Molino, 5, 28942 Fuenlabrada, Madrid.



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

ARTIGOS TEMÁTICOS | *THEMATIC ARTICLES*

PATRÍCIA GALVÃO: A PRIMEIRA QUADRINISTA BRASILEIRA

Stella Tavares Braga Avelino

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras,
Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

RESUMO

Embora muitos nomes masculinos tenham sido reconhecidos na história dos quadrinhos brasileiros, poucas figuras femininas são lembradas. Nesse sentido, este artigo tem por objetivo a análise de dois trabalhos de Patrícia Galvão: o álbum “Nascimento, Vida, Paixão e Morte” e a série de oito tiras publicadas no jornal *O Homem do Povo*, intitulada “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”. Mais conhecida como Pagu, Patrícia Galvão é hoje reconhecida como a primeira mulher a publicar quadrinhos no Brasil. “Nascimento, Vida, Paixão e Morte” foi produzido quando a autora tinha apenas 19 anos e configura-se como uma narrativa gráfica autobiográfica, a qual pode ser considerada como o primeiro quadrinho brasileiro escrito e desenhado por uma mulher. Além disso, Pagu inaugurou a produção de tiras de autoria feminina e com temática feminista no Brasil, ao trazer duas representações femininas diferentes em “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”: a esposa tradicionalista e a jovem contestadora e fora dos padrões convencionais. A despeito de sua inovação e importância no cenário cultural brasileiro, Patrícia Galvão foi — e, por vezes, ainda é — frequentemente reconhecida apenas como “musa modernista” ou ainda pelas suas relações pessoais com escritores renomados. Assim, reexaminar a produção de Patrícia Galvão é necessário, uma vez que, enquanto mulher e independente de suas ligações, ela produziu obras de importância significativa na comunicação e na disseminação de mensagens políticas feministas e contra a discriminação e violência de gênero. Portanto, torna-se fundamental reconhecer e repensar o papel de Patrícia Galvão/Pagu na história dos quadrinhos brasileiros.

PALAVRAS-CHAVE

Pagu, quadrinhos no Brasil, tiras feministas, mulheres quadrinistas

PATRÍCIA GALVÃO: THE FIRST FEMALE BRAZILIAN CARTOONIST

ABSTRACT

Although many male names have been recognised in the history of Brazilian comics, only some female figures are remembered. As such, this article aims to analyse two works by Patrícia Galvão: the album “Nascimento, Vida, Paixão e Morte” (Birth, Life, Passion and Death) and the series of eight strips published in the newspaper *O Homem do Povo*, under the title “Malakabeça, Fanika e Kabelluda” (Malakabeça, Fanika and Kabelluda). Better known as Pagu, Patrícia Galvão is now acknowledged as the first woman to publish comics in Brazil. “Nascimento, Vida, Paixão e Morte” was produced when the author was just 19 years old and is an autobiographical graphic narrative, considered the first Brazilian comic written and drawn by a woman. Moreover, Pagu pioneered the production of female-authored, feminist-themed strips in Brazil when she introduced two distinct female representations in “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”: the traditionalist wife and the young rebellious woman who defied conventional standards. Despite her innovation and prominent presence in the Brazilian cultural scene, Patrícia Galvão was — and sometimes still is — primarily recognised as a “modernist muse” or for her relationships with renowned writers. Thus, it is worth revisiting Patrícia Galvão’s production since, as a woman and regardless of

her connections, she produced highly relevant works communicating and disseminating feminist political messages and opposing gender discrimination and violence. It is, therefore, essential to acknowledge and reconsider the role of Patrícia Galvão/Pagu in the history of Brazilian comics.

KEYWORDS

Pagu, comics in Brazil, feminist strips, female cartoonists

A expressão, com o que ela comporta de prazer, é uma dor deslocada, uma libertação. (Bellmer, 1949/2022, p. 10)

1. INTRODUÇÃO

Bellmer (1949/2022), em *Pequena Anatomia da Imagem*, nos apresenta a ideia de que os diferentes modos de expressão, e aqui se incluem o desenho e a escrita, são resultado de um reflexo. Em um âmbito mais prático, o autor usa como exemplo o desvio de uma dor física, como uma dor de dente, por meio do ato impulsivo de fechar a palma da mão de modo que as unhas afundem na pele. No campo artístico, a criação de uma obra seria, portanto, resultado da tentativa de desviar uma outra dor. Em uma perspectiva feminina, essa outra dor pode ser facilmente identificada como a marginalização imposta às mulheres ao longo da história. São inúmeras as mulheres artistas que foram exiladas do cânone artístico unicamente por serem mulheres e são também diversas as mulheres que pairaram à margem de protagonistas masculinos por desempenharem o papel de esposas, amantes ou companheiras. A criação artística feminina é, portanto, uma libertação das amarras a elas sempre impostas e, também, um monumento de resistência.

“Eu sempre fui vista como um sexo. E me habituei a ser vista assim. (...) Apenas lastimava a falta de liberdade decorrente disso, o incômodo nas horas em que queria estar só”, afirma Patrícia Galvão (2020, pp. 124–125), em *Pagu: Autobiografia Precoce*, uma longa carta confessional escrita para o marido Geraldo Ferraz no final dos anos 1940, enquanto estava presa. Diminuída por uma tradição patriarcal, a obra de Patrícia Galvão — também conhecida como Pagu — foi relegada ao esquecimento até a década de 1980, quando uma antologia publicada por Augusto de Campos (1982/2014) trouxe à tona as múltiplas faces da autora. Fruto de um período em que figuras femininas relevantes para o modernismo — tanto brasileiro quanto internacional — pairam à margem de protagonistas homens, Patrícia Galvão entrou na cena modernista em 1929, participando do movimento da antropofagia, mas só ganhou amplo reconhecimento literário após a divulgação da pesquisa de Campos. Com produção ampla, Patrícia Galvão aparece inicialmente nas revistas de antropofagia¹ com a publicação de alguns desenhos, em seguida começa a colaborar com artigos, ilustrações, charges e tiras no jornal panfletário *O Homem do*

¹ Desdobramento da “Semana de Arte Moderna”, a *Revista de Antropofagia* surgiu em São Paulo em maio de 1928 e terminou em agosto de 1929. A revista era a expressão do movimento cultural com o mesmo nome, o qual tinha por objetivo produzir arte e literatura com características nacionais. Seus exemplares podem ser acessados pelo acervo digital da Biblioteca Brasileira (<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/7064>).

Povo e na seção “A Mulher do Povo”. Após o fim do jornal, Galvão (1933/2022) ainda publica o romance *Parque Industrial* e continua a contribuir para diversos jornais com artigos, crônicas e críticas.

É espantoso que tamanha produção tenha sido ofuscada, por isso a importância de revisitar a produção de Patrícia Galvão e de divulgá-la, tornando-a conhecida não por sua aparência ou por sua relação com escritores renomados, mas por sua produção intelectual autoral, especialmente como pioneira feminina (e feminista) na criação de histórias em quadrinhos.

2. ARTISTAS E QUADRINISTAS MULHERES: FIGURAS PROSCRITAS

No âmbito das narrativas gráficas, assim como em outros campos artísticos, as mulheres desempenham um papel significativo, mas sua participação é muitas vezes ignorada ou subestimada. É sabido que o início das histórias em quadrinhos deriva de um processo evolutivo que remonta ao surgimento dos cartuns, desenhos humorísticos e satíricos que começaram a ganhar popularidade no século XIX. À medida que os cartuns se desenvolviam, eles deixavam de ser apenas uma ilustração com teor cômico e começavam a aparecer em formato de sequências curtas acompanhadas de legendas ou balões de fala. Esse movimento deu origem às tiras, histórias curtas em sequência publicadas em jornais e revistas. As tiras foram, então, responsáveis por expandir a narrativa visual, permitindo a continuidade das histórias e o desenvolvimento de personagens ao longo do tempo. Dessa evolução surge a narrativa gráfica, também conhecida como “história em quadrinhos”. Caracterizada por painéis sequenciais que combinam texto e arte para contar histórias mais complexas e detalhadas, as histórias em quadrinhos permitiram aos seus criadores explorar temas variados, tornando o gênero em uma ferramenta de expressão artística poderosa.

No contexto ocidental, apesar de nomes femininos estarem presentes em todas essas etapas de origem das narrativas gráficas, remontando ao final do século XIX e o início do século XX, as mulheres só começaram a ser amplamente notadas a partir das décadas de 60 e 70, quando surgiu um movimento feminista nos quadrinhos em que artistas e escritoras usaram essa forma de mídia para explorar temas relacionados ao gênero e a questões sociais. Apesar disso, artistas pioneiras como Rose O’Neill (1874–1944), ilustradora que aderiu à criação de tiras e foi a criadora de *Kewpie* (1909); Fay King (1889–1954), cartunista pioneira nos quadrinhos autobiográficos; e Marie Duval (1847–1890), vista como uma das primeiras cartunistas mulheres em toda Europa; representam nomes muitas vezes esquecidos nas coletâneas historiográficas das narrativas gráficas.

Impacto ainda maior acontece quando se sai do eixo cultural América do Norte–Europa. No cenário brasileiro, quando se busca por uma literatura que sistematize ou categorize a história dos quadrinhos no país, os nomes femininos são escassos e tardios. Cintia Lima Crescêncio (2018), em artigo publicado na *Revista Ártemis*, conta que o livro *Enciclopédia dos Quadrinhos* (2011), de Goida e André Kleinert, o qual propõe uma coletânea de nomes mundiais importantes do gênero, cita apenas 27 mulheres.

As brasileiras lembradas são nove: Ciça, Chiquinha, Mariza, Erica Awano, Dadi, Edna Lopes, Maria Aparecida de Godoy, Adriana Melo e Pagu. Com exceção de Pagu, todas as outras artistas são contemporâneas.

Nomes importantíssimos para a história e evolução das narrativas gráficas brasileiras foram deixados de lado, como Nair de Teffé, que assinava suas charges como Rian e foi a primeira caricaturista brasileira (Campos, 1990); ou ainda Hilde Weber, alemã que se naturalizou depois de vir para o Brasil e que em 1933 começou a publicar charges políticas na revista *O Cruzeiro*. Crescêncio (2018) ainda acrescenta que Pagu aparece na enciclopédia ou por ser vista como “manifestação gráfica rara” ou por ser “mulher de Oswald de Andrade”, uma vez que no verbete destinado à autora consta o seguinte trecho:

no único número da revista de HQs Manga (PressEditorial, sem data), além de histórias ilustradas por Alain Voss, Marcatti, Jaz, Luiz Gustavo e Péricles (Amigo da Onça), havia uma curiosidade marcante. Os editores encontraram cinco tiras desenhadas por Pagu (Patrícia Rehder Galvão) para o jornal *Homem do Povo* (...) Jornalista, escritora e ativista, Pagu (que foi a segunda mulher de Oswald de Andrade) deixou para a história das HQs brasileiras essa manifestação gráfica rara. (Goida & Kleinert, 2011, como citados em Crescêncio, 2018, p. 69)

A despeito de como é catalogada pela enciclopédia de Goida e André Kleinert, Patrícia Galvão foi a primeira mulher a publicar uma narrativa gráfica sequencial no Brasil, sendo por isso classificada como a primeira quadrinista brasileira.

As histórias em quadrinhos no Brasil tiveram um desenvolvimento peculiar. Seu início ocorreu em 1831 com publicações de humor gráfico em jornais e revistas, charges políticas que ridicularizavam autoridades públicas e costumes sociais da nação. Em 1855, o francês Sébastien Auguste Sisson publicou *O Namoro, Quadros ao Vivo, por S... o Cio* na revista *Brasil Ilustrado*, a primeira tira do território. Em seguida, Angelo Agostini, conhecido como “o melhor, mais importante e mais divertido artista gráfico que o país teve no século XIX” (Campos, 2015, p. 202), publicou a primeira história em quadrinhos sequenciada com personagem recorrente, “As Aventuras de Nhô Quim ou Impressões de uma Viagem à Corte”. Ao todo, foram publicadas 14 histórias de Nhô-Quim, entre 1869 e 1870, no jornal *A Vida Fluminense*. A partir de então, inúmeros nomes masculinos surgem nas mais diversas enciclopédias sobre quadrinhos brasileiros, mas poucas são as figuras femininas citadas.

Patrícia Galvão, por exemplo, só começou a ser mencionada como a primeira mulher a publicar quadrinhos no Brasil quando, nos anos 2000, um grupo de mulheres quadrinistas se uniram para publicar a revista *As Periquitas* (2005). A partir de então, o nome Pagu começou a circular no meio das narrativas gráficas. Pagu, inclusive, se tornou título de selo editorial para publicar artistas mulheres e a artista homenageada pelo prêmio HQ Mix, o “Oscar dos quadrinhos do Brasil”.

É significativo, porém, notar que o selo editorial Pagu Comics (Cândido, s.d.), lançado no dia 8 de março de 2016, Dia Internacional da Mulher, foi descontinuado.

Promovido pela Editora Cândido, em parceria com o Social Comics, uma espécie de *streaming* de leitura de quadrinhos digitais, o selo, que foi criado para abrigar exclusivamente criações de mulheres nos quadrinhos brasileiros, foi cancelado. As histórias em quadrinhos do selo não se encontram mais no *site* do Social Comics e as contas digitais do selo em redes sociais como Instagram, Twitter e Medium não são atualizadas desde 2017. O troféu HQ Mix, por sua vez, fez homenagem a Pagu em 2022. Lê-se no *release* do prêmio:

o 34º Troféu HQMIX homenageou os 100 anos da Semana de Arte Moderna de 1922. Por isso, os premiados receberão a estatueta da personagem Kabelluda, de Patrícia Rehder Galvão, conhecida como Pagu, uma das expoentes do movimento da Semana de Arte Moderna de 1922. Pagu foi uma escritora, poetisa, diretora, tradutora, desenhista, cartunista, jornalista e agitadora nas artes. E foi a primeira mulher no Brasil a desenhar tiras de quadrinhos. (...) Pagu se transformou em musa dos modernistas e até se casou com Oswald de Andrade em 1930. Juntos lançaram o jornal “O Homem do Povo”, onde publicou suas tirinhas. (Redação, 2022, para. 1)

Neste excerto, chama-nos a atenção o facto de, mais uma vez, o nome da artista não bastar por si só. Apesar de ser a primeira quadrinista brasileira e ter contribuído imensamente para o cenário cultural do país ao longo do século XX, Pagu é constantemente mencionada ou como “musa modernista” ou como esposa de Oswald de Andrade². É fato que essa invisibilização e associação de mulheres a figuras masculinas ocorre devido à existência de sistemas de opressão que valorizam a figura masculina em detrimento da feminina. Simone de Beauvoir (1949/1967), em *O Segundo Sexo: A Experiência Vivida*, afirma que se impõe à mulher a condição inessencial de “outro”, ou seja, a mulher não é vista como sujeito, como um semelhante em relação ao homem. Tal perspectiva mostra-se como um mecanismo de dominação masculina capaz de determinar papéis cabíveis ou não à mulher, na tentativa de limitar seu espaço, sua atuação na sociedade e sua constituição como sujeito. Beauvoir ainda mostra que esse papel, que varia ao longo da história, mas não deixa de ser um papel de submissão, não admite a ocupação de espaços públicos descaracterizados da expectativa do que seria feminino. Assim, Beauvoir (1949/1970) descreve o homem como autônomo e transcendente; e a mulher como imanente e afirma que, por isso, as mulheres “não têm o próprio passado, a própria história, a própria religião” (p. 13).

Contudo, como aponta Gerda Lerner (1986/2019) em *A Criação do Patriarcado*, Beauvoir estava errada em pensar que a mulher não tivera uma história. Lerner, que passou cerca de duas décadas estudando a história das mulheres, fala de uma “história oculta das mulheres” (p. 302), uma vez que a versão masculina da história, legitimada

² Oswald de Andrade (1890–1954) foi um dos protagonistas do modernismo brasileiro e principal articulador do movimento antropofágico, que propunha uma reinterpretação e assimilação da cultura europeia pelos artistas brasileiros, de forma a criar uma identidade cultural única para o país. Foi jornalista e autor de poesia, prosa, ensaios e teatro, possuindo uma obra marcada pelo experimentalismo e pela crítica social e política.

como a “verdade universal”, apresentou as mulheres como marginais à civilização e como vítimas do processo histórico. Nesse sentido, afirma a autora que “a negação às mulheres de sua história reforçou a aceitação da ideologia do patriarcado e enfraqueceu a noção de valor próprio da mulher individualmente” (Lerner, 1986/2019, p. 304). O patriarcado, portanto, se apresenta com o silenciamento e o ocultamento imposto às mulheres nas mais diversas produções artísticas e culturais, incluindo-se o meio das histórias em quadrinhos. Apesar das inúmeras tentativas de cerceamento de sua expressão artística, foram muitas as mulheres que se recusaram a ocupar o lugar de silêncio que historicamente lhes foi reservado. É fundamental, portanto, um novo olhar sobre a produção e a figura dessas mulheres artistas que devem ser valorizadas pelo trabalho produzido, não mais pela aparência física ou relação de parentesco.

3. O ÁLBUM DE PAGU – NASCIMENTO, VIDA, PAIXÃO E MORTE

Patrícia Galvão nasceu em 1910, mudou-se para São Paulo em 1912, e, em 1924, tornou-se aluna da Escola Normal do Brás. No ano seguinte, com 15 anos, passou a fazer ilustrações para o jornal do bairro onde mora, o *Brás Jornal*, e as assinava como Patsy. Na mesma época, Galvão começou a conviver com nomes que se tornaram importantes na literatura e nas artes brasileiras, como Guilherme de Almeida, Mário de Andrade e Raul Bopp³. Esse último publicou em 1928 o poema “Coco de Pagu”⁴, responsável pelo apelido da escritora. O apelido, porém, é resultado de uma confusão do poeta que se enganou acreditando que o nome da homenageada era Patrícia Goulart.

Inserida no meio artístico e cultural modernista que ebulia no Brasil, Pagu, em março de 1929, com 19 anos, publicou três desenhos na *Revista de Antropofagia*. Na mesma época, *desenhescreveu*⁵ o álbum “Nascimento, Vida, Paixão e Morte”. Obra híbrida composta por desenhos, textos e legendas, o álbum pode ser considerado o primeiro quadrinho brasileiro escrito e desenhado por uma mulher. No documento original, cada desenho ocupa uma página com espaço delimitado por uma moldura, no qual texto e imagem dialogam de modo a complementar uma narrativa autobiográfica fantástica e que dialoga com os preceitos modernistas de sua época. Augusto de Campos (1982/2014) afirma que há uma perspicaz percepção da realidade na linguagem dos textos, que oscilam entre poesia, prosa e legendas, “todos tingidos de malícia e sensualidade” (p. 59). Pagu estabelece uma relação estreita entre o verbal e o não verbal, incorporando elementos das charges, anúncios, histórias em quadrinhos, cinema e todo o universo visual modernista. Simbolicamente dividido em quatro fases, o álbum “Nascimento, Vida, Paixão e Morte” (Figura 1) antecipa a intenção de organizar as linguagens que, ao longo de sua vida e obra, não se compartimentam, mas, ao contrário, dialogam.

3 Guilherme de Almeida, Mário de Andrade e Raul Bopp foram importantes organizadores da “Semana de Arte Moderna” de 1922, além de se destacarem como poetas e críticos no contexto brasileiro.

4 “Coco de Pagu”, poema de Raul Bopp, é publicado em 27 de outubro de 1928, juntamente a uma ilustração de Di Cavalcanti que esboça Patrícia Galvão tocando um violão, na revista *Para Todos*, Ano X, Número 515, Rio de Janeiro.

5 Neologismo criado por Augusto de Campos (2014, p. 93) em *eh pagu eh* como tentativa de definição do processo artístico desenvolvido por Patrícia Galvão.



Figura 1. Páginas iniciais de “Nascimento, Vida, Paixão e Morte” (1929)

Fonte. Retirado de “Nascimento, Vida, Paixão e Morte”, por Pagu, 1975, *Código*, (2), pp. 25–26 (http://codigorevista.org/revistas/pdf/codigoo2_digital.pdf)⁶

O álbum de Pagu foi dedicado a Tarsila do Amaral, com quem permaneceu por muitos anos até que foi descoberto por José Luís Garaldi na biblioteca de um sobrinho de Tarsila e, então, publicado pela primeira vez na revista *Código*, Número 2 (1975), 45 anos depois de sua criação. Em seguida, foi publicado também na revista *Através*, Número 2 (1978); no livro *Pagu: Vida-Obra* de Augusto de Campos (1982/2004); e no livro *Croquis de Pagu e Outros Momentos Felizes que Foram Devorados Reunidos*, organizado por Lúcia Maria Teixeira Furlani (2004).

Produção autobiográfica, o quadrinho de Pagu evidencia como a própria autora se vê e se retrata no espírito modernista da época que borbulhava por toda São Paulo. A tentativa ousada de unir texto e imagem se encaixava perfeitamente na busca por originalidade imbuída no modernismo e coloca Pagu à frente de muitos, uma vez que foi a pioneira dos quadrinhos autobiográficos no Brasil e, ainda, a primeira mulher quadrinista num momento em que as histórias em quadrinhos ainda não eram tão populares no território.

Pautando-se em suas percepções pessoais, “Nascimento, Vida, Paixão e Morte” transparece uma narrativa de teor feminista, que aborda questões de gênero e empoderamento feminino de forma ácida e reflexiva. Para, então, analisar isso na obra de Pagu, é preciso ter em mente que um dos consensos em torno do termo “empoderamento” delineados por Sarah Mosedale (2005) é que o empoderar é um ato autorreflexivo e que pode-se facilitar o desencadear desse processo por meio de condições que o tornem

6 O álbum foi publicado pela primeira vez na revista *Código*, Número 2, Salvador, 1975. Hoje, além de reproduzido em diversos livros sobre Pagu, o álbum está disponível no site <http://www.codigorevista.org/nave/>: projeto de digitalização e publicação on-line dos 12 números da revista *Código*, editados de 1974 a 1990, por Erthos Albino de Souza.

viável. Assim, o álbum produzido por Galvão, ao apresentar a si mesma como figura feminina detentora de desejos, mostra o empoderamento da autora, uma vez que na obra ela firma-se como uma mulher detentora de poder sobre seu corpo e suas vontades. Ao mesmo tempo, essa afirmação é o que cria condições para o empoderamento de outras mulheres, pois afirma a existência de figuras femininas “donas de si” e capazes de fazer parte e inovar no meio cultural em que estão inseridas, de modo a fazer presentes suas vozes e compartilhar suas experiências.

Apesar do traço simples, Patrícia Galvão foi capaz de transmitir toda a angústia trazida pelo seu desejo por liberdade em uma sociedade que a estigmatizava pelo seu género. Ao longo das páginas são abordados temas como a sexualidade feminina, a busca por autonomia e o assédio. Na Página IX, por exemplo, o desenho de Pagu evoca uma referência à tela *O Balanço*, de Jean-Honoré Fragonard. A pintura francesa, que representa o Barão de Saint-Julien na companhia de sua amante, apresenta no centro uma mulher sentada em um balanço em movimento. Ela joga maliciosamente seu sapato em direção ao seu amante, revelando seu tornozelo. Sentado e recostado no canto inferior da tela, está o amante que se encontra no lugar certo para ver as pernas da jovem. A página desenhada por Pagu (Figura 2), por outro lado, não carrega o eufemismo dos símbolos de sensualidade presentes na pintura de Fragonard. Patrícia Galvão exhibe uma mulher nua sentada no balanço e na posição de amante a espiar a protagonista no canto inferior está um sol. O balanço, assim, deixa de ser alegoria de infidelidade, como era visto nas pinturas do século XVIII, e mostra-se como símbolo de liberdade. O texto que acompanha a página de Pagu deixa evidente: “quero ir bem alto... bem alto... numa sensação de saborosa superioridade – é que do outro lado do muro tem uma coisa que eu quero espiar”.

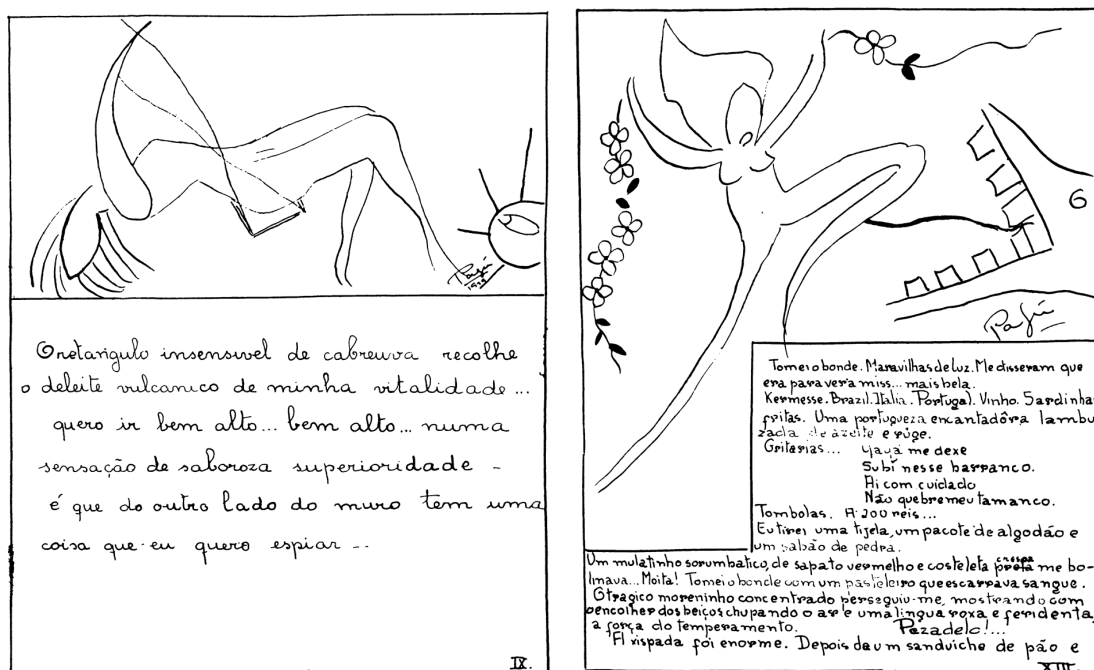


Figura 2. Páginas IX e XIII do álbum “Nascimento, Vida, Paixão e Morte” (1929)

Fonte. Retirado de “Nascimento, Vida, Paixão e Morte”, por Pagu, 1975, *Código*, (2), pp. 27–28 (http://codigorevista.org/revistas/pdf/codigoo2_digital.pdf)

Já na Página XIII, Pagu representa um passeio de bonde no qual é assediada: “to-me o bonde. Maravilhas de luz. (...) O trágico moreninho concentrado perseguiu-me, mostrando com o encolher dos beijos chupando o ar e uma língua roxa e feridenta, a força do temperamento. Pesadelo!”. O desenho é significativo, a protagonista aparece nua, segurando flores e prestes a ser mordida.

O corpo representado nas duas figuras — e também ao longo da obra — é retratado de forma a mostrar a liberdade feminina. No quadro da Página IX, a figura feminina entrega-se ao embalo do balanço, enquanto na Página XIII, ela parece pairar ao passo que uma figura animalizada tenta mordê-la. O verbete sobre “Corpo” no *Dicionário da Crítica Feminista* (Amaral & Macedo, 2005) ressalta, no feminismo contemporâneo, a crescente consciência da corporeidade do feminino, do corpo não como um “ser”, mas como um “campo de possibilidades interpretativas” (pp. 24–26). Nesse sentido, o corpo representado ao longo do álbum coloca a figura feminina não como ser submisso como deveria portar-se à época, mas como ser desprendido das “boas maneiras”, às quais as mulheres deveriam se sujeitar, e, ainda, livre para circular onde deseje.

É importante pontuar, porém, que Galvão se afastava das tendências feministas de sua época, as quais se dividiam entre o viés mais elitista de Bertha Lutz e o viés anarquista de Maria Lacerda de Moura.

Por um lado, Bertha Lutz, líder da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, defendia a ideia de que a inclusão das mulheres na participação política contribuiria para o progresso da nação, sem comprometer as responsabilidades domésticas e os papéis sociais tradicionalmente desempenhados por elas. Além disso, a federação nunca entrava em embate direto e público com a Igreja Católica e também não apoiava ou repudiava partidos políticos. Por outro lado, Maria Lacerda de Moura, grande expoente do feminismo anarquista brasileiro, contestou os preceitos da Igreja Católica e do patriotismo, além de defender abertamente o amor livre e a educação sexual. Patrícia Galvão, contudo, se situa no que Larissa Higa (2016) chama de um “feminismo solitário”, uma vez que ela ao mesmo tempo repudia o feminismo bem-comportado da Federação e associa o feminismo ao comunismo, fato que a impossibilita de vincular-se à ideologia anarquista. Esse feminismo solitário fica evidente nos artigos e nas tiras publicadas n’*“A Mulher do Povo”* (1931).

4. “A MULHER DO POVO”

Em 1931, quando começou a editar junto a Oswald de Andrade o jornal *O Homem do Povo*, Pagu, além de contribuir com artigos, desenhar charges diversas e as letras do título da seção “A Mulher do Povo”, criou uma série de oito tiras intitulada “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”.

Antes de Patrícia Galvão, Nair de Teffé e Hilde Weber foram mulheres que se destacaram em território brasileiro no âmbito de produção de charges e caricaturas. Foi Pagu, porém, quem inaugurou a produção de tiras de autoria feminina e, também, feministas. Em “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”, a quadrinista traz dois tipos de representações

femininas para simbolizar a sociedade da época: a esposa tradicionalista e a jovem contestadora e fora dos padrões convencionais. A tira possui um tom panfletário e conta a história de Kabelluda, uma jovem insubmissa. Após o fechamento de seu jornal, ela é levada por uma cegonha para seus tios, Malakabeça e Fanika, um casal burguês. Kabelluda desperta o ciúme de sua mãe adotiva, já que Malakabeça satisfaz todos os desejos da sobrinha (Figura 3). Ela se revela uma revolucionária comunista e convoca um encontro em uma praça pública, onde acaba sendo presa e fuzilada, mas ressurge no terceiro dia (Figura 4). Após renascer, Kabelluda decide criar um novo jornal. No entanto, Fanika a proíbe. Kabelluda foge para Portugal e retorna ao Brasil com uma criança que não é aceita por sua tia moralista. Por fim, Kabelluda rejeita um namorado político, foge com um homem do povo, insulta um professor reacionário e acaba sendo linchada (Figura 5).



Figura 3. Segunda tira da sequência “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”

Fonte. Retirado de “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”, por Pagu, 1931, *O Homem do Povo*, 2, p. 6. (https://memoria.bn.br/pdf/720623/per720623_1931_00002.pdf)



Figura 4. Quarta tira da sequência “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”

Fonte. Retirado de “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”, por Pagu, 1931, *O Homem do Povo*, 4, p. 6. (https://memoria.bn.br/pdf/720623/per720623_1931_00004.pdf)



Figura 5. Sétima tira da sequência “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”

Fonte. Retirado de “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”, por Pagu, 1931, *O Homem do Povo*, 7, p. 6. (https://memoria.bn.br/pdf/720623/per720623_1931_00007.pdf)

A sequência de oito tiras feitas por Pagu denuncia a violência contra as mulheres de seu tempo, que são censuradas, agredidas e submetidas a humilhações quando não se comportam como o esperado. Patrícia Galvão apropriou-se das histórias em quadrinhos com objetivos políticos e evidenciou a subversão dos costumes. Isso pode ser visto desde o título: Malakabeça, o tio que faz todas as vontades da sobrinha e que mostra-se submisso às imposições da esposa, só poderia estar *mal da cabeça*; Fanika, a tia intempestiva que nunca está satisfeita e, com *faniquitos*, reprime o comportamento da sobrinha; e, por fim, Kabelluda, a protagonista da tira, é a jovem revolucionária que questiona instituições como a igreja e o matrimônio. Com ideias feministas de liberdade, o nome da protagonista pode ser associado à adjectivação pejorativa comumente relacionada às feministas mais radicais.

O desenho não é proporcional nem detalhista, características dos quadrinhos antigos. Além disso, o texto apresenta-se em formato de legenda, propriedade herdada da linguagem cinematográfica que, no cinema mudo, fazia uso de pausas em que se lia a fala dos personagens. É importante lembrar também que o cinema e suas características técnicas foram grande fonte de inspiração para a literatura modernista, movimento que Pagu acompanhou de perto. O traço simples salienta o aspecto humorístico e satírico que a autora dá aos costumes e estereótipos dos personagens. Exemplo disso é o fato de, na Figura 3, Kabelluda ser trazida pela cegonha pelo pescoço e não dentro de um cesto. Estratégia de amplificação do potencial de significação de uma imagem, os traços simples utilizados por Pagu produzem quadros que eliminam o excesso de informação e acentuam detalhes específicos que ora caracterizam estereótipos, ora fazem referência ácida a representações simbólicas, como acontece no primeiro quadro da Figura 4, em que Kabelluda está em um palanque, ou ainda no último quadro, quando ressuscita.

Os temas abordados pela tira estavam alinhados à perspectiva do jornal *O Homem do Povo* que desde o início se propagou como um periódico panfletário. Patrícia Galvão, portanto, viu nas tiras uma forma de criticar tradições sociais de forma lúdica. Contudo, como apontou Augusto de Campos (1984) no artigo “Notícia Impopular de *O Homem do Povo*”, o jornal não foi lido pelo proletariado, mas por alguns intelectuais, estudantes de direito, mães tradicionalistas e a polícia, que acabou por proibir sua circulação. Desempenhando com altivez seu papel no jornal, Pagu, além das tiras e charges,

publicava textos feministas em que ironizava os valores tradicionais e a hipocrisia da burguesia feminina e da sociedade paulistana. Em “Maltus Alem”⁷, publicado no primeiro número do jornal, Pagu indigna-se com as “feministas de elite, que negam o voto aos operários e trabalhadores sem instrução” (Galvão, 1931b, p. 2). No mesmo número, em *Confessionário Burguês*, Patrícia Galvão (1931a) transcreve trechos de um caderno de uma moça normalista e termina comentando:

enquanto estas doidas cabeças ocas se divertem e espalham abertamente sua mentalidade gastando em inutilidades e pequenas devassidões (...), o dinheiro extorquido das pobres operárias e trabalhadoras, estas se esfacelam de sol a sol – concebendo uma nova geração de oprimidos doentes e maltratados na eterna transformação do suor em cocktail. (p. 2)

Os textos mordazes de Pagu lhe renderam uma carta, escrita por Walkiria de Souza (como citado em Andrade & Galvão, 2009) em 14 de abril de 1931, em que critica a linguagem da autora, bem como suas críticas às moças:

tenho uma filha na Escola Normal à qual eu estava ensinando a ser antirreligiosa e comunista, conforme os ensinamentos do Homem do Povo. Mas desde que você buliu com as moças, fico perguntando se vale a pena a gente ser antirreligiosa e comunista desta forma? (p. 53)

Walkiria ainda faz questão de apontar que os textos sobre o comunismo escrito por homens, como Hélio Negro, Raul Maia e Oswald de Andrade, deveriam servir de exemplo para Patrícia Galvão e, por fim, elogia o jornal que “com a investida dos moços bonitos, ganhou popularidade e tornou-se muito conhecido” (de Souza, como citado em Andrade & Galvão, 2009, p. 53). A carta de Walkiria evidencia exatamente a hipocrisia que Pagu denunciava em suas tiras com a personagem da tia Fanika e em seus textos de forma geral. O clima do jornal é de ostensiva provocação, marcado pela modernidade e pela paródia, fato que levou a conflitos com estudantes de direito e, em seguida, ao fechamento do jornal.

Após essa empreitada jornalística, Patrícia Galvão publicou, em 1933, o romance proletário *Parque Industrial* (Galvão, 1933/2022). Em seguida, sob o pseudônimo Ariel, publicou crônicas no jornal *A Noite*. Já em 1945, Patrícia Galvão integrou o corpo redacional do semanário *Vanguarda Socialista* e manteve uma seção em que publica artigos que correlacionam crítica literária e política. Publicou ainda uma série de crônicas com o título “Cor Local” no *Diário de São Paulo*, série que fazia parte do suplemento literário dominical do jornal. Ainda nesse periódico, Pagu escreveu estudos e fez traduções inéditas na parte de antologia da literatura estrangeira de autores como William Faulkner, Franz Kafka e James Joyce. Produziu ainda alguns poemas e fez participações nos jornais *Fanfulla* e *A Tribuna*.

É surpreendente, portanto, que uma produção tão significativa tenha sido negligenciada. Augusto de Campos (1982/2014), em texto inicial para a reedição de

⁷ Um trocadilho com Matusalém, o ancião da Bíblia e as pregações celibatárias do pastor Maltus.

Pagu: Vida-Obra, faz questão de lembrar que, apesar do papel decisivo, participativo e ostensivo para as conquistas do campo literário nas primeiras décadas do século XX, muitas mulheres tiveram suas carreiras ofuscadas pela condição feminina.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É fato que muitas obras de Patrícia Galvão ficaram durante décadas inacessíveis ao público, seja por ausência de uma reedição de textos já publicados, seja pela existência de materiais pessoais, como o álbum feito para Tarsila do Amaral, que só chegou ao conhecimento público após a morte de Pagu. Contudo, apesar da ativa participação na cena modernista do início do século XX, Patrícia Galvão, durante muito tempo, foi descreditada enquanto autora e vangloriada apenas como “musa modernista”. Ela — que além de Pagu utilizou diversos pseudônimos, como Mara Lobo, King Shelter, Ariel e Solange Sohl — demorou a ter o seu trabalho valorizado pela crítica literária.

Após seu reconhecimento na década de 1980, Pagu tornou-se figura inspiradora para várias formas de arte: sua história inspirou as musicistas Rita Lee e Zélia Duncan a compor a música “Pagu”, lançada em 2000. Há também documentários, filmes, peças teatrais, livros de autoficção e até uma personagem de minissérie inspirada em Patrícia Galvão⁸. Sua obra também tem sido explorada no meio acadêmico intensamente no que diz respeito ao seu viés político e feminino devido à atuação militante da escritora. Porém, quando se trata de seus desenhos — tão caros à sua obra — as pesquisas são escassas. Por consequência, a percepção de Pagu enquanto quadrinista ainda é uma descoberta em andamento que merece ser mais estudada e divulgada.

Fica claro, portanto, que as histórias em quadrinhos desempenharam um papel significativo na cultura e na comunicação ao longo da história. No entanto, a presença e as contribuições das mulheres nesse gênero foram frequentemente negligenciadas e invisibilizadas. Por isso, este artigo buscou trazer à tona Patrícia Galvão, reconhecendo-a como a primeira quadrinista brasileira, e destacar dois de seus trabalhos emblemáticos: o álbum “Nascimento, Vida, Paixão e Morte” e as tiras de “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”.

O aumento recente da popularidade das narrativas gráficas tem permitido que esse meio deixe de ser estigmatizado como entretenimento exclusivamente infantil, tornando-se uma plataforma poderosa para a disseminação de mensagens políticas feministas que combatem a discriminação e a violência de gênero. Assim, reconhecer a contribuição de Patrícia Galvão como a primeira quadrinista brasileira é uma ação necessária para preencher uma lacuna na história e valorizar o papel fundamental das mulheres na cultura e na sociedade. Além disso, a recuperação histórica das narrativas gráficas produzidas por mulheres no Brasil mapeia a diversidade e a complexidade da experiência

⁸ Em 1982, Pagu foi tema de um mini documentário (15 minutos) dirigido por Ivo Branco e intitulado *Eh Pagu, Eh!* Já em 1988, o filme *Eternamente Pagu* (110 minutos) dirigido por Norma Bengell se propôs a contar a vida da autora. Em 2004, Pagu apareceu como personagem na minissérie *Um Só Coração* (2004), interpretada por Míriam Freeland. Recentemente, em 2022, Adriana Armony lançou o livro *Pagu no Metrô*, uma autoficção que relaciona a pesquisa de Armony com o tempo em que Galvão esteve na França. No mesmo ano, a peça *Pagu - Até Onde Chega a Sonda* estreou em São Paulo. A peça é inspirada em um manuscrito inédito de Pagu e retrata seus pensamentos e reflexões durante o tempo em que esteve presa em 1939.

feminina ao longo do tempo, servindo como fonte de inspiração e fortalecimento para as gerações futuras de mulheres artistas. Ao expor e dar visibilidade ao trabalho de Patrícia Galvão, este artigo busca, para além da divulgação da autora, encorajar as vozes das novas mulheres artistas e de pesquisas que tenham por finalidade recuperar e tornar conhecida a produção de outras mulheres que desafiaram o patriarcado ao produzir histórias em quadrinhos.

Em suma, a história das histórias em quadrinhos no Brasil precisa incluir a atuação feminina, começando pelo trabalho pioneiro de Patrícia Galvão. Reconhecer o seu legado é um primeiro passo crucial para corrigir a invisibilidade das produções femininas e honrar as mulheres que contribuíram para a cultura e a sociedade através desse meio.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Rudá K. Andrade e a Leda Rita Cintra pela generosa concessão de uso das imagens presentes neste artigo. Também gostaria de estender este agradecimento a Ariane Stolfi, Bruno Schiavo, Daniel Scandurra, Gabriel Kerhart e João Reynaldo pelo notável projeto de digitalização e publicação online dos doze números da revista Código, editados de 1974 a 1990 por Erthos Albino de Souza. Esse esforço coletivo tornou possível o acesso a um valioso acervo que enriqueceu substancialmente esta pesquisa.

REFERÊNCIAS

- Amaral, A. L., & Macedo, G. (2005). *Dicionário da crítica feminista*. Edições Afrontamento.
- Andrade, O., & Galvão, P. (2009). *O homem do povo*. Imprensa Oficial do Estado.
- Beauvoir, S. (1967). *O segundo sexo: A experiência vivida* (S. Milliet, Trad.). Difusão Europeia do Livro. (Trabalho original publicado em 1949)
- Beauvoir, S. (1970). *O segundo sexo: Fatos e mitos* (S. Milliet, Trad.). Difusão Europeia do Livro. (Trabalho original publicado em 1949)
- Bellmer, H. (2022). *Pequena anatomia da imagem* (G. Dantas & M. R. Salgado, Trans.). 100/cabeças. (Trabalho original publicado em 1949)
- Campos, A. de. (1984). Posfácio: Notícia impopular de *O Homem do Povo*. In O. Andrade & P. Galvão (Eds.), *O Homem do Povo* (pp. 55–59). Imprensa Oficial do Estado.
- Campos, A. de. (2014). *Pagu: Vida-obra*. Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1982)
- Campos, M. de F. H. (1990). *Rian: A primeira caricaturista brasileira (primeira fase artística: 1909-1926)* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. ReP.
- Campos, R. (2015). *Imageria: O nascimento das histórias em quadrinhos*. Veneta.
- Cândido. (s.d.). *Pagu Comics*. <http://candylivros.com.br/pagucomics.html>
- Crescêncio, C. L. (2018). As mulheres ou os silêncios do humor: Uma análise da presença de mulheres no humor gráfico brasileiro (1968-2011). *Revista Ártemis*, 26(1), 53–75. <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2018v26n1.42094>

- Furlani, L. M. T. (2004). *Croquis de Pagu – E outros momentos felizes que foram devorados reunidos*. Unisanta.
- Galvão, P. (1931a, 27 de março). Confessionário burguês. *O Homem do Povo*, (1).
- Galvão, P. (1931b, 27 de março). Maltus Alem. *O Homem do Povo*, (1).
- Galvão, P. (2020). *Pagu: Autobiografia Precoce*. Companhia das Letras.
- Galvão, P. (2022). *Parque industrial*. Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1933)
- Higa, L. (2016). O feminismo na obra da jovem Pagu. In C. Rodrigues, L. Borges, & T. R. Ramos (Eds.), *Problemas de gênero* (pp. 443–452). Funarte.
- Lerner, G. (2019). *A criação do patriarcado: História da opressão das mulheres pelos homens* (L. Sellera, Trad.). Cultrix. (Trabalho original publicado em 1986)
- Mosedale, S. (2005). Policy arena. Assessing women’s empowerment: Towards a conceptual framework. *Journal of International Development*, 17, 243–257. <https://doi.org/10.1002/jid.1212>
- Redação. (2022, 10 de agosto). Estatueta do 34º Troféu HQMIX homenageia a Kabelluda de Pagu. *Correio do Cidadão*. <https://www.correiodocidadao.com.br/curta/estatueta-do-34o-trofeu-hqmix-homenageia-a-kabelluda-de-pagu/>

NOTA BIOGRÁFICA

Stella Avelino é doutoranda em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais. Graduou-se em Letras — Língua Portuguesa pela Universidade de Brasília e fez mestrado em Literatura Comparada pela mesma universidade. Atualmente tem interesse pelo campo da intermedialidade, com foco em uma pesquisa aprofundada sobre as relações existentes entre desenho e escrita na obra de Patrícia Galvão.

Email: stellatavaresavelino@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0199-9974>

Morada: SQS 409 Bloco H, 70258-080, Brasília-DF, Brasil

Submetido: 31/03/2023 | Aceite: 10/07/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

MULHERES, POLÍTICA E HUMOR GRÁFICO NA IMPRESA DO INÍCIO DO SÉCULO XX: UM BREVE OLHAR SOBRE O CASO BRASILEIRO

Thaís Batista Rosa Moreira

Programa de Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

RESUMO

O artigo visa refletir sobre a representação e a presença de mulheres no humor gráfico da imprensa brasileira no início do século XX. Tomaremos como fontes principais da análise três exemplos distintos: as caricaturas de mulheres feitas pela artista Nair de Teffé (com o pseudônimo Rian) na década de 1910, as ilustrações que a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino utilizou nas publicações da seção “Feminismo” do jornal *O Paiz* no final da década de 1920 e, por fim, as tirinhas cômicas “Malakabeça, Fanika e Kabelluda” de Patrícia Galvão (popularmente conhecida como Pagu), publicadas no periódico *O Homem do Povo* em 1931. Além de analisar as obras dessas mulheres, o artigo propõe uma comparação com os quadrinhos publicados pela revista *O Malho*, um periódico humorístico massivo do início do século XX. As ilustrações destacadas, de autoria dos caricaturistas J. Carlos e Leônidas, são representativas da produção hegemônica da época, que evocava concepções sexistas das relações de gênero. Nosso objetivo é discutir as particularidades e as similaridades das obras idealizadas pelas mulheres, em que predominaram o olhar crítico e subversivo dessas figuras diante da sociedade de seu tempo. A abordagem histórica e comparativa possibilitará recuperar essas narrativas gráficas pouco conhecidas, bem como lançar luz às relações de gênero e de poder que constituem o universo da imprensa e das publicações humorísticas do período.

PALAVRAS-CHAVE

humor gráfico, imprensa, mulheres, política, feminismo

WOMEN, POLITICS AND GRAPHIC HUMOR IN THE PRESS OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY: A BRIEF LOOK AT THE BRAZILIAN CASE

ABSTRACT

This article addresses the representation and presence of women in the graphic humor of the Brazilian press in the early 20th century. We take three distinct examples as the main sources of the analysis: the caricatures of women made by the artist Nair de Teffé (under the pseudonym Rian) in the 1910s, the illustrations the Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (Brazilian Federation for Women’s Progress) used in the publications of the “Feminismo” (Feminism) section of the newspaper *O Paiz* in the late 1920s and, finally, the comic strips “Malakabeça, Fanika e Kabelluda” (Malakabeça, Fanika and Kabelluda) by Patrícia Galvão (popularly known as Pagu), published in the periodical *O Homem do Povo* in 1931. In addition to analyzing the works of these women, the article proposes a comparison with the comics published in the magazine *O Malho*, a mass humor periodical from the early 20th century. The highlighted illustrations, authored by the caricaturists J. Carlos and Leônidas, are representative of the dominant production of the time,

which evoked sexist conceptions of gender relations. Our goal is to discuss the particularities and similarities of the works envisioned by women, in which the critical and subversive gaze of these figures predominated in the face of the society of their time. The historical and comparative approach makes it possible to recover these little-known graphic narratives, and shed light on the gender and power relations that constitute the universe of the press and humorous publications then.

KEYWORDS

graphic humor, press, women, politics, feminism

1. INTRODUÇÃO

Pensar sobre a representação de mulheres na cultura visual não é uma temática recente dos estudos acadêmicos, todavia, permanece propiciando trabalhos relevantes e interessantes. O aprofundamento das teorias feministas é central nessas novas produções, que trazem aspectos críticos renovados e um olhar mais atento às relações de gênero. Estudar as mulheres como produtoras de obras artísticas tão pouco é um esforço recente. A historiadora estadunidense Linda Nochlin, em 1971, discutiu essas e outras questões em seu ensaio que se tornaria um clássico: *Por que Não Houve Grandes Mulheres Artistas?* (Nochlin, 1971/2016). Adentrar a essa temática traz consigo alguns desafios próprios: de que maneira podemos recuperar as criações de artistas apagadas da história? Onde encontrar essas fontes? Que informações mais detalhadas podem ser descobertas sobre essas mulheres? Se, por um lado, houve algumas artistas consagradas e reconhecidas, por outro, existem dezenas que permanecem no anonimato e desconhecimento.

Tais questionamentos também alicerçam os caminhos de pesquisa na área de história das mulheres. A historiadora Michelle Perrot (2006/2016), uma das principais referências do campo de estudos, enfatiza a necessidade de recuperar os relatos das próprias mulheres, rompendo com a invisibilidade posta às suas trajetórias e com o silêncio das fontes. Esse esforço intelectual em dar voz às mulheres e às suas histórias faz parte de um longo processo de institucionalização que se iniciou em meados do século XX e teve como característica própria uma contínua renovação crítica. É dessa forma que o conceito de *gênero* como categoria analítica (Scott, 1995) e a abordagem relacional ganham espaço, trazendo para debate questões importantes, tal qual as tensões e negociações entre mulheres e homens, as sexualidades, as noções de masculinidades, virilidade, entre outros. Vale ressaltar que, do ponto de vista historiográfico, os estudos de gênero e a história das mulheres se apresentam, em geral, entre orientações mais ligadas à história social — visando recuperar as experiências das mulheres do passado — e tendências que privilegiam as análises das representações e dos discursos (Franco, 2015).

No que tange à questão do humor, há uma série de outras particularidades que surgem em cena. Vale lembrar que a própria história dos estudos sobre o tema é permeada por dificuldades em sua constituição como campo de pesquisa, muito por conta

do desprestígio e indiferença acadêmica que perdurou por décadas (Saliba, 2017, p. 3). Quando pensamos no contexto histórico do Brasil do início do século XX, há também as tensões referentes aos próprios humoristas da época e suas autoimagens. Suas trajetórias não foram sempre “uniformes” ou reconhecidas socialmente, já que a sociedade designou o lugar do humorista como o lugar do efêmero, distante dos circuitos institucionalizados da cultura e da *intelligentsia* brasileira da época (Saliba, 2002, p. 150).

Além disso, trazer a perspectiva da história das mulheres e das relações de gênero implica acrescentar novas problemáticas ao universo do humor: quem são as mulheres que produzem representações humorísticas? Quais são as características gráficas dessas obras? Sua inserção no meio profissional se deu de qual maneira? Quais as relações que as suas criações estabelecem com os ideais feministas? Há importantes estudos de referência para pensar nessas questões no caso brasileiro. Destacamos a tese de doutorado de Cintia Lima Crescêncio (2016), de título *Quem Ri por Último, Ri Melhor: Humor Gráfico Feminista (Cone Sul, 1975–1988)*, tal qual os trabalhos de Maria da Conceição Francisca Pires (2019, 2021a, 2021b), que se dedicaram a debater o humor gráfico nos quadrinhos produzidos por mulheres, a autodefinição em histórias de quadrinhos de mulheres negras, e a transexualidade nos quadrinhos. Há ainda a tese *De Maria a Madalena: Representações Femininas nas Histórias em Quadrinhos* de Ediliane Boff (2014) e a dissertação *Um Panorama da Produção Feminina de Quadrinhos Publicados na Internet no Brasil* de Carolina Ito Messias (2018), entre outros¹.

Entretanto, a revisão bibliográfica demonstra que as reflexões que alinham as duas perspectivas — o período histórico do início do século XX e as produções de humor gráfico feitas e/ou veiculadas por mulheres (especialmente as feministas) — são muito mais escassas. Apesar disso, não podemos deixar de citar que foram realizados estudos importantes sobre algumas artistas brasileiras dessa época, tal qual *Nair de Teffé: Artista do Lápis e do Riso* (Campos, 2016), que trata da trajetória de Rian (o pseudônimo adotado por Nair de Teffé), e alguns artigos publicados que refletem sobre a produção visual de Patrícia Galvão². De toda forma, a escassez de trabalhos advém de uma série de fatores, tanto do âmbito histórico como historiográfico. No aspecto histórico, há poucas humoristas e artistas gráficas conhecidas da época, o que possivelmente decorre de uma restrição que se impunha nos editoriais e redes de sociabilidade desses meios, dominados por homens. Ainda assim, não se pode deixar de remarcar que o esquecimento e o apagamento de mulheres na história da arte, dos quadrinhos e do humor gráfico como um todo também está ligado à própria historiografia, tratando-se de uma arbitrariedade perpetuada por estudos, dicionários ilustrados e catálogos que deram destaque apenas aos artistas homens³. No caso do Brasil, há também algumas evidências de que o

¹ Outros referenciais que poderíamos citar são: Eugênio (2017), do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Florianópolis; Barros (2020).

² Entre eles: Nogueira (2017) e Ferrara (2019).

³ A autora Jessica Kohn (2016) demonstra em seu estudo como esse esquecimento foi perpetrado por alguns autores de dicionários ilustrados no caso das histórias em quadrinhos na França e na Bélgica antes de 1970.

histórico do humor gráfico presente em diversas coletâneas silenciou parte significativa da produção feminina (Crescêncio, 2018, p. 71).

Se distanciando das especificidades do humor gráfico — entretanto, sem perdê-lo de vista — também é possível refletir sobre a presença de mulheres na cultura visual do início do século XX a partir das manifestações políticas e artísticas de alguns grupos sufragistas. Tais grupos de mulheres demandavam principalmente a conquista do direito ao voto, compreendendo que a participação política direta era essencial para sua emancipação⁴. O uso da imagem como parte fundamental da militância desses grupos foi mais estudado nos casos do sufragismo estadunidense e especialmente do britânico, tal qual no clássico *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign 1907–14* (O Espetáculo das Mulheres: Imagens da Campanha do Sufrágio 1907-14), de Lisa Tickner (1988). Ainda assim, é possível — e necessário — recuperar as trajetórias de sufragistas de outros países e regiões que igualmente se utilizaram dos recursos imagéticos. No Brasil, a conquista do sufrágio feminino data do ano de 1932, tendo se concretizado na Constituição de 1934. Durante décadas o ativismo foi pautado por figuras como a periodista Josefina Álvares de Azevedo (1851–1913) e a professora Leolinda Figueiredo Daltro (1859–1935). Nos anos da década de 1920, entretanto, o movimento ganhou bastante visibilidade com a atuação tática da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF), liderada pela bióloga Bertha Maria Júlia Lutz (1894–1976). A FBPF angariou paulatinamente espaço para divulgar seus ideais na grande imprensa, até que, em 1927, inaugurou a coluna “Feminismo” no jornal *O Paiz*, onde puderam publicar textos vinculados à militância feminista⁵. Nesta coluna também aparecem imagens, fotografias, mapas propagandísticos e charges⁶, provavelmente idealizados pelas próprias participantes da FBPF.

Assim sendo, propomos nesse artigo uma breve reflexão que relacione e conecte as diferentes artistas e obras citadas anteriormente, levando em consideração suas particularidades, suas diferentes intenções e posições políticas, sem perder de vista seus pontos de consonância e sua conjuntura política e social comum: o período tradicionalmente chamado pela historiografia como “Primeira República”. Ao confrontar essas criações entre si, pretendemos dar ênfase às discussões decorrentes dos estudos da história das mulheres e das relações de gênero, para assim elucidar as subversões e os limites presentes em cada narrativa. Serão abordados como fontes principais desta reflexão os três segmentos de produções visuais: (a) as caricaturas (mais especificamente as *portrait-charges*) de Rian (Nair de Teffé), lançadas na revista *Fon-Fon!* em 1910; (b) as imagens

⁴ Nova Zelândia (1893), Austrália (1902) e Finlândia (1906) foram países pioneiros no sufrágio feminino. No Brasil, a conquista ocorreu em 1932 e se efetivou na Constituição de 1934, poucos anos após os Estados Unidos (1920) e o Reino Unido (1928). Em Portugal, o sufrágio feminino concretizou-se em 1976, dentro do escopo de transformações políticas pós-Revolução dos Cravos.

⁵ Uma análise completa da coluna é feita por Beatriz Berr Elias e Mônica Karawejczyk (2021) em artigo intitulado “‘Sempre à Mulher, Pela Mulher’: A Coluna Feminismo no Jornal *O Paiz* (RJ) — 1927–1930”.

⁶ A palavra “charge”, de origem francesa, que significa “carga” ou “ataque”, refere-se a uma forma de sátira humorística muito presente em revistas satíricas da época, que utiliza ilustrações ou desenhos com legendas curtas para comentar questões atuais, políticas, sociais ou culturais. Em geral, as charges exageram nas características e situações de forma cômica para transmitir críticas e mensagens impactantes.

— que vão desde mapas a charges — que ilustram a coluna “Feminismo” do periódico *O Paiz*; e (c) as tirinhas satíricas “Malakabeça, Fanika e Kabelluda” de Patrícia Galvão, publicadas em 1931 no jornal *O Homem do Povo*. Essas obras serão contrastadas com a produção masculina hegemônica, que circulava majoritariamente na imprensa massiva, a fim de que possamos enxergar as inovações — em termos gráficos e narrativos — que os trabalhos das mulheres desenvolveram⁷.

2. RELAÇÕES DE GÊNERO E HUMOR GRÁFICO NO BRASIL DO INÍCIO DO SÉCULO XX

Diferentes autores e autoras concordam com a dificuldade de estabelecer uma história precisa sobre o surgimento da história em quadrinhos. Há genealogias que apontam a origem dos quadrinhos (ou seus “precursores estéticos”) nas pinturas rupestres, nas *images d'Épinal* da França do século XVIII, ou na literatura de cordel da Espanha dos séculos XVIII e XIX; mas, indo para além das discordâncias, há um consenso de que os quadrinhos nasceram em fins do século XIX como gênero subordinado ao meio gráfico, tendo sua história associada à imprensa (Levín, 2015, pp. 44–45). Dessa forma, quando analisamos o período inicial do século XX, encontramos uma convergência de diferentes expressões visuais nas revistas ilustradas: ali reproduziam-se fotografias, gravuras, imagens publicitárias, caricaturas, charges e histórias em quadrinhos. Nesse sentido, utilizar o termo “humor gráfico” possibilita uma abordagem conjunta dessas manifestações tão alinhadas no *corpus* documental da pesquisa. A historiadora Florencia Levín (2015) define o humor gráfico como:

um tipo particular de discurso social que captura fragmentos de ideias, imagens e opiniões que circulam em outros espaços em que se produz o intercâmbio social; lhes transforma e coloca-os de volta em circulação através da imprensa massiva, alimentando assim a produção de aquilo que constitui, ao mesmo tempo, sua própria matéria-prima: o fluxo de representações sociais. E o faz entrelaçando essas redes de representações coletivas sob as cenas imaginárias construídas pelos humoristas (sejam essas referências da realidade ou não). Porque o humor gráfico veicula, necessariamente, o que chamamos de “senso comum”. (p. 24)

A partir dessa definição, podemos compreender o humor gráfico tal qual uma expressão estética com implicações sociais muito marcantes: o senso comum circula e se reproduz na imprensa massiva, os fragmentos de ideias e opiniões ganham forma visual, se transformam, mas são, ainda assim, representações sociais. Adotar o humor gráfico em suas diversas formas como fonte de estudo histórico nos permite buscar,

⁷ É importante ressaltar que não há, atualmente, um levantamento robusto das produções de humor gráfico feitas por mulheres do Brasil no início do século XX. Tal ausência de dados traz dificuldades ao campo de estudos, o que implica em abordagens que privilegiam, no geral, os poucos nomes ainda conhecidos pela bibliografia.

entre os seus vestígios, marcas de mentalidades e sensibilidades do passado que podem ou não permanecer no presente. As relações de gênero e as idealizações e projeções de “feminilidade” e “masculinidade” estão sempre presentes se forem observadas analiticamente, tanto pela representação presente nas imagens, como na própria autoria e concepção delas.

Os dados da imprensa e da bibliografia sobre o tema nos revelam, todavia, que o “jogo das representações” a partir do humor gráfico não era equivalente em termos de gênero: nesse contexto, os principais cartunistas das revistas humorísticas massivas eram majoritariamente homens — que produziam, com muita frequência, narrativas que privilegiavam um humor de tipo sexista⁸ nos diferentes cenários ilustrados. Nesse sentido, antes de avançarmos para as produções gráficas de mulheres, vale a pena analisar brevemente algumas imagens que representam essa corrente mais conhecida e difundida do humor gráfico no início do século XX. Para isso, analisaremos brevemente dois quadrinhos da revista ilustrada humorística *O Malho*, publicada no Rio de Janeiro desde 1902 e que lançou, em poucos anos, uma ampla circulação nos centros urbanos brasileiros por meio de uma significativa tiragem semanal.

Em diferentes lugares do mundo as leis que regulamentam o direito ao divórcio datam da segunda metade do século XX⁹. Todavia, os debates sobre o tema são anteriores, pois já apareciam nas vozes de algumas feministas e nas primeiras tentativas de projetos de lei que ocorreriam desde as décadas iniciais do século XX. No ano de 1907, o tema estava em voga no contexto carioca com a publicação do folhetim “A Divorciada” na revista *Kosmos* (Guimarães & Ferreira, 2009), assim como era um assunto polêmico entre as reuniões do Instituto dos Advogados, que, segundo a revista *O Malho*, teria “aprova-do por dois terços” o “divórcio completo (...) ao que parece, pela doutora Myrthes de Campos¹⁰” (Bocó, 1907, p. 8). Tal afirmação consta na mesma edição em que se encontra a história em quadrinhos “O Divórcio”, assinada pelo ilustrador J. Carlos (Figura 1).

⁸ Merrie Bergmann (1986) conceitua “humor sexista” como “aquele em que as crenças sexistas, sejam elas atitudes ou normas, são pressupostas e necessárias para a diversão” (p. 63).

⁹ O Uruguai é uma exceção do contexto latino-americano. Em outubro de 1907, após acalorados debates parlamentares e públicos, o país promulgou a lei que regulamentaria, a partir de então, o divórcio.

¹⁰ Myrthes Gomes de Campos (Macaé, 1875 – Rio de Janeiro, 20 de janeiro de 1965) foi uma advogada brasileira, reconhecida como a primeira mulher no Brasil a exercer esta profissão. Myrthes era engajada com a causa da emancipação feminina, defendia o direito ao voto feminino e, na década de 1920, teve relações próximas com a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino.



Figura 1. “Restabelecida a sagrada harmonia conjugal, sahe o ditoso casal a passeio. É interessante apreciar-se. A senhora do commendador conhece uma legião de senhores amaveis. O Cornelio desconhece a todos e, si acaso se atreve a uma pergunta responde-lhe a cara consorte: - São maridos de minhas amigas!”

Fonte. Retirado de “Guignol — O Divórcio” [Ilustração], por J. Carlos, 17 de agosto de 1907, *O Malho*, 257, p. 11. Disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional. (<http://memoria.bn.br/docreader/116300/9838>)

A narrativa gráfica se concentra nos percalços do protagonista “Commendador Cornelio Carneiro, um moralista intransigente” (Carlos, 1907, p. 11) que se indignava

com a possibilidade de reconhecimento do direito ao divórcio. Ele é retratado como uma “ingênua vítima” de sua própria esposa e a história delimita essa ideia ressaltando que, no espaço doméstico, havia brigas e discussões (representadas nas primeiras vinhetas) e no espaço público, dos encontros sociais, o “constrangimento” dos “galanteios de inúmeros D. Juans” — tal qual mostra o desfecho do quadrinho. Aqui há uma série de projeções sobre a feminilidade e a masculinidade, além de pressupostos sexistas que regem recursos humorísticos da narrativa. A personagem que representa a esposa do protagonista não tem nome, é chamada “senhora do comendador”, “patrôa” e “madame Cornelio Carneiro”. Ela aparece no início da história como uma mulher descontrolada — o que na época se associava à suposta “natureza emocional” feminina — mas, com o desenrolar da história, revela o seu lado lascivo, sugerindo que mantinha relações extraconjugais. Além disso, “a criada” é a outra personagem que aparece rapidamente na história, retratada de maneira estereotipada como uma ingênua “fiel serviçal”. Ao se comunicar, ela diz “fava ó cloca” em vez de *five o'clock* — uma espécie de paródia da língua estrangeira utilizada por muitos humoristas brasileiros da época para criar efeitos cômicos¹¹, mas também, assinalar estupidez a tais personagens que as proferissem.

À vista disso, é importante notar que a história de quadrinho, ainda que seguindo o estilo das “comédias de costumes”, compele à figura da esposa uma carga extremamente negativa para os códigos de moralidade da época. O protagonista da narrativa, por sua vez, motiva o divertimento do leitor por sua própria estupidez, ao não compreender a hipocrisia de suas ideias frente ao seu próprio relacionamento conjugal. Assim, a zombaria é intrinsecamente associada aos pressupostos sexistas e patriarcais da “autoridade do marido” que, ao não se sustentar no caso de Cornelio Carneiro, culmina na ridicularização desse personagem “traído por uma mulher” e “incapaz de controlá-la”. Explorar essa “crise da virilidade masculina” como narrativa antifeminista¹² era recorrente na imprensa e no humor gráfico, ganhando contornos ainda mais emblemáticos no contexto da Primeira Guerra Mundial (Moreira, 2021).

Em 1906, no Rio de Janeiro, ocorreu um crime que repercutiu na imprensa: o roubo da joalheria de Jacob Fuocco, que acabou em assassinatos e na alcunha dos criminosos como “quadrilha da morte”. Esse episódio inspirou a história de quadrinhos do cartunista Leônidas (Figura 2), que narra uma versão alternativa do ocorrido, em que “as ideias do feminismo já estariam desenvolvidas no Brasil”, dando origem a uma tropa de mulheres policiais que teriam dado outro fim à história. Desse modo, podemos supor que a ideia do autor e do editorial *O Malho* foi a de mobilizar a curiosidade popular para com o acontecido (não à toa surgiu um romance, uma peça de teatro e dois filmes baseados no crime) enquanto tratavam de um assunto igualmente polêmico na época: o feminismo e a campanha feminista.

¹¹ Essa modalidade de paródia das línguas estrangeiras ou dos estrangeirismos exagerados é analisada com mais detalhes por Elias Thomé Saliba (2002) em *Raízes do Riso — A Representação Humorística na História Brasileira: Da Belle Époque aos Primeiros Tempos do Rádio*.

¹² Tais posicionamentos antifeministas negavam, de diferentes formas, a legitimidade das reivindicações por direitos políticos e civis às mulheres. No que tange à produção acadêmica, a misoginia e os discursos antifeministas vêm sendo estudados a partir de diferentes interpretações, desde as que remarcam um dado “medo da mulher” e “medo das mudanças” por parte dos homens, até as que os analisam como retórica reacionária ou manifestação da violência simbólica (Moreira, 2021, p. 264).

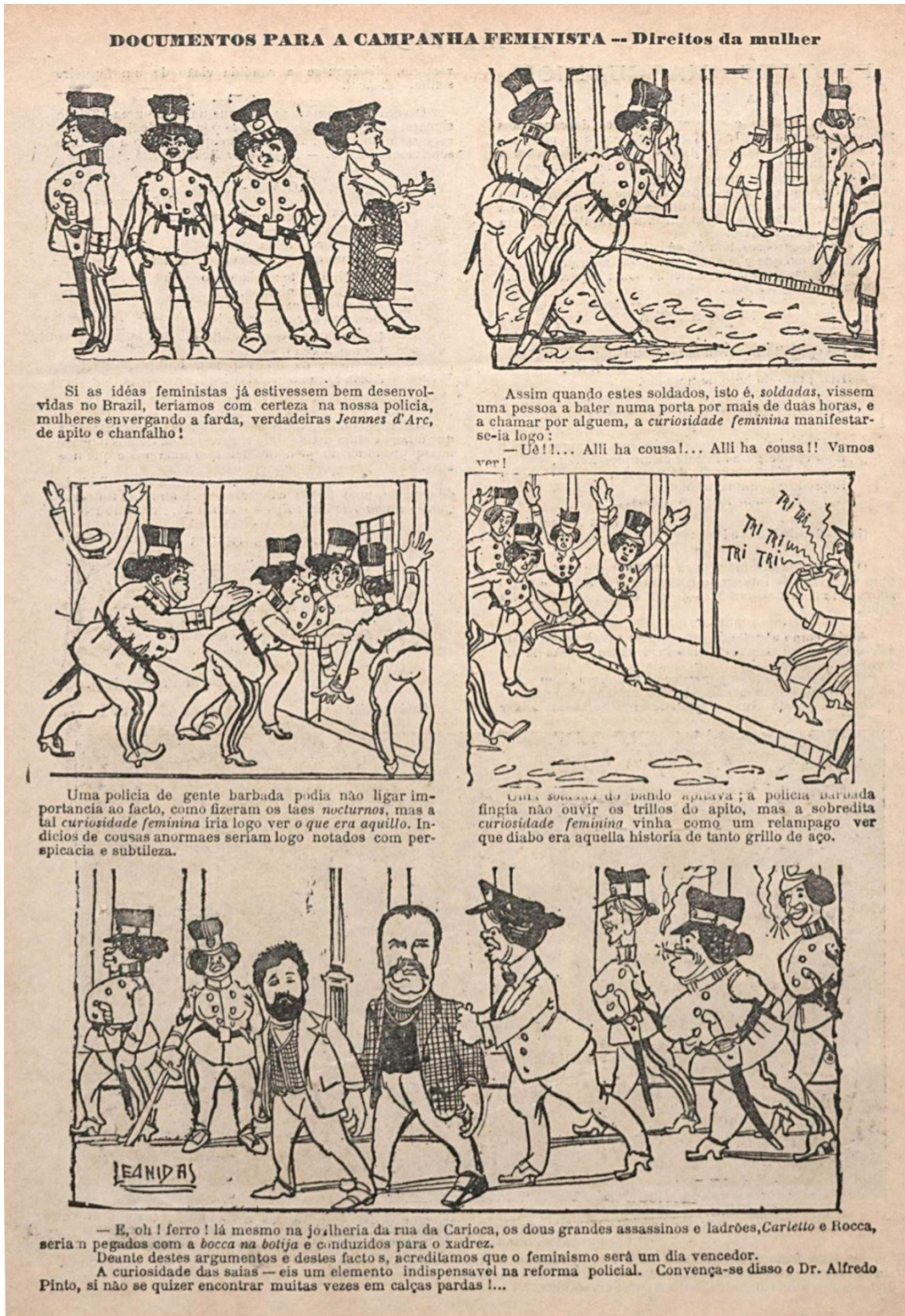


Figura 2. “Si as idéas feministas já estivessem bem desenvolvidas no Brazil, teríamos com certeza na nossa policia, mulheres envergando a farda, verdadeiras *Jeanes d'Arc*, de apito e chanfalho!”

Fonte. Retirado de “Documentos Para a Campanha Feminista — Direitos da Mulher” [Ilustração], por Leônidas, 3 de novembro de 1906, *O Malho*, 216, p. 42. Disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional. (<http://memoria.bn.br/docreader/116300/8272>)

A ironia, as concepções essencialistas sobre as mulheres e a ridicularização das feministas são os eixos principais da narrativa gráfica. O desfecho positivo do crime — com a prisão em flagrante dos culpados — justifica o título da vinheta, já que o bom resultado poderia ser usado como “documento para a campanha feminista” (Leônidas, 1906, p. 42). Além disso, a boa atuação das mulheres seria decorrência da “curiosidade feminina”, um termo eufêmico para se referir ao comportamento de intromissão, amplamente associado às mulheres. Se o título lança certo deboche aos esforços feministas¹³, o conteúdo (escrito e visual) do quadrinho de Leônidas (1906) demonstra, do ponto de vista sexista, que o feminismo seria responsável pela “distorção” das figuras femininas. Ainda que o “comportamento feminino” das personagens não fugisse do senso comum, a representação caricaturada delas é pensada para ser absurda e chocante, pois vestem fardas (indumentária masculina) e têm seus rostos e corpos disformes e grotescos, fora dos padrões estéticos da época. A zombaria consiste, assim, no desfecho alternativo do crime protagonizado por “mulheres masculinizadas” — um estigma associado às mulheres feministas com muita frequência.

Analisar brevemente as duas histórias de quadrinhos anteriores nos possibilita visualizar o cenário hegemônico das narrativas gráficas em que apareciam representações de mulheres e de questões caras ao feminismo. Quadrinhos, caricaturas e charges de semelhante teor se encontram em grande quantidade não só nas páginas de *O Malho* — editorial de grande alcance no Rio de Janeiro — como em outras publicações semelhantes e igualmente populares. As mulheres que apareciam nos quadrinhos como personagens relevantes são, muitas vezes, alvos de críticas moralistas e ridicularizações. No aspecto gráfico, há o uso de distorções quando há a pretensão de deslegitimar a figura das mulheres feministas, afastando-as da imagem idealizada da mulher abundante nas publicidades dessas mesmas páginas. Pensar sobre a presença de mulheres na produção do humor gráfico da época significa, portanto, considerar o ambiente hostil evidenciado pelas produções masculinas massivas.

3. AS *PORTRAIT-CHARGES* DE RIAN

Nair de Teffé von Hoonholtz nasceu no Rio de Janeiro em 1886, no seio de uma família aristocrata da capital federal. Ela é conhecida como a primeira caricaturista mulher do Brasil, mas foi sobretudo uma pessoa que explorou o mundo da arte de diversas formas, o que incluiu experiências com o teatro e a música. De toda forma, Nair aprendeu a desenhar em sua estadia na França e ao voltar para o Brasil iniciou a sua trajetória de artista visual em 1906, expondo semanalmente na Casa David e na vitrine da Chapelaria Watson (Campos, 2016). Na imprensa massiva brasileira, Nair passa a ser conhecida a partir de 1910, quando tem uma série de *portrait-charges*¹⁴ publicadas na revista ilustrada *Fon-Fon!*, em uma sessão chamada “Galeria das Elegancias”. Nesse momento ela já

¹³ Ainda que em 1906 não houvesse associações feministas de maior projeção no Brasil, como foi o caso alguns anos depois, com a fundação do Partido Republicano Feminino (1910) e da Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher (1919), não podemos deixar de ressaltar que algumas ativistas pela emancipação das mulheres já eram conhecidas no Brasil, e haviam atuado mediante publicações escritas, como Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810–1885) e Josefina Álvares de Azevedo (1851–1905).

¹⁴ Também chamada de “caricatura individual”, o gênero se concentra na figura humana, desprezando o fundo da cena e a referência ao ambiente.

assinava as ilustrações como “Rian” (Nair ao contrário, que soa tal qual *rien*, “nada” em francês). Exibimos, a seguir, algumas delas: Figura 3, Figura 4 e Figura 5.



Figura 3. “A super-chic Mme. S. L., ou a victoria de Matto Grosso sobre Pariz”

Fonte. Retirado de “Galeria das Elegancias” [Ilustração], por Rian, 1910a, *Fon-Fon!*, 33, p. 15. Disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional. (<http://memoria.bn.br/docreader/259063/4999>)



Figura 4. “A ‘pétillante’ Mme. S. S. ou o astro vespertino das reuniões selectas”

Fonte. Retirado de “Galeria das Elegancias” [Ilustração], por Rian, 1910b, *Fon-Fon!*, 34, p. 15. Disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional. (<http://memoria.bn.br/docreader/259063/5047>)



Figura 5. “A ‘charmante’ Mme. B. da S. ou a graça canora dos nossos salões”

Fonte. Retirado de “Galeria das Elegancias” [Ilustração], por Rian, 1910c, *Fon-Fon!*, 35, p. 17. Disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional. (<http://memoria.bn.br/docreader/259063/5092>)

No aspecto gráfico, nota-se a importância dos trajes e dos traços rápidos, que evidenciam exageros a partir de figuras sintéticas. As caricaturas de Rian lançam um certo deboche crítico às mulheres abastadas que frequentavam os círculos sociais das elites — dos quais ela própria fazia parte (Boff, 2014, p. 221). Por outro lado, há uma série de sutilezas nessas representações que vale a pena ressaltar. As “damas de Rian” ganham uma visibilidade muito diferente do que era habitual no humor gráfico da época, pois não há a masculinização de suas fisionomias ou a sugestão de que fossem mulheres “moralmente desviantes”. Elas aparecem como personagens protagonistas da narrativa visual, com um nome próprio (ainda que abreviado) e a graça está justamente na autenticidade dessas figuras, nas suas expressões risonhas e na importância exagerada que atribuem à moda.

Como bem destacou Maria de Fátima Hanaque Campos (2016), Rian fugia dos estereótipos de outros caricaturistas que representavam as mulheres como *biscuit* ou espécie de adornos frágeis. Ou seja, quando comparamos a série com outras representações hegemônicas das mulheres na imprensa, há diferenças marcantes e uma visão bem menos idealizada da feminilidade. Ainda que ela se autointitule “nada”, as suas imagens *nada* têm de ingênuas. Trazer as mulheres sob um novo olhar e caricaturar até as figuras masculinas da cena pública e da política, tal qual ela viria a fazer posteriormente, são atitudes ousadas para uma mulher naquele período. Ainda que sua origem social lhe conceda privilégios notáveis, o comportamento “recatado” e “comportado” era esperado das mulheres — especialmente as burguesas, como ela — e as suas obras

foram uma maneira criativa e sutil de subverter as projeções de gênero que recaíam sempre com muita agressividade sobre as mulheres.

Nair vive, de fato, um momento de consagração entre 1910 e 1912, recebendo convites para colaboração na imprensa, expondo as suas artes (Figura 6) e tendo as suas caricaturas publicadas não apenas em *Fon-Fon!*, mas também em *Careta* e *Gazeta de Notícias*, periódicos igualmente relevantes do Rio de Janeiro (Campos, 2016). Em 1913 a artista casa-se com o Presidente Hermes da Fonseca e se torna a primeira-dama do Brasil. A cerimônia, como era de se imaginar, foi um acontecimento público, noticiado e fotografado pelos jornais e revistas da época — inclusive com alguns comentários negativos por parte dos opositores de Fonseca. Segundo Maria de Fátima Hanaque Campos (2016), o novo estado civil não teria interferido na carreira de Rian, entretanto, é na década de 1920 que se encontram as últimas obras caricaturais da artista na imprensa ilustrada carioca. De todo modo, vale salientar que Nair de Teffé “viveu entre a arte e a política com a consciência de que seus gestos artísticos modernos e inovadores tinham extraordinário impacto num mundo político conservador e patriarcal” (Chagas, 2016, p. 62).



Figura 6. “Aspecto da Exposição de trabalhos de Rian, pseudônimo artístico da senhorita Nair de Teffé, cujas caricaturas do nosso grand-monde tem obtido sempre o maior sucesso. N'esta photographia vê-se o Marechal Hermes conversando com uma distinta visitante”

Fonte. Retirado de “Notas Artísticas” [Fotografia], por Brun&Cia, 1912, *Fon-Fon!*, 24, p. 23. Disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional. (<http://memoria.bn.br/docreader/259063/10297>)

4. AS IMAGENS AO SERVIÇO DE UM IDEAL FEMINISTA — FEDERAÇÃO BRASILEIRA PELO PROGRESSO FEMININO EM O PAIZ

A questão do feminismo e dos ideais da “emancipação feminina” ganharam muito espaço na imprensa do início do século XX, motivados sobretudo pelas intensas mobilizações políticas das sufragistas, tanto no exterior como no contexto local. Parte significativa dessa repercussão era crítica e detratora, se dando muitas vezes através da publicação de inúmeras caricaturas, charges e quadrinhos antifeministas, que buscavam ridicularizar e deslegitimar a causa. Essa produção massiva de imagens contrárias implica considerar que, para as militantes feministas, produzir seus próprios materiais, sendo eles textos ou imagens, foi um esforço fundamental e necessário não só para angariar a aceitação pública, mas também para disputar uma reputação própria que estava em constante ataque por parte de muitos editoriais de ampla circulação. No caso específico do sufragismo inglês, especialmente o vinculado à associação Women’s Social and Political Union, a historiadora Lisa Tickner (1988) demonstrou o vasto arsenal de imagens mobilizado pelas militantes, que iam desde trajes para manifestações, estandartes, acessórios, fotografias, cartões-postais propagandísticos e periódicos próprios.

No caso do Brasil, o movimento sufragista do início do século não se concentrou na organização de manifestações públicas tão recorrentes e chamativas tal qual o sufragismo inglês e estadunidense. A professora e ativista feminista Leolinda Figueiredo Daltro, fundadora do Partido Republicano Feminino, em 1910, chegou a organizar passeatas e encontros de mulheres no Rio de Janeiro, mas não há registros de que esses atos tenham se repetido muitas vezes ou tenham ganhado tanta adesão. A partir de 1922, a FBPF, liderada pela bióloga feminista Bertha Lutz, passa a priorizar, por sua vez, uma atuação voltada mais às conferências e *meetings* políticos. Tais eventos aconteciam com a presença de convidadas (muitas vezes estrangeiras) e eram realizados, na maioria das vezes, em cafés ou hotéis — ou seja, longe das ruas e praças públicas. No lugar dos estandartes e cartazes, as feministas brasileiras priorizaram disputar espaço na imprensa do grande público, tal qual se observa na carta que Bertha Maria Júlia Lutz envia para o editorial da *Revista da Semana*, em 1918. Segundo Beatriz Berr Elias e Mônica Karawejczyk (2021, p. 14), os periódicos, jornais e revistas foram uma das principais ferramentas de divulgação dos atos da FBPF, apresentando suas demandas e seus argumentos a favor do voto feminino como forma de expandir sua atuação e aumentar suas alianças políticas. É especialmente no jornal *O Paiz* que a FBPF vai encontrar um lugar privilegiado para trazer sua voz, na coluna “Feminismo”, entre os anos 1927 e 1930.

Beatriz Berr Elias e Mônica Karawejczyk (2021, p. 15), ao analisarem a coluna “Feminismo”, lançam a hipótese de que o periódico *O Paiz* passa a ceder esse espaço para a FBPF por conta do renovado interesse na questão dos direitos políticos femininos consequentes da aprovação do voto feminino no estado do Rio Grande do Norte, em outubro de 1927, visto como uma expressiva vitória feminista da época. As primeiras aparições da seção já apresentam imagens junto ao conteúdo, tal qual observamos abaixo, com a publicação de um mapa intitulado “As Duas Correntes — A Qual Dellas o Brasil

Deverá Filiar-se?” (Figura 7). A imagem tem um viés propagandístico forte, no sentido de utilizar um suposto apoio massivo ao feminismo na Europa (ilustrado pelos países que não foram coloridos no mapa) como forma de convencer os leitores brasileiros de que é uma causa legítima e que merece atenção. É interessante notar que a mesma ilustração foi reproduzida em 20 de abril de 1930 no *Diário Carioca*, sob o título “Federação Brasileira pelo Progresso Feminino” — entretanto, dessa vez, com a relação corrigida de países que admitiam o voto feminino na Europa, já que, em 1927, o mapa considerou a França como parte dessa “corrente sufragista”, mas na realidade o país só regulamentou esses direitos políticos para mulheres em 1945.



Figura 7. “As mulheres possuem direitos eleitoraes em toda a Europa, com exceção apenas de Portugal, da Suíssa e dos Paizes Balkanicos”

Fonte. Retirado de “As Duas Correntes — A Qual Dellas o Brasil Deverá Filiar-se?” [Ilustração], por Carmen Velasco Portinho, 11 de novembro de 1927, *O Paiz*, 15727, p. 7. Disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional. (http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/31913)

Ainda que essa imagem não seja o foco de nossa análise, chamamos atenção para o uso dos mapas como forma de comunicar ideias. Há fontes que atestam como as sufragistas dos Estados Unidos, já na década de 1910, manejam esse tipo de representação visual para defender as suas demandas. De modo similar, encontram-se nas décadas seguintes outros “mapas sufragistas” em materiais políticos das militantes da América do Sul, tal qual esse que reproduzimos anteriormente e um mapa elaborado em 1929 pela feminista uruguaia Paulina Luisi, que assinalava em sua legenda: “80 milhões de mulheres votam no mundo – as uruguaias não têm direitos”. Vale frisar que essas mulheres estão usando os mapas como propaganda em uma época em que tais representações eram extremamente associadas ao “mundo dos homens”, às políticas expansionistas/colonialistas de alguns países e às tensões bélicas que explodiam desde o final do século XIX até à Primeira Guerra Mundial. Elas estão, dessa forma, se apropriando desses símbolos para remarcar o aspecto transnacional e profundamente político que o sufrágio feminino detinha.

Em 1929, a FBPF decide publicar em sua coluna o artigo “Resistindo à Invasão Feminista”, contando ainda com a charge reproduzida na Figura 8. O contexto da publicação é uma polêmica envolvendo um relatório dos Correios que teria se posicionado contra a admissão de mulheres no serviço postal, alegando que as mulheres eram “auxiliares que não ofereciam vantagens ao bom andamento do trabalho burocrático”, já que seus esforços eram sempre “desatentos e falhos” (“Resistindo à Invasão Feminista”, 1929, p. 10). A FBPF reage ao acontecimento, destacando que o relatório “extravasava preconceitos antifeministas”, que o diretor e autor do documento “parecia pertencer a uma escola filosófica passadista” (“Resistindo à Invasão Feminista”, 1929, p. 10) e que descumpria um direito constitucional das mulheres brasileiras. A charge, indo para o mesmo sentido de crítica às declarações do relatório, faz uso do humor gráfico para ridicularizar tais homens antifeministas que permaneciam resistentes à participação feminina em determinadas áreas e conclui: “no século XX, a vassoura do preconceito não amedronta a mulher”. Essa menção ao século XX pode ser entendida como uma tática, recorrentemente empregada pelas sufragistas, de associar o feminismo e os direitos das mulheres às práticas mais modernas do seu tempo. Ou seja, “estar no século XX” é “estar no tempo da crítica de velhos hábitos”, de forma que a resistência às mudanças da condição das mulheres na sociedade aparece como um apelo ao passado, ao arcaico. Tal argumentação tinha altas probabilidades de ser contundente entre os leitores em um momento em que ideias modernistas ganhavam espaço, permeadas pela ânsia de construir novos ares e paradigmas.



Figura 8. “‘Precisamos levantar um grande dique de encontro á onda devastadora que ahí vem e que nos quer tragar’ - diz o digníssimo juiz, Dr. Esaú de Moraes. Esquece, entretanto S. Ex. que: ‘No seculo XX a vassoura do preconceito não amedronta a mulher’”

Fonte. Retirado de “Resistindo à Invasão Feminista” [Ilustração], autoria desconhecida, 3 de março de 1929, *O Paiz*, 16205, p. 10. Disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional. (http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/37515)

No aspecto gráfico, a charge não se utiliza das abordagens habituais do humor gráfico antifeminista, como o uso dos traços grotescos, dos absurdos ou dos exageros nas fisionomias e corpos das personagens. A cena adquire um tom humorístico e crítico apenas pela analogia que se faz com a “vassoura do preconceito”, manejada pelo personagem masculino duplamente ridicularizado, tanto pela charge em si quanto pelas mulheres representadas dentro da cena — risonhas diante do sujeito que inutilmente tenta “levantar um grande dique”. Podemos apontar como hipótese que essa característica pouco mordaz da imagem decorre de uma tentativa consciente de se afastar esteticamente das charges antifeministas, além de preservar uma imagem “polida” às críticas feministas. Em outras palavras: não recorrer às representações carregadas, recorrentes no humor gráfico feito por muitos homens antifeministas, pode ter sido uma maneira conveniente de não se vincular a uma prática “tão masculina” tal qual eram as sátiras políticas, já que essas militantes viviam sob a contínua acusação pública de que eram “masculinizadas” por reivindicar direitos políticos.

5. AS TIRINHAS DE PAGU

Patrícia Rehder Galvão nasceu em São João da Boa Vista, no interior do estado de São Paulo, em 1910. Pagu, como ficou conhecida, teve uma trajetória de vida intensa,

rompendo continuamente com muitos padrões sociais e expectativas tradicionais do que seria o “comportamento feminino”. Ela é publicamente lembrada como militante comunista e escritora, mas teve também uma série de trabalhos ligados às artes visuais que nem sempre são mencionados. Pagu teria começado a desenhar na revista *Antropofagia*, apresentando um álbum que reunia desenhos e textos dedicados à pintora Tarsila do Amaral (Boff, 2014, p. 222). Além disso, produziu *croquis* que foram reunidos e publicados apenas em 2004, no livro *Croquis de Pagu: E Outros Momentos Felizes que Foram Devorados Reunidos*, organizado por Lúcia Maria Teixeira Furlani (2004). Para a nossa análise, selecionamos as tirinhas “Malakabeça, Fanika e Kabeluda” elaboradas para o semanário *O Homem do Povo*, editado por ela e Oswald de Andrade — seu marido na época — durante o ano de 1931, em São Paulo.

O primeiro ponto a se destacar é que os quadrinhos de Patrícia Galvão, tal qual seus romances e outros escritos, evidenciavam partes da própria vivência da autora, podendo ser considerados como produções autobiográficas (Nogueira, 2017, p. 5). Kabelluda é a protagonista das suas tirinhas de *O Homem do Povo* e possivelmente guarda muitas similaridades com os posicionamentos da própria Pagu, pois a personagem é combativa, participa de ações políticas e vive sua vida sexual de maneira livre, o que era considerado um escândalo aos padrões morais da época. Na Edição 4, a narrativa ilustra a participação da protagonista em um *meeting* comunista em um espaço público, chamado “Praça da Lamparina” (Figura 9). Logo ela é surpreendida pela repressão policial, expressa de forma ligeira e crua, pois Kabelluda “é presa” e em seguida “fusilada” (Galvão, 1931a). Há uma rápida quebra de expectativa entre a mulher que vibra, no alto de uma manifestação, ao seu total oposto, quando é detida e calada. Todavia, a expectativa é novamente desvirtuada com o ressurgimento da personagem no último quadrinho — o que é, por sua vez, uma clara alusão satírica à passagem bíblica que narra a ressurreição de Cristo. O ressurgimento de Kabelluda é comemorado por outras personagens que já estavam em cena, entre elas, algumas mulheres.



Figura 9. “Kabelluda fez um meeting comunista na Praça da Lamparina”

Fonte. Retirado de “Malakabeça, Fanika e Kabelluda”, por Patrícia Galvão, 2 de abril de 1931, *O Homem do Povo*, 4, p. 6. Disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional. (<http://memoria.bn.br/DocReader/720623/24>)

Ainda que possa parecer, para os olhos atuais, uma história simples e rudimentar, Pagu está tratando de um tema polêmico para os anos 1930: a participação das mulheres na política por via da militância. As personalidades que optaram por esse caminho, independentemente de seu viés ideológico, encontravam forte oposição dentro e fora dos movimentos. Além disso, elas enfrentavam críticas duras vindas da opinião pública e algumas chegavam a sofrer perseguições políticas, como foi o caso com Patrícia Galvão. Kabelluda foi brutalizada e presa, antecipando aquele que seria o futuro de sua própria criadora (Nogueira, 2017, p. 8). Ademais, podemos destacar como Pagu usa de vários elementos cômicos com uma acidez própria, trazendo em si uma mensagem de autoafirmação da mulher que defende seus ideais políticos. Kabelluda, ao ressurgir, externa ao mundo: “agora vocês me pagam!”.

Por sua vez, a vinheta publicada na Edição 7 aborda uma dimensão da sexualidade livre da personagem, pois ela se envolve com vários homens e ao fim escolhe, de acordo com sua própria vontade (e sem constrangimentos), com quem quer fugir — o próprio “homem do povo” (Galvão, 1931b; Figura 10), que dá nome ao jornal. Kabelluda rejeita “o sargento” e “o político cartolão”, o que demonstra também a sua rebeldia e sua crítica aos ideais burgueses do matrimônio, demonstrando que aquelas figuras, ainda que tivessem prestígio social aos olhos da sociedade, pouco interessavam a ela. No aspecto gráfico, mantêm-se os traços ligeiros e divertidos, contrastando humoristicamente os cenários lúdicos — de nuvens e estrelas — com a temática revolucionária e ousada da protagonista feminina.



Figura 10. “Kabelluda namora o sargento. Aparece o politico cartolão, fonfonando. Kabelluda acha páu. E foge com o Homem do Povo.”

Fonte. Retirado de “Malakabeça, Fanika e Kabelluda” [Ilustração], por Patrícia Galvão, 9 de abril de 1931, *O Homem do Povo*, 7, p. 6. Disponível no acervo digital da Biblioteca Nacional. (<http://memoria.bn.br/DocReader/720623/42>)

Se comparamos com o quadrinho “O Divórcio”, analisado anteriormente neste artigo, há uma mudança significativa na maneira como essa personagem é vista diante de sua própria sexualidade. A mulher não é retratada a partir de uma moral conservadora e sexista. Kabelluda não deve satisfações aos homens que abandona e não é julgada pela narrativa, tal qual no caso da “madame Cornelio Carneiro”. Nas demais tirinhas de Pagu,

as dimensões de gênero são igualmente presentes: ela aborda o tema da maternidade não reconhecida (e o repúdio público gerado por isso), da rivalidade feminina e a reprodução de sexismo por parte das próprias mulheres, tanto quanto a questão da rebeldia e da subversão política quando impulsionada por uma mulher.

6. MULHERES QUE ILUSTRAM, QUE FAZEM RIR, QUE FAZEM POLÍTICA

As três primeiras décadas do século XX revelaram um período de transformações políticas intensas no Brasil, que vão da consagração ao definhamento da chamada “Primeira República”. Esse é o contexto comum desses diferentes grupos de fontes que mencionamos até então, que demonstram, de certa forma, como as perspectivas de mudanças nas relações entre homens e mulheres também faziam parte desse cenário de disputas e tensões. Nesse sentido, observar a pluralidade de representações presentes especialmente na produção gráfica feminina nos permite considerar o quanto essas iniciativas, dentre outras coisas, buscaram romper com as concepções sexistas vigentes. Assim, o que se evidencia em todas as suas obras, sejam elas quadrinhos, charges ou caricaturas, é o anseio (e a ousadia) de mulheres que assumem a voz da narração sobre si próprias, se colocando como mulheres produtoras e mulheres que comunicavam para outras mulheres.

Seja para dar visibilidade às suas compatriotas dos salões, para criticar e rir dos homens antifeministas ou para explicitar as hipocrisias e o elitismo da sociedade burguesa, o que há em comum entre todas elas é o gesto de tirar a autoridade dos homens em produzir discursos sobre elas, sobre seus direitos e sobre seus comportamentos. Nunca é demais lembrar que essa autoridade masculina era assegurada por leis ainda patriarcais naquele momento — tal qual o Código Civil e a própria Constituição, que, por exemplo, não previa o voto das mulheres.

Nas criações de Rian, da FBPF e de Pagu, há também mudanças no que tange os padrões do humor gráfico vigente (em geral, como vimos, de teor sexista e/ou antifeminista). Desta vez são os homens que se tornam alvos do riso e da chacota — mas não por serem homens, e sim por serem irrelevantes e antiquados aos propósitos das personagens femininas. Há também a presença do riso feminino, retratado como um gesto natural das mulheres, e não algum tipo de insinuação moral sobre seus próprios comportamentos. Como destacou Cintia Lima Crescêncio (2016), podemos chamar a atenção para a diferença da abordagem humorística de viés feminista, que parte de pressupostos e temáticas distintos dos do humor hegemônico e antifeminista. A autora demonstra, inclusive, que, entre as ativistas dos anos 1970 e 1980, o tema do feminismo em si era pouco comum em suas produções (Crescêncio, 2017, p. 88), o que é sintomático, pois destoa do humor massivo antifeminista que geralmente não perdia a oportunidade de fazer piadas com o movimento social e com as suas representantes. As obras de mulheres que analisamos anteriormente, pelo contrário, trazem figuras permeadas pelo desejo da autodeterminação — que é, no fim das contas, um pilar dos feminismos, ainda que algumas dessas ilustrações não tenham sido produzidas com esse viés explícito.

Assim sendo, observar brevemente a trajetória dos quadrinhos e do humor gráfico a partir de uma ótica que privilegia o *gênero* como categoria de análise nos mostra que, apesar do cenário de disputas, a perspectiva feminista de valorizar a subjetividade das mulheres se impõe desde muito cedo nas produções feitas e/ou veiculadas por elas. Nesse sentido, não se trata de reafirmar um ponto de vista essencialista sobre as artistas mulheres e as suas obras. A questão posta é a de que Rian, as articulistas da FBPF e Patrícia Galvão evidenciaram, por diferentes formas e abordagens, que o meio gráfico poderia ser também um meio para expressar contrapontos e críticas às tendências sexistas de representação feminina. As personagens mulheres não precisavam ser sempre o alvo do riso “por serem mulheres” ou por “se comportarem como mulheres”. Elas podiam ser as protagonistas das histórias, podiam rir das outras figuras em cena, podiam tratar de assuntos políticos — tudo isso sem passar pelo julgamento moral cínico do humor irônico ou dos traços grotescos que visavam ridicularizar. Nesse sentido, são trabalhos inovadores do ponto de vista do gênero.

A relação entre as mulheres, a política e as representações visuais pelos quadrinhos não é uma conexão que se restringe ao passado. Pelo contrário, a subversão expressa nas ilustrações do início do século XX reflete ainda nas obras mais atuais que tratam das mesmas temáticas. Um exemplo disso é a novela gráfica *Bertha Lutz e a Carta da ONU* (Amma & Kalil, 2021), publicada pela editora Veneta em 2021.

A história de quadrinhos conta a história da passagem de Bertha Lutz como representante da “Conferência de São Francisco” de 1945, onde foi redigida a Carta da Organização das Nações Unidas, que visou criar um pacto global de paz e cooperação internacional pós-guerra. Nesse episódio importante da política internacional, a feminista brasileira teve um papel central na incorporação da igualdade de gênero no documento oficial. Segundo as autoras do quadrinho, Amma e Angélica Kalil (2021), o relato seguiu muito fielmente as *Reminiscências da Confederação de São Francisco* que Bertha escrevera na década de 1970, e o projeto priorizou que “a narrativa continuaria nas mãos de Bertha, ela mesma estaria no controle” (Amma & Kalil, 2021, p. 120).

O desafio de trazer a perspectiva feminista para as representações se mantém perene, ligando o passado e o presente, pois mulheres com a importância política de Bertha Lutz ainda não são conhecidas pelo grande público. Produções contemporâneas tal qual *Bertha Lutz e a Carta da ONU* (Amma & Kalil, 2021) dão continuidade, portanto, ao exercício das mulheres artistas e articulistas de ressignificar as suas próprias imagens, especialmente quando se trata do mundo da política. Afinal de contas, os estereótipos pejorativos das mulheres na política e das feministas são inúmeros, ainda marcados por imagens e associações misóginas que, por ora, resistiram ao tempo.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Estudar as mulheres nos quadrinhos e no humor gráfico, seja como autoras, seja como representações, não é apenas um gesto de reconhecimento. Incorporá-las às análises é um passo fundamental para compreender, de forma mais completa, todo o

universo dessas expressões visuais: afinal de contas, as mulheres sempre apareceram nas narrativas e sempre fizeram parte das sociedades em que tais representações foram criadas. Evidenciar o aspecto das relações de gênero é uma opção teórica de não invisibilizar o quanto tais conflitos de poder permeiam os diferentes grupos que produzem e consomem a cultura material em diferentes épocas. O objetivo desse breve olhar sobre o caso brasileiro consistia, dentre outros pontos, em ir além do retrospecto histórico das mulheres cartunistas do início do século XX. Nos interessou, através do contraste com as produções hegemônicas sexistas, destacar de que maneira as questões de gênero e a autoimagem feminina são transformadas nos trabalhos idealizados por Nair de Teffé, pelas militantes da FBPF que atuaram na coluna “Feminismo” e por Patrícia Galvão, a Pagu.

Apesar do renitente sexismo, já no início do século XX se manifestaram representações diferenciadas e contestatórias produzidas por mulheres. Em seus traços, vemos novos modos de retratar as personagens nos quadrinhos, compreendendo essas figuras como sujeitos de sua própria história e de suas próprias vontades, sem para isso tornarem-se alvos de ridicularizações. Essas mulheres riem dos homens, mas riem também de si mesmas. Demonstram, através das imagens, a importância de construir continuamente o seu lugar na política e na esfera pública e de defender os seus ideais com as mais diversas estratégias. Ainda que suas obras possam ter caído no esquecimento ou na marginalidade, elas trouxeram contribuições ao próprio humor gráfico, já que as suas perspectivas sobre representação feminina tensionavam o fluxo das ideias, imagens e opiniões correntes na imprensa. Com isso, passam a ocupar espaços historicamente negados, se apropriando do debate público sobre as questões políticas, os comportamentos e a condição feminina. Tal qual sintetiza Carolina Ito Messias (2018) na conclusão do seu mestrado:

o mundo das histórias em quadrinhos sempre contou com mulheres talentosas, desde os primórdios das publicações na imprensa. Trazer a produção feminina à luz significa reconhecer o protagonismo das mulheres enquanto criadoras e enriquecer o debate público com outras narrativas e olhares sobre a realidade, outras formas de abordar (e, sobretudo, questionar) o que é ser mulher. (p. 99)

AGRADECIMENTOS

Este artigo é resultado de pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo nº 2020/05001-9.

REFERÊNCIAS

- Amma, & Kalil, A. (2021). *Bertha Lutz e a Carta da ONU*. Editora Veneta.
- Barros, J. C. (2020). *Mulheres quadrinistas: No Ceará tem disso, sim!* Editora Appris.
- Bergmann, M. (1986). How many feminists does it take to make a joke? Sexist humor and what's wrong with it. *Hypatia*, 1(1), 63–82.

- Bocó, J. (1907, 17 de agosto). Chronica. *O Malho*, 257, 8. <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=9835>
- Boff, E. D. O. (2014). *De Maria a Madalena: Representações femininas nas histórias em quadrinhos* [Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital. <https://doi.org/10.11606/T.27.2014.tde-20052014-123753>
- Brun&Cia. (1912, 15 de junho). Notas artísticas [Fotografia]. *Fon-Fon!*, 24, 23. <http://memoria.bn.br/docreader/259063/10297>
- Campos, M. D. F. H. (2016). *Nair de Teffé: Artista do lápis e do riso*. Appris Editora e Livraria Eireli-ME.
- Carlos, J. (1907, 17 de agosto). Guignol — O divórcio [Ilustração]. *O Malho*, 257, 11. <http://memoria.bn.br/docreader/116300/9838>
- Chagas, M. (2016). Nair de Teffé: Uma mulher entre a arte e a política. In M. E. A. D. Assis & T. V. D. Santos (Eds.), *Memória feminina: Mulheres na história, história de mulheres* (pp. 58–67). Editora Massangana; Fundação Joaquim Nabuco.
- Crescêncio, C. L. (2016). *Quem ri por último, ri melhor: Humor gráfico feminista (Cone Sul, 1975–1988)* [Tese de doutoramento, Universidade Federal de Santa Catarina]. Repositório Institucional. <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/168070>
- Crescêncio, C. L. (2017). “Tá rindo de quê?” ou os limites da teoria humor gráfico na imprensa feminista do Cone Sul. *Revista Territórios e Fronteiras*, 10(2), 75–92. <https://doi.org/10.22228/rt-f.v10i2.734>
- Crescêncio, C. L. (2018). As mulheres ou os silêncios do humor: Uma análise da presença de mulheres no humor gráfico brasileiro (1968–2011). *Revista Ártemis*, 26(1), 53–75. <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2018v26n1.42094>
- Elias, B. B., & Karawejczyk, M. (2021). “Sempre à mulher, pela mulher”: A coluna Feminismo no jornal *O Paiz* (RJ) — 1927–1930. *História em Revista*, 26(2), 10–26. <https://doi.org/10.15210/hr.v26i2.21572>
- Eugênio, J. D. (2017). *Elas fazem HQ!: Mulheres brasileiras no campo das histórias em quadrinhos independentes* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Santa Catarina]. Repositório Institucional. <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/183629>
- Ferrara, J. A. (2019). Modernidade e emancipação feminina nas tirinhas de Pagu. *Darandina Revisteletrônica*, 10(2) 1–20. <https://doi.org/10.34019/1983-8379.2017.v10.28132>
- Franco, S. M. S. (2015). Gênero em debate: Problemas metodológicos e perspectivas historiográficas. In M. Villaça & M. L. C. Prado (Eds.), *História das Américas: Fontes e abordagens historiográficas* (pp. 36–51). Humanitas.
- Furlani, L. M. T. (Ed.). (2004). *Croquis de Pagu: E outros momentos felizes que foram devorados reunidos*. Cortez; Unisanta.
- Galvão, P. (1931a, 2 de abril). Malakabeça, Fanika e Kabelluda [Ilustração]. *O Homem do Povo*, 4, p. 6. <http://memoria.bn.br/DocReader/720623/24>
- Galvão, P. (1931b, 9 de abril). Malakabeça, Fanika e Kabelluda [Ilustração]. *O Homem do Povo*, 7, p. 6. <http://memoria.bn.br/DocReader/720623/42>
- Guimarães, L. M. P., & Ferreira, T. M. T. B. da C. (2009). Myrthes Gomes de Campos (1875–?): Pioneirismo na luta pelo exercício da advocacia e defesa da emancipação feminina. *Revista Gênero*, 9(2), 135–151. <https://doi.org/10.22409/rg.v9i2.85>

- Kohn, J. (2016). Women comics authors in France and Belgium before the 1970s: Making them invisible. *Revue de recherche en civilisation américaine*, (6).
- Leônidas. (1906, 3 de novembro). Documentos para a campanha feminista — Direitos da mulher [Ilustração], *O Malho*, 216, 42. <http://memoria.bn.br/docreader/116300/8272>
- Levín, F. P. (2015). *Humor gráfico: Manual de uso para la historia*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Messias, C. I. (2018). *Um panorama da produção feminina de quadrinhos publicados na internet no Brasil* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital. <https://doi.org/10.11606/D.27.2019.tde-22022019-150556>
- Moreira, T. B. R. (2021). O (anti)feminismo nas representações da virilidade na imprensa ilustrada humorística (Brasil e Argentina, 1904–1918). *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, 21(31), 257–292. <https://doi.org/10.46752/anphlac.31.2021.3951>
- Nochlin, L. (2016). *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (J. Vacaro, Trad.). Edições Aurora. (Trabalho original publicado em 1971)
- Nogueira, N. A. D. S. (2017, 24–28 de julho). *Pagu: Política e pioneirismo nas histórias em quadrinhos nos anos de 1930* [Simpósio]. XXIX Simpósio Nacional de História. Contra os preconceitos: História e democracia, Brasília, Brasil.
- Perrot, M. (2016). *Minha história das mulheres* (2.ª ed.; A. M. S. Côrrea, Trad.). Editora Contexto. (Trabalho original publicado em 2006)
- Pires, M. da C. F. (2019). Outras mulheres, outras condutas: Feminismos e humor gráfico nos quadrinhos produzidos por mulheres. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, 21(39), 71-87. <https://doi.org/10.14393/artc-v21-n39-2019-52027>
- Pires, M. da C. F. (2021a). Autodefinição e corpos negros emancipados nas HQs de Bennê Oliveira e Lila Cruz. *Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, (15), 180–205.
- Pires, M. da C. F. (2021b). Transexualidade em quadrinhos: Narrativa autobiográfica nas histórias de Sasha, a leoa de juba e Alice Pereira. *Anos 90*, 28, 1–21. <https://doi.org/10.22456/1983-201X.110580>
- Portinho, C. V. (1927, 11 de novembro). As duas correntes — A qual dellas o Brasil deverá afiliar-se? [Ilustração]. *O Paiz*, 15727, 7. http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/31913
- Resistindo à invasão feminista [Ilustração]. (1929, 3 de março). *O Paiz*, 16205, 10. http://memoria.bn.br/DocReader/178691_05/37515
- Rian. (1910a, 13 de agosto). Galeria das elegancias [Ilustração]. *Fon-Fon!*, 33, 15. <http://memoria.bn.br/docreader/259063/4999>
- Rian. (1910b, 20 de agosto). Galeria das elegancias [Ilustração]. *Fon-Fon!*, 34, 15. <http://memoria.bn.br/docreader/259063/5047>
- Rian. (1910c, 27 de agosto). Galeria das elegancias [Ilustração]. *Fon-Fon!*, 35, 17. <http://memoria.bn.br/docreader/259063/5092>
- Saliba, E. T. (2002). *Raízes do riso: A representação humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio: Da belle époque aos primeiros tempos do rádio*. Companhia das Letras.
- Saliba, E. T. (2017). História cultural do humor: Balanço provisório e perspectivas de pesquisas. *Revista de História*, (176), 1–39. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2017.127332>

Scott, J. W. (1995). Gênero: Uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, 20(2), 71–99.

Tickner, L. (1988). *The spectacle of women: Imagery of the suffrage campaign 1907–14*. University of Chicago Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Thaís Batista Rosa Moreira é mestranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Graduada em História (2019) pela mesma instituição. Entre janeiro de 2021 a junho de 2023 desenvolveu a pesquisa de mestrado “*No He Sido Ni Soy un Misógino*”: Antifeminismos nas Revistas Ilustradas Humorísticas PBT e O Malho (Argentina e Brasil, 1904–1918) (“Não Fui Nem Sou um Misógino”: Antifeminismos nas Revistas Ilustradas Humorísticas PBT e O Malho) com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. É integrante do Laboratório de Estudos de História das Américas e do Grupo de Pesquisa em Gênero e História do Departamento de História da Universidade de São Paulo.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2215-7493>

Email: thais.moreira@usp.br

Morada: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas — FFLCH/USP, Avenida Professor Lineu Prestes, 338 — São Paulo/SP, Brasil — CEP: 05508-000

Recebido: 31/03/2023 | Aceite: 08/05/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

UM ÚTERO COM VISÃO (POLÍTICA): A REIVINDICAÇÃO DOS DIREITOS REPRODUTIVOS NOS CARTOONS FEMINISTAS ESPANHÓIS

Marina Bettaglio

Department of Hispanic and Italian Studies, University of Victoria, Victoria, Canadá

RESUMO

Neste artigo, destaco o uso da imagem do útero como uma metáfora visual poderosa no ativismo artístico, chamando a atenção para as formas como este pode ser mobilizado “com o objetivo de alcançar uma mudança social e/ou política” (Serafini, 2018, p. 3). Este artigo, concentra-se no potencial transformador dos cartoons políticos, com ênfase na iniciativa Wombastic. Esta iniciativa foi criada no Tumblr pelo coletivo espanhol Autoras de Cómic, com o objetivo de contestar um projeto de lei restritivo sobre o aborto aprovado pelo Partido Popular espanhol, a 20 de dezembro de 2013. Enquanto os legisladores de direita tentaram impor normas de género heteropatriarcais usando os corpos das mulheres como campo de batalha, as intervenções gráficas feministas recuperaram o corpo como um local de resistência para desafiar a propaganda neoconservadora. Estudando o contexto sociopolítico em que foi lançado, este artigo sublinha a ligação entre a “repolitização da vida social espanhola” (Herrero, 2019, p. 127) e o ressurgimento de um poderoso ativismo feminista, centrado nos direitos reprodutivos. Mergulhado no clima social pós-11M, este estudo revela o poder discursivo dos cartoons políticos num momento de renovada politização do corpo, aumento das mobilizações sociais e poderoso ativismo feminista. A banda desenhada e os cartoons socialmente empenhados, como os que foram carregados no Wombastic, revelam uma agência feminista que reclama a criatividade das mulheres e a propriedade da sua própria sexualidade e escolhas reprodutivas.

PALAVRAS-CHAVE

direitos reprodutivos, Espanha, ativismo feminista, narrativas gráficas

A WOMB WITH A (POLITICAL) VIEW: RECLAIMING REPRODUCTIVE RIGHTS IN SPANISH FEMINIST CARTOONS

ABSTRACT

Drawing attention to the ways in which art activism can be mobilized “with the objective of achieving social and or political change” (Serafini, 2018, p. 3), in this article, I attend especially to the image of the womb as a powerful visual metaphor for political intervention. Analyzing the transformative potential of an embodied medium such as political cartoons, the present article focuses on Wombastic, a Tumblr-based initiative organized by the Spanish collective Autoras de Cómic in response to the restrictive abortion bill that the Spanish right-wing Partido Popular approved in the Council of Ministers on December 20, 2013. While right-wing legislators have turned women’s bodies into battlefields in their attempt to reinstate heteropatriarchal gender norms, feminist graphic interventions reclaim the body as a site of resistance to disrupt neoconservative propaganda. Studying the sociopolitical context in which it was launched, this article underlines the connection between the “repolitization of Spanish social life” (Herrero, 2019, p. 127), and the resurgence of powerful feminist activism, centering on reproductive rights. Steeped

in the post 11M social climate, this study reveals the discursive power of political cartoons at a time of renewed politicization of the body, increased social mobilizations, and powerful feminist activism. Socially engaged comics and cartoons such as the ones uploaded to Wombastic display feminist agency reclaiming women's creativity and ownership of their own sexuality and reproductive choices.

KEYWORDS

reproductive rights, Spain, feminist activism, graphic narratives

A arte é um dos domínios em que, nos últimos anos, mais se tem insistido na necessidade de uma repolitização da vida. — Marina Garcés, *Um Mundo Común*, p. 68

É um mundo visual, e as pessoas reagem ao que é visual. — Joe Sacco, *But I Like It*, p. 107

O feminismo é uma aventura coletiva para mulheres, homens e todos os outros, uma revolução em curso. Uma visão do mundo. Uma escolha. — Virginie Despentes, *King Kong Theory*, p. 137

1. O SURGIR DAS BANDAS DESENHADAS SOCIAIS

Em Espanha, a sinergia entre a emergência de narrativas gráficas socialmente empenhadas, conhecidas como “comic social” (Gallardo & Roca, 2009), o surgimento de formas coletivas de envolvimento social físico e virtual durante os protestos dos 15M Indignados e a ascensão do ativismo feminista criou um terreno fértil para novas formas de ativismo. A publicação de obras como *Arrugas* (Rugas), de Paco Roca (2007), *María y Yo* (Maria e Eu; 2007), de Miguel Gallardo, e *Una Posibilidad Entre Mil* (Uma Possibilidade em Mil), de Cristina Durán e Miguel Ángel Giner Bou (2009), demonstrou que a arte sequencial pode ser um veículo poderoso para abordar temas sensíveis como a deficiência, o envelhecimento e a deterioração mental, e abriu caminho a narrativas e ilustrações visuais-verbais inovadoras que mobilizam a natureza incorporada da nona arte para a sensibilização para problemas sociais negligenciados. Num contexto politicamente empenhado, criaram novos tipos de narrativas gráficas que dão visibilidade a sujeitos tradicionalmente silenciados e a minorias que não se enquadram no molde capacitista e produtivista promovido pelos regimes biopolíticos neoliberais. Numa época caracterizada por “uma vertiginosa repolitização da vida social espanhola” (Herrero, 2019, p. 127), pelo aumento das mobilizações sociais, por um poderoso ativismo feminista e por um vibrante setor gráfico e de ilustração, a dimensão de género das lutas sociais e políticas encontrou expressão tanto em ilustrações sequenciais como em ilustrações de painel único. Dos jornais diários às revistas satíricas e às publicações digitais,

o mundo das narrativas gráficas e dos cartoons políticos adquiriu uma nova vitalidade, tornando-se uma ferramenta valiosa para o ativismo.

Assim, foram criadas novas formas de intervenção social que traduzem o espírito das organizações de base, cuja origem remonta aos movimentos dos 15M Indignados que transformaram o panorama político e social espanhol¹. Enquanto as crescentes mobilizações sociais defendiam formas comunitárias de ativismo, criando um “ecossistema do comum”, como lhe chama Palmar Álvarez Blanco (2021, p. 31), as mulheres ilustradoras gráficas não tardaram a responder às tentativas da direita de restringir os direitos reprodutivos duramente conquistados. Quando, em dezembro de 2013, o principal partido conservador espanhol, o Partido Popular (PP), selou os seus esforços incessantes para impedir a igualdade de género, ao aprovar a lei do aborto mais restritiva da história democrática espanhola, o coletivo espanhol Artistas de Cómic lançou “Wombastic, imágenes por la libertad de expresión” (Wombastic, imagens pela liberdade de expressão), uma iniciativa no Tumblr que apelava à apresentação de ilustrações e tiras gráficas para ripostar. As artistas gráficas demonstraram a força de formas narrativas “incorporadas” como a banda desenhada e o humor gráfico (Szép, 2020, p. 2) ao unirem esforços na defesa dos direitos das mulheres, sancionados pela lei orgânica de 2010 que descriminaliza o aborto². Ao fazê-lo, juntaram-se a numerosas organizações feministas cujos protestos públicos abalaram o país³. Espelhando o clima das intensas mobilizações sociais conhecidas como o movimento dos Indignados ou 15M, que mudaram o panorama social e político espanhol em 2011, os coletivos feministas aliaram-se para defender os direitos reprodutivos duramente conquistados.

A partir dos motivos visuais, iconografias e metáforas visuais (El Refaie, 2019) utilizados nos cartoons e tiras publicados no Wombastic, proponho-me analisar como o ativismo artístico pode ser mobilizado “com o objetivo de alcançar mudanças sociais e/ou políticas” (Serafini, 2018, p. 3). Ao fazê-lo, inscrevo esta iniciativa num contexto discursivo que postula uma renovada politização do corpo (Garcés, 2013) como alternativa antipatriarcal e anticapitalista aos ataques neoconservadores aos corpos das mulheres. Na minha análise biopolítica, faço uma breve genealogia do humor gráfico feminista e do ativismo artístico na luta pelos direitos reprodutivos, dando particular atenção à iconografia do útero como local de intervenção política num país onde a relação das mulheres com a reprodução continua a ser difícil.

Reconhecida como uma importante intervenção artística e incluída na recente exposição do Museo Reina Sofía “¡Mujercitas de Todo el Mundo, Uníos! Autoras de Cómic Adulto (1967-1993)” (Mulherzinhas de Todo o Mundo, Uni-vos! Autoras de BD Adulta

¹ Sobre o impacto do movimento 15M na sociedade espanhola, ver Pereira-Zazo e Torres (2019).

² Intitulada “Lei Orgânica Sobre Saúde Sexual e Reprodutiva e Interrupção Voluntária da Gravidez”, enquadrava a contraceção e o aborto no âmbito dos direitos humanos e dignidade das mulheres. Tal como o texto da lei indica, constituía um passo em direção a uma legislação semelhante à de outros Estados europeus, uma vez que deixava de considerar o aborto um crime sujeito ao código penal (Ley Orgánica 2/2010, 2010).

³ Sobre a cronologia da proposta de lei do aborto, ver “Cronología del Antiproyecto de Ley del Aborto” (Cronologia da Proposta de Lei Antiaborto; 2014), publicada no jornal de direita ABC.

[1967-1993]]⁴, a Wombastic foi analisada como uma contestação a uma forma de violência de género sancionada pelo Estado. No seu artigo seminal “*Wombastic, la Batalla Gráfica por la Reapropiación del Cuerpo Femenino Frente a la Amenaza de Gallardón*” (Wombastic, a Batalha Gráfica pela Reapropriação do Corpo Feminino Face à Ameaça de Gallardón), María Márquez López (2018) propõe um estudo exaustivo sobre os elementos discursivos do projeto de lei do aborto, bem como uma leitura aprofundada de três imagens-chave que “evidenciam os pontos-chave da violação de direitos pretendida pelo ex-ministro Gallardón” (p. 278). O meu objetivo é situar a Wombastic numa genealogia de intervenções artísticas feministas e de movimentos sociais iniciados no final do período franquista — quando ilustradoras como Núria Pompeia, Montse Clavé e Elsa Plaza, entre outras, criaram cartazes, ilustrações e narrativas visuais em defesa dos direitos reprodutivos das mulheres. Consciente da forma como o humor gráfico se tem revelado um aliado influente nas lutas políticas⁵, chamo a atenção para o contexto sociocultural em que surgiu uma iniciativa coletiva como a Wombastic, sublinhando os aspetos visuais de um conjunto de imagens que mobiliza o corpo como local de ativismo político, ao mesmo tempo que expõe a retórica paradoxal do antigo Ministro da Justiça espanhol Alberto Ruiz Gallardón. Ao fazê-lo, exploro as formas como o ciberativismo e o artivismo se unem com sucesso na luta contra as tentativas dos legisladores de direita de transformar os corpos das mulheres em campos de batalha para restabelecer normas de género heteropatriarcais.

2. RECUPERANDO UMA GENEALOGIA FEMINISTA NA BANDA DESENHADA E NAS ILUSTRAÇÕES

Inspirado no coletivo francês *Collectif des Créatrices de Bande Dessinée Contre le Sexism*, o coletivo *Autoras de Cómic* foi criado para apoiar a igualdade de género num meio predominantemente masculino, para apoiar mulheres ilustradoras e recuperar uma linhagem feminista esquecida⁶. No âmbito do seu esforço para promover um espaço mais equitativo na indústria editorial e para combater o sexismo estrutural que marginalizava e invisibilizava as mulheres artistas, lançaram iniciativas para dar a conhecer a rica genealogia das ilustradoras espanholas. A sua intervenção feminista revitalizou uma tradição que remonta aos anos 70 e 80, quando “o corpo feminino nu adquire fortes significados políticos e passa a simbolizar ideias abstratas como a democracia e a liberdade” (Garbayo Maeztu, 2016, p. 13). Numa tentativa de subverter o olhar androcêntrico que caracterizava as narrativas gráficas e os cartoons políticos feministas do período de

⁴ Várias ilustrações publicadas no Wombastic foram incluídas nesta exposição, de 24 de janeiro a 9 de junho de 2023. Para mais informações sobre a exposição, ver Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (s.d.).

⁵ Embora os cartoons políticos e romances gráficos focados nos protestos do 11M tenham recebido muita atenção em pesquisas anteriores, Torres (2013), Catalá-Carrasco (2017), Dapena (2015), entre outros, o humor feminista merece uma análise mais detalhada.

⁶ Para apoiar as mulheres artistas gráficas, “o principal objetivo deste coletivo é lutar em conjunto para fazer do mercado da banda desenhada um espaço igualitário, no qual as mulheres autoras sejam reconhecidas pelo seu trabalho e pelos seus méritos, sem mencionar o seu género ou suposta ‘sensibilidade’” (Sobre o Coletivo AUTORAS DE CÓMIC, s.d.). A autora agradece a Joseph Grossi a sua colaboração na redação deste artigo.

transição, artistas e ilustradoras feministas, como Núria Pompeia, Montse Clavé, Elsa Plaza e Marika Vila, entre outras, problematizaram o aspeto corpóreo desse meio, em que o corpo era mantido prisioneiro do olhar masculino. Lutando pelo empoderamento feminino, tentaram libertar-se das formas predominantes de representar as mulheres como objetos de desejo masculino, ao mesmo tempo que tentavam desenvolver novas linguagens pictóricas que pudessem pôr fim àquilo que a ilustradora e teórica da banda desenhada Marika Vila (2021) designou por “el cuerpo okupado” (o corpo ocupado). Libertando o corpo feminino dos efeitos de uma ordem simbólica masculina, várias ilustradoras tentaram mostrar a agência das mulheres enquanto expunham a necessidade de direitos reprodutivos fundamentais.

Nos seus cartoons e ilustrações políticas, que apareciam em cartazes políticos, revistas alternativas e feministas (como *Butifarra*, *Vindicación Feminista* e *Dones en Lluita*) e publicações políticas como *Triunfo*, a ilustradora catalã Núria Pompeia empreendeu uma intensa campanha de apoio aos tão necessários direitos sociais das mulheres, que, ao abrigo da legislação franquista, não só estavam proibidas de aceder à contraceção, como eram mantidas sob tutela masculina até aos 25 anos, se solteiras, ou sob controlo marital, se casadas. Com o seu estilo incisivo, embora aparentemente simples, Pompeia revelou os efeitos colaterais adversos da retórica franquista que acorrentava as mulheres à reprodução. Nos seus livros, em particular em *9 Maternasis* (1967), *Y Fueron Felices Comiendo Perdices...* (E Foram Felizes Comendo Perdizes...; 1970), e *Mujercitas* (Mulherzinhas; 1977), bem como nas suas ilustrações que acompanham o livro médico *El Derecho a la Contracepción* (O Direito à Contraceção; 1978) de Eugeni Castell, utilizou linhas simples a preto e branco para mostrar a necessidade de educação sexual e de contraceção legalizada. Nos muitos cartoons intercalados ao longo do livro, visou expor os efeitos da gravidez não planeada nas mulheres da classe média. Através de esboços rápidos, a personagem principal, uma mulher jovem e normal, revela a sua surpresa e incredulidade perante a proliferação de crianças recém-nascidas que a rodeiam. Numa composição visual que lembra os *Liliputianos* de Jonathan Swift, a mulher é imobilizada pelos recém-nascidos, que continuam a sair do seu corpo. Ao longo deste livro, bem como em cartazes e ilustrações políticas, Pompeia nunca deixou de expor a relação conflituosa das mulheres com a reprodução obrigatória. Mãe de cinco filhos, expôs as visões essencialistas que mantinham as mulheres reféns da domesticidade e da maternidade, apoiando assim a noção de que a reprodução tinha de ser escolhida livremente, um tema frequentemente noticiado nos anos que antecederam a democracia espanhola.

Embora o caminho para a despenalização da contraceção e do aborto tenha sido longo e complicado em Espanha, com a pressão exercida por organizações religiosas e de direita, como o Opus Dei, para limitar a autodeterminação das mulheres em matéria reprodutiva, a tentativa de Gallardón de fazer recuar o relógio do direito ao aborto foi recebida com uma resistência significativa e mobilizações massivas. Entre elas, a Wombastic pretendia ser uma “plataforma gráfica e suporte de cartazes para as próximas manifestações e mobilizações contra uma lei do aborto retrógrada” (“¿Qué Es Wombastic?”, 2014. para. 2). Lançado em apoio de iniciativas que visam defender a lei

do aborto de 2010 contra os ataques conservadores, este tipo de protesto artístico reflete as condições sociais das mulheres espanholas numa altura de maior precarização. Como salientam as fundadoras Susanna Martín e Clara Soriano: “a Wombastic surge num momento em que nós, como muitas pessoas, especialmente as mulheres, vivemos (mal), em que o apoio financeiro, os salários e até mesmo os direitos fundamentais, como o direito de decidir sobre o nosso próprio corpo, estão a ser reduzidos” (Gràffica, 2014, para. 3). Uma profunda crise económica mergulhou o país numa grave recessão, e os efeitos das medidas de austeridade implementadas desde 2010 resultaram num clima profundamente anti maternal. Em dezembro de 2013, a sociedade espanhola já tinha assistido a um empobrecimento generalizado, a uma elevada taxa de desemprego entre homens e mulheres, para além da falta de perspetivas de emprego estável, dos cortes no Estado social, da escassez de creches financiadas pelo Estado, da sensação geral de precarização da esperança de vida e da erosão implacável dos direitos duramente conquistados. Entre uma série de reformas misóginas que afetaram mais as mulheres do que os homens, a gota d’água foi a restrição do acesso das mulheres à interrupção voluntária da gravidez.

3. MOBILIZANDO A ICONOGRAFIA FEMINISTA

Artistas gráficas e ilustradoras responderam com entusiasmo ao convite para submissão de propostas, explorando os recursos expressivos das ilustrações — com a sua mistura de elementos visuais e verbais — para proporcionar uma intervenção crítica de apoio às mobilizações online e presenciais. As ilustrações políticas feministas baseiam-se em escolhas iconográficas específicas que remetem para uma tradição feminista caracterizada cromaticamente pela utilização da cor púrpura, desafiando a linguagem paternalista do projeto de lei antiaborto. No sentido de subverter a retórica paternalista e a pseudológica do Projeto de Lei Orgânica para a Proteção da Vida do Concebido e dos Direitos da Mulher Grávida (Ministerio de Justicia, 2013), muitas das imagens articulam um contra-discurso para desmantelar a intervenção estatal em questões reprodutivas (Mayans & Vacas, 2018, pp. 22–39). A maioria das imagens reflete assim “debates mais amplos nas literaturas feministas sobre ‘escolha’, agência e autonomia sobre o próprio corpo” (Jackson & Valentine, 2017, p. 222). Confrontando a sensação de aprisionamento provocada pela proposta de intervenção do Estado na saúde e nos direitos reprodutivos das mulheres, duas das reações mais comuns oscilam entre uma exposição da violência da reprodução imposta pelo Estado e uma reivindicação empoderada do próprio corpo. Enquanto a primeira é visualmente representada pelo uso de correntes, algemas e dispositivos de imobilização, a segunda articula um contra-discurso ao transformar a anatomia feminina numa tela na qual o direito à autodeterminação encontra expressão verbal.

A falta de sequencialidade das ilustrações de um painel único torna a economia de significação particularmente rigorosa. Porque “uma imagem tem de dizer tudo” (Barbieri, 1991/2013, p. 22), as alusões a Gallardón e ao seu projeto de lei estão muitas vezes presentes através do seu rosto, frequentemente satirizado ou caricaturado. Ao

criar imagens impactantes que interpelam diretamente o público, estas composições visuais constituem um comentário crítico sobre a situação política em Espanha e as possíveis consequências das alterações legislativas propostas. Como seria de esperar, as mais de 250 imagens misturam uma variedade de signos feministas reconhecíveis, tais como o punho cerrado no símbolo da mulher, como referência às lutas feministas pela igualdade de género e pelo empoderamento. A imagem do útero, como veremos neste artigo, também está presente em muitas das ilustrações, assim como a iconografia religiosa, revisitada em tons humorísticos e reivindicativos.

Atendendo ao facto de que, como indica Daniele Barbieri (1991/2013), ao contrário da banda desenhada, uma ilustração única difere da banda desenhada, pois “deve dar o máximo de informação de comentário possível” (p. 22), muitas ilustradoras empregam imagens estilizadas e cores básicas. Enquanto outros incluem imagens pictóricas mais elaboradas, alguns tendem a ser muito diretos no uso de referências visuais com piadas curtas e incisivas que reiteram o direito de escolha das mulheres. “Eu decido” é assim apresentado como um comentário a uma infinidade de imagens nas quais a anatomia feminina é reinterpretada de formas criativas. Baseando-se na “natureza essencialmente incorporada tanto do desenho como da leitura de banda desenhada” (Szépl, 2020, p. 2) e nas ilustrações, muitas das participantes reclamam e reformulam imagens do útero.

Mantendo o compromisso com a justiça social que inspirou a formação da associação⁷, um número crescente de pessoas contribuiu com entusiasmo para bloquear um projeto de lei que, se aprovado, faria recuar 30 anos o relógio dos direitos reprodutivos. A sua iniciativa teve um impacto significativo, pois a luta pela autodeterminação reprodutiva e pela propriedade do corpo da mulher havia sido uma questão central nos movimentos feministas espanhóis desde os anos 70. Como resultado, uma grande maioria da sociedade democrática rejeitou veementemente os esforços para aumentar o controle Estatal em matéria reprodutiva.

Nas suas ilustrações, recordam uma iconografia impregnada de tradições filosóficas e feministas. Em diálogo com a teorização contemporânea da natureza política do corpo, destacam o poder das imagens como veículo de ação política. Neste tipo de mobilização coletiva, a autoria dos cartazes torna-se secundária relativamente a uma iniciativa colaborativa que permite que todos os contributos sejam livremente descarregados, partilhados, impressos e distribuídos nas praças físicas e virtuais em Espanha e em todo o mundo. Contra as políticas repressivas neoliberais que, ao longo dos anos, se estenderam das esferas produtivas para as reprodutivas da sociedade, a Wombastic apela a “uma coreografia emocional”, ou seja, “a construção de uma narrativa emocional para sustentar a sua congregação no espaço público” (Gerbaudo, 2012, p. 12), encorajando assim formas de ativismo artístico destinadas a lutar contra a intervenção restritiva do governo em matéria reprodutiva.

⁷ Como observou uma das fundadoras, Carla Berrocal, “começou sobretudo como uma iniciativa de justiça social. Vivemos numa sociedade em que temos o falso conceito de que a ‘cultura’ é democrática e igualitária, e isso é uma mentira. No mundo da banda desenhada, ainda há muito a fazer, a começar pela recuperação da obra das autoras que viveram mais tempo” (Vaquero, 2015, para. 2).

4. RECUPERANDO O PRÓPRIO ÚTERO

Fundamentada no espírito do ativismo coletivo, a Wombastic incorporou a ideia de Butler de que “para que a política tenha lugar, o corpo tem de aparecer” (Butler, 2011, para. 5) e, assim, participou numa série de iniciativas feministas que apoiaram protestos *offline* nas ruas e praças espanholas. El Tren de la Libertad, por exemplo, com o seu mote “Eu decido”, inspirou muitos cartazes criados para a Wombastic organizado pelo coletivo feminista Les Comadres, na cidade nortenha de Gijón, criou uma ponte entre ativistas experientes e jovens, levando milhares de mulheres e homens de todos os cantos de Espanha às portas do Congresso dos Deputados, em Madrid, a 1 de fevereiro de 2014, para protestar contra a nova lei antiaborto⁸.

Problematizando a noção de *tota mulier in utero* (a mulher é um útero), a Wombastic assinala uma tentativa de recuperar o útero como local de ação política contra a misoginia e o patriarcado. Representa, assim, a anatomia feminina como um meio de transmitir mensagens claras e mobilizar os cidadãos para os protestos. Os cartazes, publicados na plataforma online poucos dias após o lançamento da campanha, destacam a corporalidade dos corpos das mulheres, numa tentativa de reclamar a propriedade do útero como espaço de expressão feminista. Ao fazê-lo, desafiam uma longa tradição misógina que atribui a este órgão um papel fundamental na existência das mulheres.

Em diálogo intertextual com um conjunto de trabalhos filosóficos, médicos e psicanalíticos que interpretam o útero como um fator determinante da saúde física e mental das mulheres, as autoras de Wombastic reformulam o seu significado de múltiplas formas. Enquanto algumas artistas reinterpretem as representações médicas, subvertendo assim o olhar científico, outras aderem a representações autorizadas dos órgãos internos das mulheres como uma forma de confrontar as normas patriarcais. Através de diferentes metáforas visuais, várias artistas desafiam a noção de que a anatomia é um destino determinado pela subordinação a leis reprodutivas repressivas impostas pelo Estado. Inspirados nos protestos do Femen, alguns cartazes concebem os corpos das mulheres como telas onde as suas autoras podem projetar a sua própria posição de sujeito, desafiando assim o olhar masculino que as objetifica e afirmando os seus direitos à autodeterminação e à autorrepresentação.

Em sintonia com o título do projeto Tumblr, muitas das pessoas que colaboram focam-se no útero, numa tentativa de reconceitualizar a anatomia das mulheres. Partindo de uma conceção predominantemente binária da diferenciação de género, as imagens carregadas para esta plataforma estabelecem um diálogo entre si e refletem uma variedade de posições feministas relativamente ao corpo feminino. Como se tornará evidente através de uma leitura atenta de algumas destas ilustrações, elas recorrem a cores vivas, oscilando entre uma reapropriação alegre da sexualidade das mulheres e uma denúncia dos perigos iminentes de um projeto de lei repressivo. Como sublinha María Márquez López (2018), “o governo pretendia privar as mulheres em gestação da sua voz para que dependessem exclusivamente da tutela médica” (p. 279). Contra a redação do novo

⁸ Les Comadres é composta por uma geração de ativistas políticas que saíram às ruas já nos anos 1970.

projeto de lei antiaborto, que concede direitos ao nascituro em detrimento da mulher em gestação, muitas artistas condenam a tentativa de Gallardón de degradar as mulheres ao papel de meras incubadoras, cuja tarefa é “produzir” crianças para a nação, tal como fora durante a ditadura franquista, quando o controlo sobre a sexualidade das mulheres era particularmente rigoroso. Maite Garbayo Maeztu (2016) salienta que “o regime sabe que o controlo do corpo e da sexualidade das mulheres é o mecanismo necessário para garantir que as mulheres continuem a desempenhar o seu papel de reprodutoras biológicas e simbólicas da nação” (p. 11). Dada a persistente influência do regime franquista, a reprodução tem sido uma questão incómoda em Espanha, uma questão que as feministas consideraram particularmente problemática, pela associação das mulheres à maternidade, promovida por esse regime.

Retomando uma longa e dolorosa história de controlo sobre os corpos das mulheres, as imagens de Wombastic desafiam ideias profundamente enraizadas sobre as realidades corpóreas das próprias mulheres, rejeitando a noção de que o corpo feminino deve ser considerado um corpo potencialmente reprodutivo. Para transmitir esta mensagem, recorrem a várias metáforas visuais que “são mais diretamente inspiradas pela nossa experiência física” (El Refaie, 2019, p. 7). As imagens armazenadas no seu *website* utilizam frequentemente uma paleta cromática de rosa e roxo para revelar tensões com uma longa história de pensamento para a qual “as especificidades do corpo feminino, a sua natureza particular e os ciclos corporais — menstruação, gravidez, maternidade, lactação, etc. — são (...) considerados uma limitação ao acesso das mulheres aos direitos e privilégios que a cultura patriarcal concede aos homens” (Grosz, 1994, p. 15). Refletindo a desconfiança com que as feministas igualitárias reagiram ao feminismo francês e italiano da diferença, muitas artistas envolvidas nesta iniciativa mobilizam ideias que visam dissipar a equação ultrapassada da feminilidade com a maternidade.

Tal como nos protestos dos anos 1970 e 80, várias artistas insistem que a reprodução deve ser uma opção livremente escolhida pelas mulheres e não uma imposição contrária aos seus objetivos de vida. Como na famosa distinção popularizada por Adrienne Rich entre maternidade e maternagem, qualquer forma de maternagem — segundo as ativistas espanholas — deve ser o resultado de uma decisão pessoal, não de uma obrigação sancionada pelo Estado. Além disso, desafiando a ideia de Simone de Beauvoir de que a maternidade é um papel castrador e antitético a qualquer tipo de discurso emancipatório, artistas como Paulapé (2014) promovem uma mensagem pró-escolha por meio de uma imagem que retrata uma mulher grávida com a frase: “ser mãe é um direito, não uma obrigação”. Há alusões à perspetiva anti-maternidade de Beauvoir numa representação que parece ser a capa de um livro, com a imagem de um feto dentro de uma bolha preta ligada por uma corrente a uma algema. Esta imagem está ao lado da silhueta de uma mulher grávida, cujo rosto não é visível (Figura 1). A citação “a liberdade começa no útero”, atribuída à pensadora francesa, destaca a importância de tornar a reprodução uma escolha, simbolizada pela algema aberta.



Figura 1. *La libertad empieza por el vientre*

Fonte. Retirado de *Wombastic*, por Manada de Lobxs, 2014, 2 de março. (<https://wombastic.tumblr.com/post/78322849138/manada-de-lobxs>)

Contra um regime onde as mulheres são privadas de uma saída para o imperativo da reprodução, a imagem, assinada por Manada de Lobxs, rejeita uma relação punitiva, disciplinadora e alienante com a reprodução.

Dada a influência da Igreja Católica nas tentativas de Gallardón para alterar a lei do aborto, as referências a imagens religiosas estão interligadas com representações dos órgãos reprodutores das mulheres em vários cartazes feministas. Como seria de esperar, em alguns deles, o crucifixo, as contas do rosário e outros símbolos religiosos são utilizados para desfazer os dogmas da Igreja relativamente à sexualidade e à

reprodução. Entre as mais de 250 imagens carregadas na plataforma, o conhecido mote “tire o seu rosário dos nossos ovários” acompanha várias imagens que utilizam um fio de contas para criar desenhos estilizados do aparelho reprodutor das mulheres⁹.

Recuperando o útero como um espaço seu, Sara Catalina transforma-o numa criação florida que, de forma jocosa, afirma os seus próprios direitos (Figura 2). Numa ilustração a lápis de cor vibrante, as imagens florais são utilizadas para afirmar os direitos das mulheres sobre os seus próprios órgãos reprodutores. Ao fazer florescer o útero, a artista sublinha visualmente o controlo das mulheres sobre a sua própria fertilidade. Ao contrário do tropo bíblico e medieval do *hortus conclusus*, que encerrava a sexualidade feminina numa ordem social masculina repressiva, a imagem de Catalina, intitulada “Mi Jardín” (O Meu Jardim), mobiliza a fecundidade e a reprodução como atributos feministas.

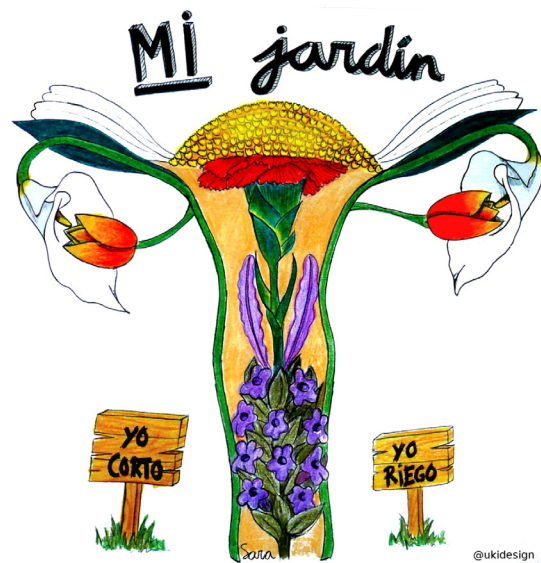


Figura 2. Mi jardín

Fonte. Retirado de *Wombastic*, por Sara Catalina, 2014, 11 de fevereiro. (<https://wombastic.tumblr.com/post/76315543982/sara-catalina>)

As cores alegres da composição floral, composta por jarros, tulipas, cravos e violetas, sustentam a noção de que a anatomia feminina não condena as mulheres a uma vida de trabalhos pesados. Por outro lado, o recurso a tons vivos de amarelo, vermelho e púrpura recorda as cores da bandeira republicana, estabelecendo assim uma ponte ideológica com o breve governo progressista de esquerda de 1931–1936 que as tropas franquistas haviam derrubado durante a Guerra Civil. Se durante a Segunda República as mulheres conquistaram direitos legais sem precedentes, incluindo o direito de voto, o direito ao divórcio e ao aborto, o franquismo colocou as mulheres sob a jurisdição masculina, sancionando a maternidade como destino natural das mulheres, à sombra de discursos repressivos obscurecidos pelos setores mais reacionários da hierarquia

⁹ As imagens aqui selecionadas incluem aquelas onde o útero adquire particular destaque e aquelas que oferecem a crítica mais contundente ao projeto de lei antiaborto.

católica¹⁰. A imagem é acompanhada por dois pequenos letreiros de madeira que afirmam o direito das mulheres a podar os seus próprios jardins ou a fornecer-lhes os nutrientes necessários: “eu corto” e “eu rego”, os letreiros resumem a autonomia das mulheres em matéria de reprodução. A composição florida derruba a noção de que a anatomia é um destino cruel sujeito às leis patriarcais.

Desfazendo os tons misóginos da “síndrome da abelha-rainha”, que simboliza a falta de empatia das mulheres em ambientes profissionais, a vinheta de Alba Blanco (2014) é intitulada “A Importância de Ser uma Abelha-Rainha” (Figura 3).

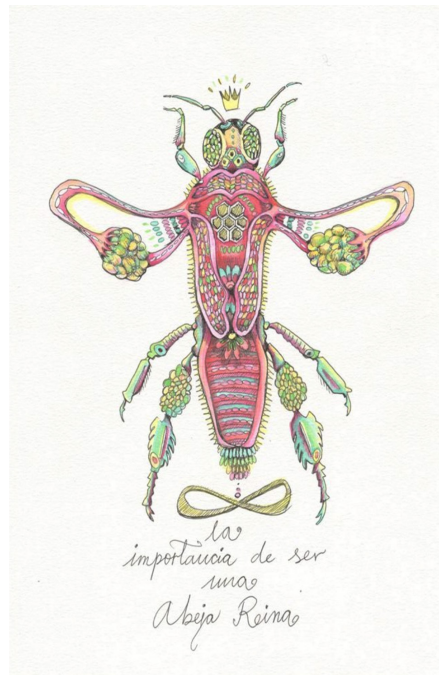


Figura 3. *La importancia de ser una abeja reina*

Fonte. Retirado de *Wombastic*, por Alba Blanco, 2014, 12 de fevereiro. (<https://wombastic.tumblr.com/post/7641132274/alba-blanco>)

A vinheta apresenta um desenho a lápis de cera rosa e verde de uma abelha rainha cujas asas têm a forma de ovários, enquanto a parte inferior do corpo do inseto se assemelha claramente aos órgãos reprodutores femininos. A metamorfose da anatomia feminina traduz a função deste inseto, cujo único papel na colmeia é a reprodução. O desenho, ao fundir as funções sociais e biológicas atribuídas a esta criatura, coloca em primeiro plano a criatividade feminina ao reapropriar-se de uma figura cujos atributos parecem antitéticos à libertação da mulher. A metamorfose da anatomia feminina em tons de rosa, verde-claro, amarelo e azul-água cria uma sensação de serenidade mais parecida com os cartões Hallmark do que com imagens feministas radicais. Esta harmonia transmite a mensagem do desenho de que as mulheres serão as suas

¹⁰ Sobre a retórica franquista em matéria de reprodução, ver Morcillo (2000) e Roca i Girona (1996). Entre a extensa bibliografia sobre as lutas feministas dos anos 1970, ver nomeadamente Moreno (1977), Folguera (2007) e Nash (2007). As reflexões de Monserrat Roig (1978) sobre a relação das mulheres com a sexualidade e a reprodução, incluídas em *El Derecho a la Contracepción (O Direito à Contraceção)*, de E. Castells, com ilustrações de Núria Pompeia, continuam a ser fundamentais para compreender a árdua luta pela conquista dos direitos reprodutivos na Espanha pós-Franco.

próprias abelhas-rainhas e voarão para longe dos imperativos reprodutivos normativos. Reconcetualizado e reapropriado para uma causa feminista, o tropo da “abelha-rainha” visa desfazer as conotações negativas do inseto, enquanto luta contra a metamorfose kafkiana que o projeto de lei antiaborto de Gallardón visa impor às mulheres.

Alertando para os efeitos nefastos do dogma da Igreja na existência das mulheres, Virgulilla Ilustración (2014; Figura 4) cria uma imagem sombria que evidencia o peso da doutrina religiosa na restrição da liberdade das mulheres.



Figura 4. Sem título

Fonte. Retirado de Wombastic, por Virgulilla Ilustración, 2014, 12 de fevereiro. (<https://wombastic.tumblr.com/post/76466034834/virgulilla-ilustraci%C3%B3n>)

Ao apresentar uma mulher que, tal como um penitente durante uma procissão da Semana Santa, arrasta um pesado crucifixo com a forma de um útero ensanguentado, a imagem evoca o ensinamento católico de que todos os seres humanos têm de carregar as suas próprias cruces. Assim, o cartaz mostra como, nas mãos dos políticos de direita, a biologia das mulheres se torna o local de sofrimento imposto pela Igreja. Tal como a legenda da imagem indica, as opiniões políticas de Gallardón estigmatizam as mulheres: “as vossas ideias transformam o meu corpo numa cruz que tenho de carregar”. É contra a retórica que visa subjugar as mulheres e torná-las reféns do Estado e do pensamento religioso misógino que muitas das artistas de Wombastic expressam a sua discórdia.

É possível encontrar respostas criativas ao papel da hierarquia eclesiástica na cruzada contra os direitos das mulheres em vários dos cartazes carregados na plataforma em fevereiro, mês em que os protestos feministas foram mais intensos. Entre eles, uma das imagens mais marcantes mostra um torso feminino jovem, sem cabeça e nu, que foi esvaziado, como num atlas médico (Figura 5).

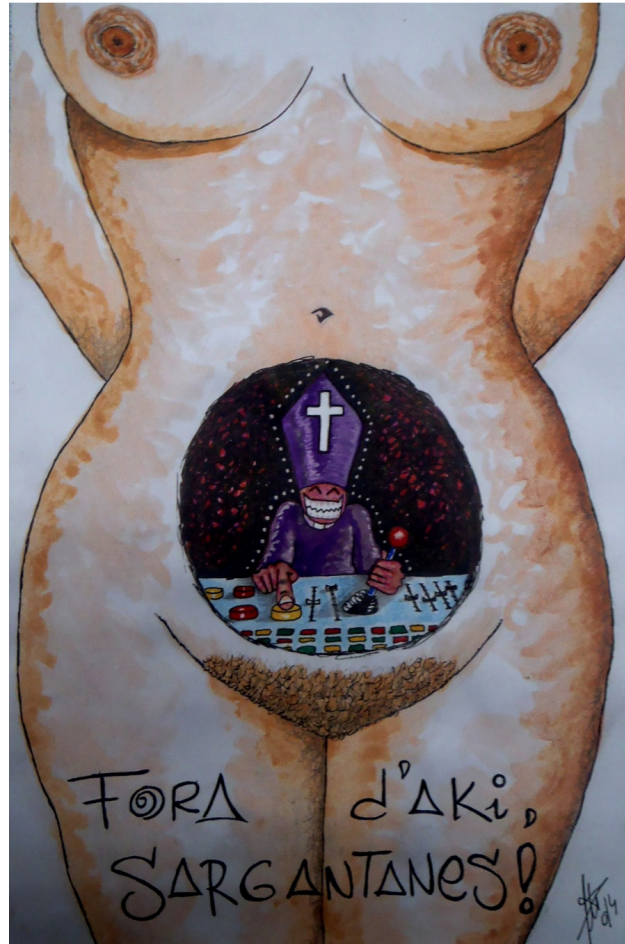


Figura 5. Sem título

Fonte. Retirado de *Wombastic*, por Kali Motxo Amb Gel, 2014, 15 de fevereiro. (<https://wombastic.tumblr.com/post/76727373367/kali-motxo-amb-gel>)

A imagem revela o interior da mulher, evocando textos canónicos da ciência obstétrica. No entanto, como numa obra de ficção científica distópica, o útero da mulher é ocupado pela tecnologia ao serviço da Igreja. Em vez de revelar um feto ou os órgãos internos, a imagem mostra a estranha cena de um bispo debruçado sobre um complexo painel de controlo, como se comandasse uma nave espacial. Com um sorriso malicioso, o alto prelado parece prestes premir um botão com a mão direita enquanto segura um *joystick*, um símbolo fálico, com a esquerda. Não tendo ele próprio um falo (o que a imagem insinua), o prelado retira prazer apenas do facto de controlar o corpo da mulher para funcionar conforme a sua vontade. Aludindo ao olhar médico que anunciava o aparecimento de uma nova forma de controlo da reprodução, a imagem encena o regresso do poder eclesiástico sobre o corpo da mulher.

Se a exibição do tronco feminino cria uma ligação com os protestos do Femen que, na altura, eram orquestrados em várias igrejas espanholas, a presença de um bispo com uma mitra a programar o funcionamento do útero de uma mulher reconhece claramente a influência regressiva que os prelados da Igreja pretendiam alcançar. Perturbadora

e contundente, esta obra, de uma artista catalã identificada como Kali Motxo Amb Gel (2014), é acompanhada pela mensagem clara e direta: “saíam daqui, lagartos”. Contra o poder rastejante da Igreja, com a sua vontade de dominar e moldar a vida das mulheres, aprisionando-as e condenando-as a procriar contra a sua vontade, vários lemas de artistas, desenhados nos abdómenes das mulheres, transmitem mensagens contra-hegemónicas contra a apropriação do poder gerador das mulheres.

Muitas artistas sobrepuseram imagens dos órgãos reprodutores das mulheres ao rosto de Gallardón para denunciar a tentativa do ministro da Justiça de silenciar as mulheres. Misturando representações caricaturais e imagens paródicas, estas imagens poderosas “atingem-nos, mexem profundamente connosco” (Olías, 2014, para. 1), como refere a artista gráfica Susanna Martín¹¹. Exibidas nas ruas, partilhadas na Internet, coladas em candeeiros de rua e nas paredes das cidades, enviam mensagens duras contra uma reforma legal anacrónica que a sociedade espanhola rejeitou. Um grande segmento da população saía à rua para se manifestar contra as vagas de cortes orçamentais que haviam deixado a classe média espanhola bastante empobrecida; essas pessoas não estavam dispostas a ceder mais direitos. Vários cartazes, que refletem esse sentimento generalizado, apresentam referências claramente identificáveis com os acontecimentos atuais, especialmente com as políticas anti-vida apoiadas pelo PP. Em “Punhaladas no PP”, as narrativas visuais de um painel único demonstram como a xenofobia anda de mãos dadas com tentativas concretas de eliminar os direitos das mulheres à autodeterminação em matéria reprodutiva (Jesús AG, 2014). De facto, como Rosalyn Diprose e Ewa Ziarek (2018) argumentaram, mesmo nas democracias liberais, os sentimentos xenófobos acompanham frequentemente as políticas que visam controlar os direitos reprodutivos das mulheres. As políticas implementadas por este Governo de direita foram “tentativas de restringir a autodeterminação reprodutiva das mulheres” coincidindo com “a intensificação da hostilidade contra imigrantes e refugiados” (Diprose & Ziarek, 2018, p. 1). A mesma retórica de proteção utilizada no projeto de lei antiaborto é utilizada no projeto de lei anti-imigrante, que invoca a segurança dos cidadãos para demonizar a imigração. Ao expor a vacuidade da posição pró-vida de Gallardón, o cartaz apresenta um diálogo imaginário entre o antigo Primeiro-Ministro Mariano Rajoy e o seu ministro da Justiça. Este diálogo revela a necropolítica do seu Governo de direita ao decidir quais vidas merecem ser salvas e quais são consideradas dispensáveis. A conversa sugere que um aborto foi provocado pelas forças institucionais encarregadas de patrulhar o posto fronteiriço da cidade de Melilla, um território espanhol no norte de África, onde estão instaladas vedações de arame farpado para impedir a entrada de pessoas na Europa (Jesús AG, 2014). Uma mulher perdeu o seu filho ainda não nascido ao tentar atravessar essa fronteira. Refletindo as teorias de Mbembe (2019) sobre as práticas de morte que determinam “quem pode viver e quem deve morrer”, a imagem expõe a falsa defesa da vida humana inerente às leis anti-imigração de Espanha.

¹¹ Entrevista com Susana Martín em Laura Olías (2014), “Ilustraciones que Abanderan la Lucha Contra la Reforma del Aborto” (Ilustrações que Lideram a Luta Contra a Reforma do Aborto).

Extremamente críticos da retórica enganosa de apoio à vida humana expressa no projeto de lei antiaborto, os artistas gráficos Cristina Duran e Miguel Giner Bou (2014), são conhecidos pela sua banda desenhada socialmente empenhada. Autores do livro de memórias gráficas *Una Posibilidad Entre Mil*, que narra a luta da filha Laia para sobreviver à paralisia cerebral, conhecem de perto os desafios de criar uma criança afetada por uma doença grave que requer atenção constante e fisioterapia diária num país que tem cortado sistematicamente os fundos para a saúde e a deficiência. Com o seu estilo bem conhecido, de linhas grossas e quase geométricas, Cristina e Miguel assinam uma imagem incisiva, com fortes conotações autobiográficas, em que uma criança em cadeira de rodas, com uma máscara de oxigénio, é ajudada por uma figura cuidadora, que se assemelha à própria Cristina. Enquanto a novela gráfica que relata os primeiros anos de vida de Laia começa quando Laia ainda é uma criança — mostrando o seu progresso na recuperação da mobilidade afetada pelo AVC que sofreu horas após o nascimento — esta imagem mostra uma criança muito mais velha, cuja cadeira de rodas é muito mais pesada (Figura 6).



Figura 6. Sem título

Fonte. Retirado de *Wombastic*, por CristinaDuran/GinerBou, 2014, 1 de fevereiro. (<https://wombastic.tumblr.com/post/75250204757/cristinaduranginerbou>)

A imagem mãe-filha é acompanhada de uma pergunta que questiona a suposta defesa da vida não nascida por Gallardón. A figura materna, curvada na sua tentativa de empurrar uma pesada cadeira de rodas, pergunta: “porquê tanta preocupação com o nascituro se depois abandonam e desprezam o que já nasceu?”. Face aos cortes aplicados

pelo Governo do PP no apoio à assistência a pessoas dependentes e deficientes, cortes que deixaram as famílias a suportar o ónus do apoio, a pretensão de “proteger” a vida por nascer parece bastante incongruente e enganadora. O partido que dizia defender a proteção da vida do nascituro condenou os seus cidadãos a uma vida de miséria. A posição hipócrita do Governo de direita sobre a vida, as medidas impiedosamente capitalistas e os cortes na igualdade de género provocaram uma onda de reações feministas que expuseram a duplicidade da proposta legislativa conservadora de Gallardón.

A duplicidade do Governo do PP relativamente às políticas sociais também encontra expressão noutros cartazes que condenam um discurso altamente suspeito num país cujo caminho peculiar para a democracia e a igualdade de género é caracterizado pela falta de apoio Estatal nas políticas de cuidados infantis. Enquanto a direita censura o chamado “inverno demográfico”, sociólogos e demógrafos afirmam que, tal como a Itália, este país do sul do Mediterrâneo tem sido “pobre em crianças e pobre em políticas familiares” durante muito tempo (Delgado et al., 2008, p. 1059). Ironicamente, em vez de resolver os obstáculos estruturais, as políticas de direita favoreceram um regresso aos papéis tradicionais de género. Esther Vivas (2012) sublinha: “a atual solução para esta crise tenta trazer as mulheres de volta a casa, ressuscitando papéis familiares e de género ultrapassados. Trata-se de uma ofensiva total contra os direitos económicos, sexuais e reprodutivos” (para. 12). Se a isto juntarmos o impacto das medidas de austeridade implementadas desde 2010 em resposta à crise económica, o resultado é um clima profundamente anti-maternidade.

Cego a esta realidade social e no meio de uma recessão económica, Gallardón afirmou descaradamente que o novo projeto de lei do aborto iria efetivamente conceder às mulheres o direito a ter filhos. “Penso no medo que as mulheres têm de perder o emprego”, declarou com grande paternalismo ao afirmar que o seu projeto de lei salvaguardaria os direitos das mulheres, mas esqueceu-se de quanto o seu próprio partido havia contribuído para dismantelar todos os mecanismos que poderiam impedir uma empresa de despedir uma mulher grávida (Gutiérrez Calvo & Morán Breña, 2012). Este era o partido que não tivera piedade das mães solteiras e das famílias que não conseguiam pagar as suas hipotecas e que, por isso, eram despejadas, ficando sem qualquer proteção legal ou económica. Em alusão às políticas de despejo impiedosas que deixaram milhares de mulheres e crianças sem casa e que permitiram aos bancos expropriar os bens daqueles que perderam os seus empregos e não conseguiram pagar as suas hipotecas, a conhecida artista gráfica Susanna Martín compõe um cartaz visualmente marcante. Famosa pelo seu compromisso social e coautora, com Isabel Franc, de romances gráficos como *Alicia en un Mundo Real* (Alicia num Mundo Real; 2010) e *Sansamba* (2014), e coordenadora da Wombastic, desenha uma mensagem politicamente relevante. Sobre um fundo cinzento-escuro, o tronco de uma mulher vestida com uma t-shirt branca está pronto para participar num combate de boxe e exibe a frase: “nem Deus expropriará o meu útero”. Ao expor as políticas de extração do Governo de Marino Rajoy, Martín, tal como outros ilustradores, revela uma figura feminina com poder para defender os seus direitos.

Muitas das imagens da Wombastic colocam em primeiro plano mensagens que insistem no direito à autodeterminação, afirmando a propriedade das mulheres sobre os seus próprios corpos. Ao fazê-lo, mobilizam imagens do útero, da barriga e da vagina para mostrar que as mulheres não estão dispostas a abdicar da sua soberania corporal. O abdómen das mulheres torna-se assim a superfície em que se exprime a rejeição do novo projeto de lei antiaborto. Entre janeiro e setembro, quando Gallardón se demitiu do cargo de ministro da Justiça, a anatomia das mulheres foi mobilizada sob diversas formas, todas elas unidas na condenação da política conservadora. Graças à Wombastic, o mundo da ilustração e das narrativas gráficas viu o útero tornar-se um palco importante do ativismo político em defesa dos direitos das mulheres, uma forma corporizada de revolta, que contribuiu com sucesso para “abortar” as tentativas de Gallardón de restringir os direitos reprodutivos das mulheres, como indicado na última imagem carregada no Tumblr em 13 de setembro de 2014. Como uma constelação de imagens fortes, a Wombastic emprega com sucesso o humor feminista para estimular a ação comunitária. Ao fazê-lo, esta rede digital opõe-se à reação institucional orquestrada pela direita espanhola e desafia eficazmente as estruturas patriarcais.

5. CONCLUSÕES

As repercussões deste empreendimento colaborativo, ainda disponível online, continuam a atestar a sua importância. A inclusão de várias das ilustrações publicadas na Wombastic no contexto da recente exposição de arte “Mujercitas de Todo el Mundo, Uníos! Autoras de Cómic Adulto (1967–1993)” (Figura 7), realizada na Biblioteca y Centro de Documentación do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía em Madrid (24 de fevereiro a 9 de junho de 2023), reforça o valor artístico, político e social desta iniciativa. Embora a museificação de protestos políticos possa ser entendida como problemática, a exposição destas imagens lado a lado com trabalhos de artistas e ilustradoras importantes como Montse Clavé, Núria Pompeia e Marika Vila, entre outras, insere-as numa genealogia de criadoras feministas, cujo significado começa a ser “redescoberto” por instituições culturais espanholas importantes. Como indica a seleção de ilustrações expostas na biblioteca, os corpos das mulheres são ressignificados e mobilizados seguindo uma tradição visual feminista que reflete as lutas das mulheres da década de 1970, bem como os movimentos sociais online e coletivos dos protestos do 15M Indignados. Do domínio digital para as praças públicas e daí para as paredes de um museu progressista, este tipo de ação coletiva feminista prova a relevância da criação feminista para as mudanças sociais. No fundo, as caricaturas políticas feministas abrem as portas a um novo imaginário que visa “poder criar e transformar coletivamente as nossas condições de existência” (Garcés, 2013, p. 22). Ao criar uma coletividade unida na sua tentativa de preservar os direitos reprodutivos contra a intervenção do Estado, a Wombastic acionou o potencial criativo da ilustração política, fazendo a ponte entre o feminismo académico e a cultura popular num meio virtual repleto de possibilidades de intervenções de rua.



Figura 7. Imagens da Wombastic incluídas em “Mujercitas de Todo el Mundo, Uníos! Autoras de *Cómic Adulto* (1967-1993)”, Museo Reina Sofía, Madrid, 9 de julho de 2023

Créditos. Marina Bettaglio

As ilustrações aqui estudadas estabelecem um diálogo com diversas vertentes do pensamento feminista que vão desde a teorização de Simone de Beauvoir até um feminismo “vibrante”, mais alegre e jocoso, para usar a expressão de Ana Requena (2020). Assim, muitas das composições visuais e verbais sugerem uma abordagem lúdica da saúde sexual e reprodutiva, recuperando o prazer. Ao colocar em primeiro plano uma

multiplicidade de pessoas empoderadas que não têm medo de desfrutar da sua sexualidade, estas intervenções feministas atestam a efervescência da cena da banda desenhada espanhola e o seu potencial de intervenção política.

Tradução: Anabela Delgado

AGRADECIMENTOS

Esta investigação foi possível graças a uma Bolsa Insight do Conselho de Investigação em Ciências Sociais e Humanas, intitulada “Maternal Self-Expression in Spanish Graphic Narratives: Beyond Patriarchy and Neoliberalism?” (A Auto-Expressão Materna nas Narrativas Gráficas Espanholas: Para Além do Patriarcado e do Neoliberalismo?). A autora deseja agradecer o apoio da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade de Victoria, do pessoal da Biblioteca McPherson, da Dra. Hélène Cazes, cuja paixão pela banda desenhada e pelas narrativas gráficas inspirou este projeto, e da Dra. Erin Campbell, cujas generosas sugestões bibliográficas ajudaram a melhorar este ensaio. O trabalho preliminar sobre a influência da Igreja Católica em questões reprodutivas em Espanha foi realizado com o auxílio de uma bolsa do Centro de Estudos em Religião e Sociedade da Universidade de Victoria (2017).

REFERÊNCIAS

- Álvarez Blanco, P. (2021). De-fencing: Notes on the cultural ecosystem of the commons in the post-15M Spanish State. *Boundary 2*, 48(3), 31–54.
- Barbieri, D. (2013). *Los lenguajes del cómic* (J. C. G. Vitale, Trad.). Paidós. (Trabalho original publicado em 1991)
- Blanco, A. (2014, 12 de fevereiro). La importancia de ser una abeja reina. *Wombastic*. <https://wombastic.tumblr.com/post/76411132274/alba-blanco>
- Butler, J. (2011). *Bodies in alliance and the politics of the street*. European Institute for Progressive Cultural Politics.
- Catalá-Carrasco, J. (2017). Neoliberal expulsions, crisis, and graphic reportage in Spanish comics. *Romance Quarterly*, 64(4), 172–184.
- Catalina, S. (2014, 11 de fevereiro). Mi jardín. *Wombastic*. <https://wombastic.tumblr.com/post/76315543982/sara-catalina>
- Cronología del antiproyecto de Ley del Aborto. (2014, 17 de agosto). *ABC*. <https://www.abc.es/espana/20140916/rc-cronologia-anteproyecto-aborto-201409161121.html>
- Dapena, X. (2015). “Nobody expects the spanish revolution”: Memoria indignada e imaginarios de la historia en la narrativa gráfica española contemporánea. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 40(1), 79–107.
- Delgado, M., Meil, G., & Zamora López, F. (2008). Spain: Short on children, and short on family policies. *Demographic Research*, 19(27), 1059–1104. <https://doi.org/10.4054/DemRes.2008.19.27>

- Diprose, R., & Ziarek, E. P. (2018). *Arendt, natality, and politics. Toward democratic plurality and reproductive justice*. Edinburgh University Press.
- Durán, C., & Giner Bou, M. Á. (2009). *Una posibilidad entre mil*. Astiberri.
- Durán, C. & Giner Bou, M. Á. (2014, 1 de fevereiro). A qué viene tanta preocupación por el no nacido si luego abandonan y desprecian al ya nacido? *Wombastic*. <https://wombastic.tumblr.com/post/75250204757/cristinaduranginerbou>
- El Refaie, E. (2019). *Visual metaphor and embodiment in graphic illness narratives*. Oxford UP.
- Folguera, P. (Ed.). (2007). *El feminismo en España: Dos siglos de historia*. Editorial Pablo Iglesias.
- Gallardo, M., & Roca, P. (2009). *Emotional world tour*. Astiberri.
- Garbayo Maeztu, M. (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Consonni.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Edicions Bellaterra.
- Gerbaudo, P. (2012). *Tweets and the streets: Social media and contemporary activism*. Pluto Press.
- Gráfica. (2014, 13 de fevereiro). *Viñetas contra de la reforma de la Ley del Aborto*. <https://grafica.info/vinetas-contra-reforma-ley-del-aborto/>
- Grosz, E. (1994). *Volatile bodies. Toward a corporeal feminism*. Indiana University Press.
- Gutiérrez Calvo, V., & Morán Breña, C. (2012, 8 de março). Pienso en el miedo a perder el empleo por un embarazo. *El País*. https://elpais.com/sociedad/2012/03/08/actualidad/1331177681_396483.html
- Herrero, Y. (2019). Feminism and environmentalism in dialogue with the 15M and the new political cycle in Spain. In Ó. Pereira-Zazo & S. Torres (Eds.), *Spain after the Indignados/15M* (pp. 127–138). Palgrave MacMillan.
- Jackson, L., & Valentine, G. (2017). Performing “moral resistance”? Pro-life and pro-choice activism in public space. *Space and Culture*, 20(2), 221–238. <https://doi.org/10.1177/1206331217697142>
- Jesús AG. (2014, 14 de abril). Puñaladas en el PP. *Wombastic*. <https://wombastic.tumblr.com/post/82716827348/jes%C3%BAs-ag>
- Kali Motxo Amb Gel. (2014, 15 de fevereiro). Fora d’aki, sargantanes. *Wombastic*. <https://wombastic.tumblr.com/post/76727373367/kali-motxo-amb-gel>
- Ley Orgánica 2/2010, de 3 de marzo, de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo. (2010). <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2010-3514>
- Manada de Lobxs. (2014, 2 de março). La libertad empieza por el vientre. *Wombastic*. <https://wombastic.tumblr.com/post/78322849138/manada-de-lobxs>
- Márquez López, M. (2018). *Wombastic, la batalla gráfica por la reapropiación del cuerpo femenino frente a la amenaza de Gallardón*. *Teknokultura*, 15(2), 275–284. <https://doi.org/10.5209/TEKN.59568>
- Mayans I., & Vacas, M. (2018). The paternalistic argument against abortion. *Hypatia*, 33(1), 22–39. <https://doi.org/10.1111/hypa.12385>
- Mbembe, A. (2019). *Necropolitics*. Duke University Press.
- Ministerio de Justicia. (2013, 13 de dezembro). *Anteproyecto de Ley de Protección de la Vida del Concebido*. https://saib.es/wpcontent/uploads/131220_Ley_Org%C3%A1nica_para_la_Protecci%C3%B3n_de_la_vida_del_concebido_y_de_los_derechos_de_la_mujer_embarazada.pdf

- Morcillo, A. (2000). *True Catholic womanhood. Gender ideology in Franco's Spain*. Northern Illinois University Press.
- Moreno, A. (1977) *Mujeres en lucha. El movimiento feminista en España*. Anagrama.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (s.d.). *¡Mujercitas del mundo entero, uníos! Autoras de cómic adulto (1967-1993)*. <https://www.museoreinasofia.es/exposiciones/mujercitas-autoras-comic>
- Nash, M. (2007). *Dones en transició. De la existencia política a la legitimitat feminista: Les dones en la Barcelona de la transició*. Ajuntament de Barcelona.
- Olías, L. (2014, 9 de fevereiro). Ilustraciones que abanderan la lucha contra la reforma del aborto. *El Diario*. https://www.eldiario.es/sociedad/imagenes-abanderan-lucha-reforma-aborto_1_5042438.html
- Paulapé. (2014, 2 de julho). Ser madre es un derecho, no una obligación. *Wombastic*. <https://wombastic.tumblr.com/post/90534047442/paulap%C3%A9>
- Pereira-Zazo, O., & Torres, S. (Eds.). (2019). *Spain after the Indignados/15M*. Palgrave MacMillan.
- ¿Qué es Wombastic?. (2014, 30 de janeiro). *Wombastic*. <https://wombastic.tumblr.com/post/75066036165/qu%C3%A9-es-wombastic>
- Requena, A. (2020). *Feminismo vibrante. Si no hay placer, no es nuestra revolución*. Roca Editorial.
- Roca i Girona, J. (1996). *De la pureza a la maternidad. La construcción de género femenino en la postguerra española*. Subdirección General de Museos Estatales.
- Roca, P. (2007). *Arrugas*. Astiberri.
- Roig, M. (1978). Introducción. In E. Castells (Ed.), *El derecho a la contracepción. Los métodos anticonceptivos y sus indicaciones* (pp. 3–43). ROL.
- Serafini, P. (2018). *Performance action: The politics of art activism*. Routledge.
- Sobre el colectivo Autoras de Cómic. (s.d.). *Autoras de Cómic*. <http://asociacionautoras.blogspot.com/p/sobre-la-asociacion.html>
- Szép, E. (2020). *Comics and the body. Drawing, reading, and vulnerability*. The Ohio State University.
- Torres, S. (2013). Extrañamiento y subversión de la imagen en *Dinero* de Miguel Brieva. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 16, 49–65.
- Vaquero, E. R. (2015, 9 de fevereiro). Historias, historietas y autoras de cómic. *Pikara*. <https://www.pikaramagazine.com/2015/02/historias-historietas-y-autoras-de-comic/>
- Vila, M. (2021). El cuerpo okupado: Estrategias de supervivencia y ruptura en las autoras del cómic español. In C. Jareño & A.-C. Sanz-Gavillon (Eds.), *Otras miradas, voces y formas de las creaciones feministas desde los años 60 en el Estado español* (pp. 33–64). Bellaterra.
- Virgulilla Ilustración. (2014, 12 de fevereiro). Tus ideas transforman mi cuerpo en una cruz con la que cargar. *Wombastic*. <https://wombastic.tumblr.com/post/76466034834/virgulilla-ilustraci%C3%B3n>
- Vivas, E. (2012, 25 de novembro). ¿Las mujeres de vuelta al hogar? *Público*. <https://www.publico.es/actualidad/mujeres-vuelta-al-hogar.html>

NOTA BIOGRÁFICA

Marina Bettaglio é professora catedrática no Departamento de Estudos Hispânicos e Italianos da Universidade de Victoria (Canadá). A sua investigação incide sobre questões de representação e autorepresentação em vários média, com especial destaque para a construção discursiva das figuras maternas na Espanha e Itália contemporâneas. Explorando o modo como as imagens da maternidade constituem poderosos instrumentos ideológicos que moldaram a identidade das mulheres ao longo da história, a sua investigação aborda a resposta das narrativas maternas às noções patriarcais de conduta materna adequada e à autopromoção neoliberal na Espanha pós-Franco e Itália. Entre as suas publicações mais recentes destaca-se o número especial da *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, coeditado com Elizabeth Montes Garcés e María Elsy Cardona (2019), dedicado a romances gráficos de autoria feminina, e vários artigos sobre narrativas gráficas feministas. O seu atual projeto de livro, para a Wilfred Laurier University Press, intitula-se *An Intimate Public for Mothers: Drawing (on) Maternal Experiences in Contemporary Spanish Graphic Narratives* (Um Público Íntimo Para Mães: As Experiências Maternas nas Narrativas Gráficas Espanholas Contemporâneas). Está prevista a publicação de um número especial da *Revista ALCESXXI*, coeditado com Olga Albarrán Caselles e intitulado *Maternidad, Reproducción Social y Cuidados en la Época Neoliberal: Descolonizando el Imaginario Patriarcal* (Maternidade, Reprodução Social e Cuidados na Era Neoliberal: Descolonizar o Imaginário Patriarcal).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6298-3423>

Email: bettagli@uvic.ca

Morada: Department of Hispanic and Italian Studies, University of Victoria, Clearihue Building A405 Victoria, BC, Canada

Submetido: 21/03/2023 | Aceite: 08/05/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

O POTENCIAL DE REPRESENTAÇÃO DA NARRATIVA GRÁFICA: NÓDOA NEGRA E A DOR NO FEMININO

Silvia Valencich Frota

Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal
Conceptualização, análise formal, metodologia, redação – primeira versão, redação – revisão e edição

Marta Soares

Centro de Administração e Políticas Públicas, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal
Conceptualização, análise formal, metodologia, redação – primeira versão, redação – revisão e edição

RESUMO

O sucesso e a popularidade que as narrativas gráficas têm alcançado nestas últimas décadas fazem delas um poderoso objeto mediático de comunicação e expressão. Fortemente associadas à cultura popular e de massas, ao entretenimento e à facilidade de leitura, interessa perceber a sua aptidão para a abordagem de temas complexos, como a representação da dor no feminino, frequentemente negligenciada cultural e cientificamente. Nesse sentido, a análise de *Nódoa Negra* (Lopes et al., 2018), volume de banda desenhada coordenado por Dileydi Florez e que reúne narrativas gráficas criadas por mulheres em torno da temática da dor, mostra-se aqui particularmente relevante. Neste artigo, propomo-nos a explorar o potencial da narrativa gráfica para representar a dor no feminino, tomando como exemplo várias narrativas incluídas em *Nódoa Negra*. O duplo código semântico texto-imagem, característico da linguagem das narrativas gráficas, permite a multiplicação de recursos discursivos, promovendo maior amplitude de representações. Ao dizer o que não pode ser mostrado, mostrar o que não pode ser dito, e promover a construção de significados no espaço intersticial entre texto e imagem, a narrativa gráfica permite um maior refinamento e expressividade da dor na sua abstração e concretização, entre o dizível e o indizível. O enquadramento teórico-metodológico adotado incide sobre os estudos de cultura e comunicação, os estudos críticos do discurso e as humanidades médicas.

PALAVRAS-CHAVE

narrativa gráfica como comunicação, narrativa gráfica como linguagem,
representação, questões de género, a dor no feminino

GRAPHIC NARRATIVE'S POTENTIAL FOR REPRESENTATION: NÓDOA NEGRA AND FEMALE PAIN

ABSTRACT

Graphic narratives' success and popularity in the late decades make them powerful communication and expression media objects. Closely associated with popular and mass culture, entertainment and easy reading, it is interesting to realise their ability to address complex issues, such as the representation of pain in women, which is often culturally and scientifically neglected. Thus, the analysis of *Nódoa Negra* (Bruise; Lopes et al., 2018), a comic book volume curated by Dileydi Florez featuring graphic narratives by women around the theme of pain, is particularly relevant here. This article explores the potential of graphic narratives to represent female pain based on several narratives included in *Nódoa Negra*. The dual semantic code of text-image, typical of

the graphic narrative language, allows for the multiplication of discursive resources, promoting a broader range of representations. By saying what cannot be shown, showing what cannot be said, and encouraging the construction of meanings in the interstitial space between text and image, the graphic narrative allows for greater detail and expressive depiction of pain in its abstraction and materialisation between the sayable and the unsayable. The theoretical-methodological framework adopted focuses on culture and communication studies, critical discourse studies and medical humanities.

KEYWORDS

graphic narrative as communication, graphic narrative as language, representation, gender issues, female pain

1. INTRODUÇÃO

Neste início do século XXI, o crescente sucesso das narrativas gráficas não parece ser objeto de disputa, como já apontava Chute (2008), entre tantos outros, há mais de uma década. O volume e a diversidade de títulos disponíveis no mercado, o lançamento de coleções por jornais generalistas, a cada vez mais frequente adaptação de textos clássicos ou mesmo a incidência de processos de transmedialidade, que levam o universo das narrativas gráficas para o cinema ou mesmo para os videojogos, por exemplo, reforçam essa percepção.

Explorar o potencial comunicativo desse *medium*, que engloba tanto as tradicionais bandas desenhadas, que se popularizaram nos jornais impressos, principalmente, até aos romances gráficos, publicados, muitas vezes, em edições de luxo, é o foco deste artigo. No atual mercado mediático global, qual é o alcance e a força desse género? Dadas as suas características básicas — associação à cultura popular, combinação de recursos visuais e textuais, exigência de um suposto baixo grau de literacia, facilidade e rapidez de circulação —, qual a sua aptidão para abordar temas fraturantes das sociedades contemporâneas, como a promoção dos direitos humanos e o combate à desigualdade e ao preconceito?

Como base da nossa reflexão, tomaremos a antologia de banda desenhada *Nódoa Negra* (Lopes et al., 2018), coordenada por Dileydi Florez e publicada, em 2018, pela editora portuguesa Chili com Carne, com o objetivo de explorar a capacidade da narrativa gráfica para representar questões tão difíceis, complexas e ambíguas (Williams, 2012, p. 21) como a experiência da dor, mais concretamente a dor no feminino.

Após uma breve contextualização do volume em análise, explanamos o conceito de narrativa gráfica como forma e/ou estratégia de comunicação e linguagem, com o intuito de perceber o seu potencial para a construção de narrativas sobre temas complexos e, muitas vezes, conflituosos. Dentre eles, o nosso foco incide sobre a dor no feminino, frequentemente invisibilizada, ou mesmo negada, tanto em termos culturais como médicos. Estas questões são ilustradas no último ponto, onde analisamos um conjunto de narrativas em *Nódoa Negra* (Lopes et al., 2018) que têm na dor feminina o

seu tema principal, atentando no modo como a linguagem (texto e imagem) é utilizada para representar a experiência física e emocional da dor.

Ao intersetarmos narrativa gráfica, representação e dor no feminino, esperamos não só contribuir para uma melhor compreensão do espaço e impacto das narrativas gráficas no campo dos estudos de cultura e comunicação, como também demonstrar o seu potencial para as humanidades médicas, área multidisciplinar que cruza arte, literatura e medicina com o intuito de melhorar os cuidados de saúde (Bleakley, 2015).

2. NÓDOA NEGRA: BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

A iniciativa de *Nódoa Negra* (Lopes et al., 2018) é atribuída a Dileydi Florez, que, em resposta ao desafio lançado pela associação Chili com Carne, no seu concurso anual “Toma Lá 500 Paus e Faz uma BD!”, coordenou a produção da obra, vencedora da edição de 2017, e publicada, em 2018, pela editora do mesmo nome.

Como descrito na sinopse em contracapa, a antologia foi impulsionada por uma “vontade de trabalhar a plasticidade e diferentes entendimentos da dor enquanto temática” (Lopes et al., 2018), contemplando não só a dor física, mas também a emocional. Houve 11 artistas (algumas de referência, outras emergentes) que responderam ao repto, bem como a jornalista e crítica literária Sara Figueiredo Costa (2018), responsável pelo texto introdutório “Escala Sem Dó”, o único em prosa; à época, as 12 autoras exerciam a sua atividade profissional em Portugal (Moura, 2019). Todas as histórias configuram narrativas gráficas — mais especificamente, bandas desenhadas —, e são todas de autoria única, ou seja, resultam de projetos individuais das respetivas criadoras, que respondem por imagem e/ou texto, em tom pessoal e/ou ficcional, ao desafio de representar a dor — experiência particularmente complexa e de difícil expressão, como explanado adiante.

Por ter sido exclusivamente elaborado por mulheres, *Nódoa Negra* (Lopes et al., 2018) pode ser entendido como um gesto de afirmação, tendo em conta a preponderância da autoria masculina no universo da banda desenhada e das narrativas gráficas, no qual Portugal não é exceção. É importante recordar que o mundo das narrativas gráficas, em especial o das bandas desenhadas de natureza comercial, é invariavelmente associado ao universo masculino: quer na criação, com a predominância de autores e ilustradores; quer no consumo, com destaque para os leitores de diferentes faixas etárias. Apenas a título de exemplo, em *Variantes: Uma Homenagem à BD Portuguesa*, publicado em 2022, do total de 35 autores homenageados, apenas duas são mulheres.

Esta intenção de reclamar um espaço feminino é corroborada por Florez, impulsionadora deste projeto colaborativo, ao declarar-se mais alinhada com banda desenhada feita por mulheres, e ao salientar a influência de autoras como Power Paola ou Julie Doucet (Ribeiro, 2018). Já Sara Figueiredo Costa frisa a importância deste projeto ter sido feito exclusivamente por mulheres, tendo em conta a invisibilidade anterior de autoras femininas na banda desenhada: “tem sobretudo a ver com um espaço que não é reclamado e que muitas vezes é negado” (Ribeiro, 2018, para. 7).

Porém, segundo Costa, este cenário tem vindo a mudar (Ribeiro, 2018), e continua de facto a mudar, como exemplificado pela edição de 2022 do Festival Amadora BD, que procurou dar visibilidade à banda desenhada feita por mulheres. Também Moura (2019, p. 109) observa um movimento de abertura, especialmente neste início de século XXI, com a entrada em cena de novas autoras e ilustradoras, a exemplo da obra aqui analisada, que veio no seguimento de esforços anteriores em criar espaços femininos na banda desenhada, como por exemplo os fanzines *Gasp*, de 1992, ou *All-Girlz*, de 2011–2012. No entanto, uma rápida consulta às livrarias comerciais é suficiente para se notar o flagrante desequilíbrio, no que se refere ao género, na autoria das obras destacadas nas prateleiras. Sem prejuízo da relevância do tema da representação de género no contexto das narrativas gráficas, este não será objeto central da presente reflexão.

Ainda que integralmente criada por mulheres, *Nódoo Negra* não se cinge à dor no feminino, pois apresenta uma perspetiva abrangente de uma experiência que, como Florez relembra, é “comum a todo o ser humano (...) e é preciso que venha cá para fora” (Ribeiro, 2018, para. 1). Enquanto algumas narrativas abordam a dor de um modo mais geral ou figurativo, outras mostram-se ancoradas na experiência física e cultural do feminino (nomeadamente “Pequeno Almoço com Sísifo”, de Marta Monteiro, “Distímia”, de Inês Córias, “Bons Costumes”, de Sílvia Rodrigues, “Siento y Sangro” (Sinto e Sangro), de Dileydi Florez, e “O Castigo”, de Bárbara Lopes), retratando vivências como o parto, dores menstruais, ou a dor causada pelo peso do patriarcado. Tendo em conta o nosso propósito, a nossa análise concentrar-se-á posteriormente nestas cinco histórias, aqui entendidas como narrativas gráficas.

3. NARRATIVAS GRÁFICAS COMO FORMA DE COMUNICAÇÃO E ESTRATÉGIA DE INTERVENÇÃO SOCIAL

Nesta reflexão, optamos pela adoção do conceito de *narrativas gráficas*, em linha com as propostas de Chute (2008) e Davis (2019), por exemplo, de modo a acomodar a grande variedade de média passível de ser assim classificada, entre elas a banda desenhada. Em comum, tais narrativas adotam um formato híbrido, envolvendo recursos verbais e visuais, num dado registo espacial e temporal, que envolve duas formas de leitura: a textual e a visual (Chute, 2008, p. 452).

Quanto à banda desenhada, especificamente, esta é caracterizada pela justaposição de imagens e texto, numa sequência específica, com o intuito de se contar uma história ou de provocar uma reação estética no/a recetor/a, como afirma McCloud (1994, p. 20). O autor, entretanto, não deixa de acentuar o caráter aberto e inacabado de tal definição, sempre em processo de revisão, transformação e reinvenção (p. 23).

Segundo Groensteen (1999/2007), a característica básica e essencial, embora não suficiente, das narrativas gráficas, seria a “solidariedade icónica”, ou seja, a existência de um conjunto ou série de imagens interdependentes que, ao mesmo tempo, existem de forma singular e coexistem em associação umas com as outras. Daí a relevância da ideia das narrativas gráficas como uma espécie de sistema de comunicação. Vale aqui apontar que o autor defende o predomínio da imagem sobre o texto, ao mesmo tempo

que afirma que as narrativas gráficas constituem uma linguagem, pois configuram um conjunto de mecanismos de produção de significados.

Assim como Groensteen (1999/2007), Davis (2019) analisa a perspectiva das narrativas gráficas como comunicação, sem, entretanto, defender o predomínio da imagem sobre o texto. Partindo da abordagem de Halliday ao conceito de linguagem, que remete para a coexistência de três metafunções — ideacional, interpessoal e textual —, o autor defende que as narrativas gráficas desempenham esses mesmos papéis.

Nesse contexto, a ideia de linguagem não implica a definição de uma sintaxe própria, ou seja, de regras gramaticais definidas, mas sim a capacidade de construção de representações de mundo e de valores (metafunção ideacional), de identidades e de relações entre sujeitos (metafunção interpessoal) e de organização e produção de sentido (metafunção textual). Esse entendimento constitui a base da chamada linguística sistémico-funcional (Gouveia, 2009).

Essa caracterização das narrativas gráficas, por si só, realça o potencial comunicativo do género, mas não o esgota. Na perspectiva dos estudos de cultura e comunicação, tais objetos mediáticos são fortemente associados ao campo do entretenimento e da cultura popular ou de massas, mas sem deixar de lado a perspectiva do humor, da sátira, da crítica e da intervenção social, uma vez que se popularizaram nas páginas dos jornais (Round, 2014).

No que se refere à receção, prevalece, em alguma medida, a percepção de que as narrativas gráficas, ao menos nas suas versões mais comerciais, implicam um baixo nível de literacia, sendo facilmente compreendidas por uma faixa alargada de público — o que caracteriza, de certo modo, a cultura popular e de massas, marcadamente antielitista. O recurso à imagem, o texto de fácil leitura, a simplicidade e linearidade das narrativas, a construção de estereótipos onde os papéis de herói, vilão e vítima são facilmente reconhecidos reforçam tal entendimento (Chute, 2008).

Ainda nesse sentido, a associação de tais objetos ao entretenimento pode implicar menor resistência do leitor ao seu conteúdo. Essa faceta será retomada logo a seguir, quando refletirmos sobre o potencial das narrativas gráficas para a discussão de temas sociais fraturantes e de difícil consenso. Antes de prosseguir, entretanto, importa ressaltar a relevância do conceito de literacia, em sentido amplo, e de literacia digital e mediática, em sentido estrito, que implica a aquisição e/ou desenvolvimento de capacidades analíticas e de comunicação necessárias à vida em sociedade neste século XXI (Hobbs, 2010).

Para McCloud (1994), o elemento essencial da linguagem das narrativas gráficas é a vinheta, a dividir espaço e tempo. Esta configuraria uma primeira unidade de sentido. A sequência e a relação entre vinhetas, com os necessários espaços vazios construídos entre elas, constituem a linha condutora da leitura — aqui entendida em sentido amplo. Tendo isso em conta, Groensteen (1999/2007) insiste no papel ativo do leitor, que é instado a participar e colaborar na construção de significados de modo a colmatar tais espaços ou ausências.

Adotando-se a perspetiva da semiótica social, na aceção de van Leeuwen (2005), a relação entre imagem e texto, que configura um duplo código semântico, é elemento intrínseco ao processo de construção de significados. Extraído do seu contexto — isto é, analisado de forma isolada e independente de recursos de imagem —, o texto tem o seu potencial de significação alterado (Miodrag, 2011). Davis (2019) propõe uma forma de leitura alternativa que reconhece a amálgama texto-imagem, evidenciada no uso da expressão “imagemtexto” como sendo o foco da análise, resgatando o conceito de “enunciado” (em inglês, “utterance”; pp. 278–280), que nos parece o mais adequado para dar conta da enorme variedade de estratégias de comunicação compatíveis com o universo das narrativas gráficas.

Ao lado das versões comerciais, há uma grande oferta de narrativas alternativas, tanto no campo da ficção como da não-ficção, com o lançamento de obras de carácter autobiográfico, histórico ou jornalístico, representadas, apenas a título de exemplo, por *Persepolis*, de Marjane Satrapi (2000/2007); *Maus*, de Art Spiegelman (1991/2014), e *Paying the Land* (Pagando a Terra), de Joe Sacco (2020). Em Portugal, o jornal *Público*, que regularmente organiza publicações de novelas gráficas, lançou recentemente a Coleção Novela Gráfica VI, que inclui obras como *Ao Som do Fado*, de Nicolas Barral (2020), e *As Paredes Têm Ouvidos*, de Giorgio Fratini (2008/2020), que abordam, cada uma de seu modo, o período da ditadura civil portuguesa, com ênfase no papel repressivo e violento da Polícia Internacional e de Defesa do Estado.

Esse conjunto aleatório de referências díspares consiste numa breve ilustração da afirmação de Chute (2008, p. 460), ao refletir sobre o reconhecimento das narrativas gráficas como um veículo cultural influente na contemporaneidade. Ao mesmo tempo, subverte, pelo menos em parte, a noção redutora de que o grau de literacia exigido por esse objeto mediático seria pouco exigente.

Não é novidade para ninguém que, no campo dos média, passamos por uma fase de mudanças aceleradas e intensivas. Nesse cenário em constante transformação, que opera cada vez mais em espaços globais onde línguas, culturas, experiências e sensibilidades se multiplicam, as narrativas gráficas, como linguagem e estratégia de comunicação, parecem adaptar-se bastante bem (Grossberg et al., 2006; Hall, 1992/2014).

As baixas barreiras de acesso, características da cultura popular e de massas, a relativa facilidade de tradução como forma de superação de entraves linguísticos, a liberdade da forma — que privilegia a inovação —, assim como a rapidez e agilidade da leitura fazem do recurso à narrativa gráfica uma estratégia de comunicação bastante compatível com a atualidade.

A aceleração da vida, a necessidade de inovação constante, a rápida obsolescência de tudo (pessoas, produtos, ideias, valores), a adoção de uma noção de autenticidade bastante esvaziada são algumas das marcas deste mundo contemporâneo, no qual a atenção adquire valor monetário. Nesse universo, as narrativas gráficas parecem circular com certa facilidade e despertar o interesse de uma audiência bastante alargada e diversificada, sem esquecer o apelo junto do público mais jovem, já acostumado à linguagem híbrida e multimodal das redes sociais, que envolvem, por sua vez, não só a combinação de texto e imagem, como também som e movimento.

Se o potencial de comunicação das narrativas gráficas parece indiscutível, resta explorar a sua aptidão para promover o debate sobre temas sociais controversos e complexos, dentre eles, as questões de género, nomeadamente a representação e o reconhecimento da dor no feminino, foco da presente reflexão. Para refletir sobre o tema, partimos do conceito de representação e exploramos algumas estratégias recorrentes nas narrativas gráficas. Longe de esgotar as suas possibilidades, o que nos interessa é verificar a existência ou não de tal aptidão.

Segundo Chute (2008, p. 459), em linha com McCloud (1994), a linguagem da narrativa gráfica consegue justapor passado e presente, em desafio, portanto, aos modos tradicionais e dominantes da construção narrativa. Some-se a isso a sua capacidade de diluir as fronteiras entre o que pode ser dito e o que pode ser mostrado, em outras palavras, a possibilidade de mostrar o que não pode ser dito e de dizer o que não pode ser mostrado.

O nosso ponto de partida é o de que qualquer contato com a realidade é sempre mediado. Essa mediação dá-se por meio da linguagem, entendida aqui de forma lata de modo a acomodar toda a diversidade que caracteriza a comunicação hoje. Nesse recorte, e tendo por fundamento os estudos culturais, toda a linguagem consiste em alguma forma de representação, e representar implica, necessariamente, o duplo movimento de seleção e recorte (cf. Hall, 1992/2014; Potter, 1996; Thompson, 1995/2004).

Posto isso, o corolário direto de tal afirmação é o de que não há neutralidade possível nessa representação. Deixando de lado o universo ontológico e adotando-se uma perspectiva pragmática, não nos interessa aqui discutir a existência de uma realidade *a priori*, que não pode ser apreendida senão por via da representação, ou seja, falamos aqui da construção socio-discursiva da realidade (Potter, 1996).

Daí a relevância da representação: identificar quais representações são construídas, por quem e com que valor significa analisar questões de agência e sujeição e relações de poder estruturantes das nossas sociedades (cf. Castells, 1997/2007; Hall, 1992/2014). O poder de representar e ser representado, e a nossa capacidade de intervir nesses processos, indica a nossa posição social nesse mundo estratificado e desigual que chamamos de nosso. Não por acaso, na sua reflexão sobre o papel da comunicação na sociedade em rede, Castells (2009/2013) conclui pelo poder da comunicação, mas essa reflexão não cabe aqui.

Os processos de construção de identidades, estereótipos e estigmas desenvolvem-se em significativa dependência do contexto comunicativo, em geral, e mediático, em particular — e as narrativas gráficas fazem parte desse universo. Já foi apontada a falta de representatividade das mulheres nas versões comerciais, assim como o viés sexista de muitas dessas representações (Brown & Loucks, 2014), mas essa é apenas uma parte da história. Mais uma vez, a grande diversidade das obras publicadas tem de ser levada em conta — e o objeto escolhido como estudo de caso nesta reflexão é exemplo disso.

Em seu estudo sobre as representações da violência de género nas narrativas gráficas italianas, Mandolini (2020) explora tais possibilidades, ao mesmo tempo que alerta para os riscos inerentes à representação. O desafio inicial é bipartido: por um lado, como representar o trauma dentro de um quadro ético que afaste a representação da violência

sexista de forma gratuita; por outro, como evitar a construção de papéis fixos e estantes para vítima e algoz, mulher e homem, perpetuando a ideia de vitimização da mulher e da violência masculina?

Outra perspetiva a destacar é a crescente utilização da linguagem das narrativas gráficas, em função das suas “reconhecidas qualidades narrativas e didáticas”, para a divulgação da ciência e da reflexão académica, como bem apontam Mandolini e Mookherjee (2022, p. 3), ao referir, por exemplo, o trabalho de Mookherjee e Najmun Nahar, com a publicação de *Birangona*, em 2019, que reúne um conjunto de orientações sobre a recolha de depoimentos orais sobre o tema da violência sexual em situações de guerra. Do mesmo modo, abordar a banda desenhada *Nódoa Negra* (Lopes et al., 2018) com o intuito de entender a representação da dor no feminino evidencia as qualidades didáticas deste género narrativo no campo da ciência, nomeadamente da medicina, onde imperam discrepâncias várias em torno do reconhecimento e tratamento da dor.

4. A DOR NO FEMININO: DESAFIOS E COMPLEXIDADES

Quando falamos de dor, referimo-nos a uma experiência que, não obstante a sua transversalidade e universalidade, constitui um conceito polivalente de difícil definição, como apontado por Boddice (2014, p. 1): se, por um lado, a dor manifesta um estado interior (fisiológico ou neurológico), por outro pressupõe o seu reconhecimento por parte de outrem. Além de a dor se enquadrar em diferentes tipologias (física e psicológica), implica uma determinada vivência, expressão e reconhecimento que, por seu turno, diferem consoante o género¹.

Começando pela vivência da dor, considera-se que a dor afeta mais as mulheres do que os homens: segundo Barbosa e Cardoso (2022, p. 17), além de terem um risco acrescido de dor crónica, as mulheres estão mais suscetíveis a desenvolver quadros clínicos de dor como endometriose, dismenorreia, entre outros.

Quanto ao reconhecimento da dor, importa referir as disparidades de género observadas no contexto da Saúde. Nos Estados Unidos, por exemplo, Banco et al. (2022, p. 5) notam diferenças no tratamento hospitalar urgente de mulheres e homens com dor torácica: o tempo de espera é superior para as mulheres, enquanto a prescrição de exames ou fármacos é inferior. O mesmo tipo de disparidade foi observado por Chen et al. (2008, p. 415) no caso da dor abdominal aguda, nomeadamente na prescrição de analgésicos, havendo, no caso das mulheres, uma probabilidade inferior (até 25%) destes lhes serem prescritos e administrados.

No caso específico de Portugal, onde cerca de 28% das mulheres vive com dor crónica, Barbosa e Cardoso (2022, p. 17) traçam um retrato semelhante, já que as mulheres afirmam ter passado várias vezes pela desvalorização das suas queixas. Barbosa e Cardoso

¹ Conscientes de que o género é uma categoria fluida, seguimos, porém, uma distinção binária por uma necessária cristalização de conceitos, e por conta quer da literatura sobre esta temática, quer do *corpus* em análise (que, apesar de oferecer uma representação inclusiva da dor, retratando figuras femininas e masculinas, não problematiza o binarismo sexual e de género). Uma abordagem da vivência e perceção da dor na esfera não-binária será tão essencial quanto urgente; contudo, não nos é possível incluí-la na nossa reflexão.

(2022) referem ainda a acomodação por parte das mulheres ao desconforto e conseqüente normalização do sofrimento, considerando que o tratamento da dor é inadequado por várias causas: “seja porque a dor ainda é negligenciada por parte das mulheres e de alguns profissionais de saúde, seja porque se torne difícil atuar sobre a sua causa” (p. 20).

Este ponto vai ao encontro de Bartley e Filligim (2013), para quem as disparidades entre mulheres e homens no reconhecimento e tratamento da dor se devem não só a questões biológicas, como também a processos psicossociais diferenciadores de género, onde se inclui, como Bever (2022) sublinha, a ausência das mulheres da investigação científica ao longo dos tempos.

Como possíveis justificações para estas discrepâncias, importa referir o predomínio de normas distintas de género no modo como a dor é vivenciada e percebida. Segundo Samulowitz et al. (2018, pp. 5–6), no caso da dor crónica, estas normas ancoram-se num paradigma hegemónico andronormativo, em que a dor no masculino é associada a características como força, resistência e estoicismo, enquanto a dor no feminino é entendida como emotiva e histórica.

De facto, a infiltração dos estereótipos de género no reconhecimento e tratamento da dor é perniciosa para ambos os géneros, como apontado por Barbosa e Cardoso (2022, p. 17): nos homens, o pressuposto do estoicismo fá-los menosprezarem a sua própria dor, ao passo que as mulheres, ao serem associadas a uma suposta fragilidade física e psíquica, correm o risco de ver a sua dor desvalorizada.

Por conta deste entendimento estereotipado, a dor no feminino é muitas vezes atribuída a causas psicológicas (mesmo quando a raiz é puramente física) e, por conseguinte, descredibilizada. Este aspeto é sublinhado por Hossain (2021), ao afirmar a existência de um fosso entre homens e mulheres no reconhecimento da dor, sendo frequente a descredibilização da dor no feminino.

Em boa verdade, a cisão entre dor física e psicológica tem sido amplamente contestada. Com base num estudo realizado por Eisenberger, Lieberman e Williams, o neurocientista Panksepp (2003, p. 237) levanta a possibilidade de a dor psicológica ocasionada por uma perda ou exclusão social seguir os mesmos circuitos cerebrais que a dor física, o que não só reconhece a validade da dor psicológica, como a coloca ao mesmo nível da dor física.

Por seu turno, Biro (2014, pp. 53–54) questiona até que ponto determinados estados afetivos (como a rejeição, o luto ou a perda) não serão capazes de desencadear uma dor semelhante à causada por lesões físicas. Pese embora o entendimento dominante da dor como um evento puramente físico, fortemente baseado no dualismo cartesiano, Biro (2014, p. 54) chama a atenção para a mudança ocorrida em meados do século XX, altura em que se começou a observar o impacto de fatores psicológicos na modulação da experiência da dor.

Por conseguinte, a definição consensual da dor foi reajustada de modo a dar conta das complexidades que lhe são inerentes. Segundo a página *web* da Associação Portuguesa para o Estudo da Dor (s.d.), traduzindo a definição apresentada pela sua congénere dos Estados Unidos da América, a International Association for the Study of

Pain, a dor é “uma experiência sensorial e emocional desagradável associada, ou semelhante à associada, a danos reais ou potenciais nos tecidos” (para. 3). Porém, como Biro (2014, p. 55) aponta, ainda que esta redefinição inclua a dimensão emocional e subjetiva, mantém-se ancorada na dor física, não dando diretamente conta da dor psicológica. Aliás, à luz do discurso científico atual, a dor psicológica é remetida para uma outra categoria, a do “sofrimento” e da “angústia” (p. 55), o que a torna num oxímoro ou numa metáfora.

A complexidade da dor está vertida no volume em análise, nomeadamente na atenção que *Nódoo Negra* (Lopes et al., 2018) dedica às suas diferentes manifestações, fazendo inclusive referência ao neurocientista Jaak Panksepp no texto introdutório, “Escala Sem Dó”, de Sara Figueiredo Costa (2018), que a certo ponto afirma:

algumas reflexões mais tarde, vem a pancada; o que nos dói, dói-nos mesmo, pouco importa se há trauma físico ou não (...). Ninguém nos pede para quantificar as outras dores, as que não nascem do corte, do choque físico ou dos órgãos em avaria. “De 0 a 10, quanto lhe dói sentir-se absolutamente sozinho e perdido?” Se pedissem, e se tentássemos, haveríamos de tropeçar na impossibilidade da resposta e na imprecisão das palavras. (pp. 7–8)

Além de reconhecer a validade da dor psicológica, Costa (2018) aponta um aspeto fundamental da dor ao referir a “impossibilidade da resposta” e a “imprecisão das palavras” (pp. 7–8): a sua difícil relação com a linguagem verbal. Nesse sentido, e referindo-se concretamente à dor física intensa, Scarry (1987, p. 4) argumenta que, mais do que resistir à verbalização, a dor destrói a linguagem por implicar uma regressão a um estado pré-linguístico, aos sons e gritos emitidos antes da aprendizagem linguística.

Enquanto Scarry (1987) entende que a dor não só é inefável, como aniquiladora da própria linguagem, Boddice (2014, p. 1) afirma que é possível exprimir a dor, mas que esta expressão é inevitavelmente imprecisa por ser emotiva e subjetiva. Para Boddice (2014, p. 1), esta tradução indefinida da experiência física em palavras, trejeitos e arte é uma forma de converter as nossas vivências subjetivas em metáforas, um processo que permite fazer sentido do que sentimos.

Também Schweizer (1997, p. 2) defende a possibilidade de representar a dor, afirmando aliás que arte e dor são análogas entre si, pois ambas advêm de um espaço pré-linguístico, estando o seu sentido presente na sua dimensão não-referencial, na sua temporalidade subjetiva e na sua especificidade irreduzível. A expressão artística da dor, segundo Schweizer (1997, pp. 3–4), é intrinsecamente paradoxal, sendo tão impossível quanto necessária, o que novamente nos conduz às palavras de Costa (2018) em *Nódoo Negra*, a propósito da tentativa de representar a dor:

é capaz de ser aí que nasce a vontade de contar histórias, com palavras ou imagens ou ambas. E talvez a vontade seja quase sempre necessidade, mas a escolha de palavras tende a cair para a falésia onde fingimos melhor o equilíbrio. “De 0 a 10, quão melhor se sente por colocar numa narrativa as dores que não sabe suportar?”. (p. 8)

Esta breve reflexão sobre a dor evidencia a proporção do desafio assumido pelo coletivo de autoras do qual Costa faz parte: representar a dor, nas suas mais diversas manifestações, por meio da linguagem híbrida que caracteriza a narrativa gráfica.

5. *NÓDOA NEGRA* E A REPRESENTAÇÃO DA DOR NO FEMININO

Enquanto projeto colaborativo que reúne diversas explorações da dor, *Nódoa Negra* (Lopes et al., 2018) apresenta naturalmente alguns pontos em comum. Além do tema, destaca-se, graficamente, a ausência de cor na totalidade do volume (exceto na capa e contracapa), o que lhe confere coerência visual. A opção pelo preto e branco cria ainda uma certa sobriedade e depuração, sugerindo também uma ligação com o título (como se as narrativas fossem marcas negras na pele do papel).

Um outro ponto em comum refere-se ao cenário em que estas narrativas decorrem, tendencialmente espaços interiores e domésticos, com uma tónica dominante no mundano. Se, por um lado, a preponderância do doméstico, do comum e do quotidiano remete para a esfera convencional do feminino, aqui reconfigurada em lugar de experimentação, por outro cria, segundo Moura (2019), um espaço adequado à representação da dor, uma “plataforma de expor a dor, nas suas mais distintas vertentes e implicações” (p. 111).

As narrativas em *Nódoa Negra* (Lopes et al., 2018) adotam uma perspectiva inclusiva ao representar não só diferentes géneros, mas também várias faixas etárias e diferentes tipos de dor. No entanto, tendo em conta o propósito da nossa reflexão, selecionámos cinco histórias específicas, nas quais analisaremos a utilização do duplo código semântico texto-imagem para expressar a dor — física e/ou emocional — no feminino.

A primeira história em análise, “Pequeno-Almoço com Sísifo” (pp. 23–30), de Marta Monteiro, pauta-se pela não-referencialidade, não se reportando diretamente a uma determinada tipologia de dor. No entanto, esta indefinição não tem correspondência visual, uma vez que o estilo gráfico é linear e as pranchas apresentam um padrão simétrico e sequencial (duas vinhetas por prancha, do mesmo tamanho, texto e imagem em cima, imagem em baixo; cf. Figura 1), com foco alternado numa tigela com comida e numa figura humana. Ainda que esta figura seja algo andrógina, há uma outra representação visual de um corpo feminino nas vinhetas superiores.

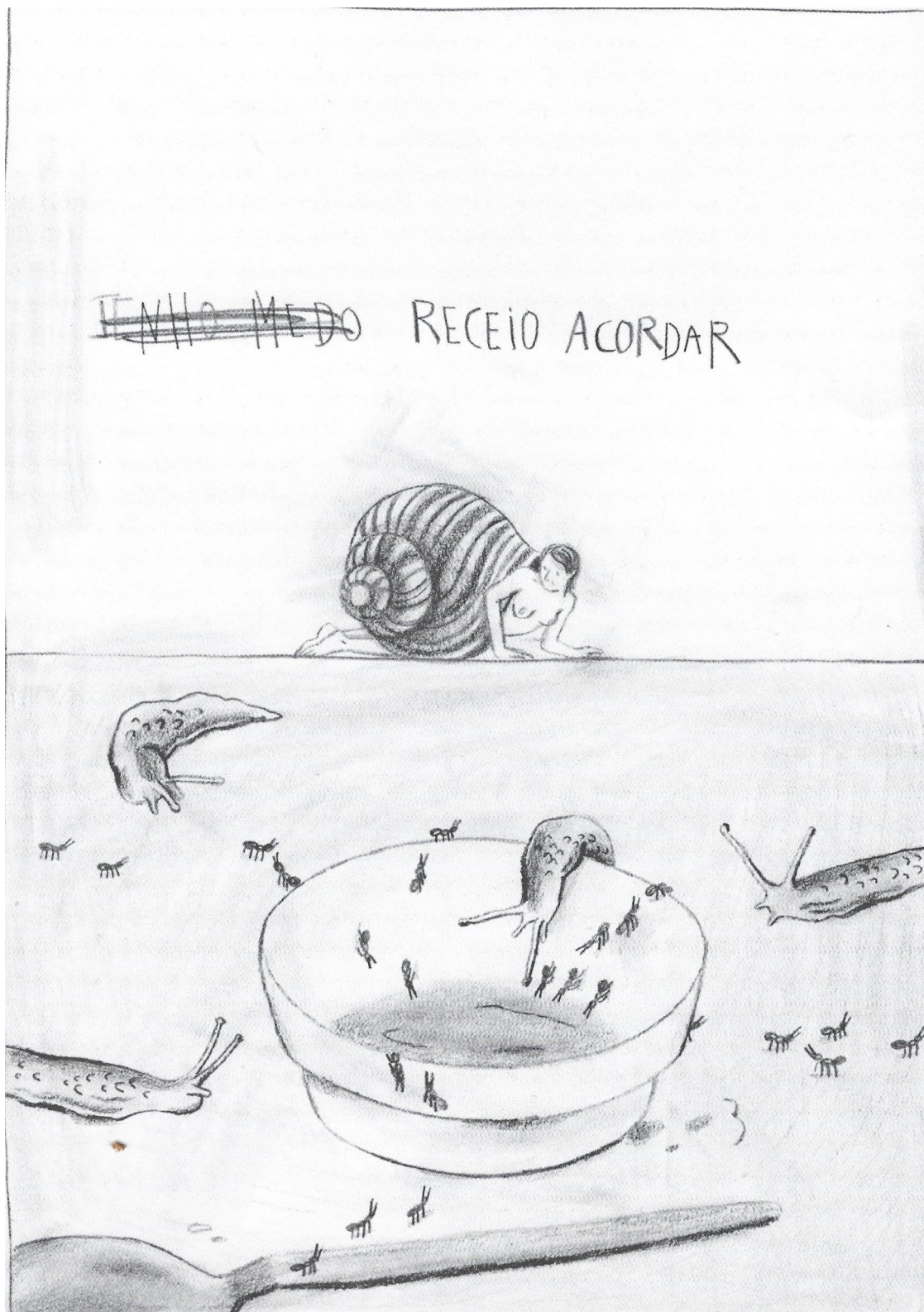


Figura 1. Excerto de "Pequeno-Almoço com Sísifo"

Fonte. Retirado de "Pequeno-Almoço com Sísifo", de M. Monteiro, 2018, in B. Lopes, C. Silveira, D. Florez, Hetamoé, I. Caria, I. Córias, M. Monteiro, Mosi, P. Guimarães, S. Costa, S. Rodrigues, & S. Monteiro (Eds.), *Nódoa Negra*, p. 28. Copyright 2018 por Marta Monteiro.

Observa-se uma tensão (e fusão) entre a esfera humana e animal, em que a atividade rotineira do pequeno-almoço é gradualmente invadida por formigas e caracóis, até a figura humana ficar coberta por formigas e a tigela repleta de caracóis (que, entretanto, saíram das suas conchas). Tanto as formigas como os caracóis podem ser entendidos como metáforas visuais que sugerem desconforto, desumanização e alguma repulsa, o que ilustra o entendimento de Boddice (2014, p. 1) sobre a tradução da vivência subjetiva da dor em metáfora.

Das oito vinhetas superiores, seis têm brevíssimas frases, quase todas rasuradas, e mostram-nos o trajeto de um caracol. As frases, que aqui transcrevemos (“todos os dias momentos”; “guardo impacientemente”; “que partas.”; “de manhã”; “tenho medo receio acordar”; “e ter-te de volta.”; pp. 23–29), remetem para um ciclo repetitivo e desconfortável, reforçado pela referência à figura mitológica de Sísifo. A rasura, por seu turno, sugere dificuldade de expressão e hesitação, criando diferentes camadas de significado — estratégia que remete para o uso que Derrida (1967/1997) atribui a este termo, de modo a salientar a impossibilidade de fechamento, ou seja, de determinação de um significado único e final. Além disso, a elisão remete para os desafios inerentes à representação da dor, indo ao encontro de Scarry (1987).

Quanto às imagens sequenciais do caracol nas vinhetas superiores, importa referir o movimento e o ciclo de transformação aqui representados. Inicialmente, vemos o caracol a mover-se, transportando lentamente a sua concha, para a certa altura a abandonar e dar espaço a uma figura feminina, que passa agora a carregá-la (Figura 1). A concha, símbolo de corpo e de casa, é aqui um pesado fardo que diariamente se (des)carrega.

Por seu turno, “Distímia” (pp. 31–37), de Inês Córias, refere-se à dor psicológica, como indicado pelo título, que designa uma forma de depressão persistente (American Psychiatric Association, 2013, p. 168). A figura central é feminina, visível quer nas imagens, quer no texto. Ao contrário da história anterior, “Distímia” é visualmente mais difusa, seguindo um padrão menos simétrico, com variabilidade na inclusão do texto; a relação entre texto e imagem é, ainda assim, de complementaridade.

A história retrata memórias de uma experiência passada, quando ela (a distímia) aprisionava a personagem, isolando-a num mundo à parte, pautado pelo vazio, pela solidão e pela ansiedade, sendo a música a sua única companhia. O sofrimento não é explícito, mas sugerido pela dificuldade de expressão (“as coisas que não sabia relatar ficaram enterradas noutra parte qualquer”; p. 35) e pelo rasto de violência física (“como o buraco aberto na porta com um martelo que a mãe mais tarde tapou com papel autocollante a imitar madeira”; p. 35).

Por seguir o fio da memória, a narrativa é fragmentada e episódica, não apresentando uma ordem clara de eventos, mas vários episódios entrecortados por analepses e prolepses: começamos nos tempos de faculdade, passamos pela infância, e terminamos no momento presente. Neste percurso caleidoscópico, há uma assumida distorção dos eventos, explicitada em palavras (“os episódios são encenados e revividos, num fio embaraçado de situações que se multiplicam e desdobram”; p. 36) e em imagens, nomeadamente na televisão distorcida do início (como se o que se segue fosse um filme, também ele pouco nítido).

Ainda que a história não siga uma linha narrativa diacrónica, há um fechamento na circularidade visual criada pela repetição da mesma organização das pranchas no início e no

final, e pela presença repetida dos olhos. Se, no início, os olhos aparecem semicerrados, fechados em si mesmos e no mundo interior da personagem, no final há uma metamorfose, em que os olhos não só estão abertos, mas transformados numa entidade autónoma, com folhas e raízes que afinal são asas e lhe permitem voar livremente, sugerindo mudança e libertação (Figura 2) — como se o nosso olhar, o que vemos e como vemos, nos pudesse libertar.



Figura 2. Excerto de "Distímia"

Fonte. Retirado de "Distímia", de I. Córias, 2018, in B. Lopes, C. Silveira, D. Florez, Hetamoé, I. Caria, I. Córias, M. Monteiro, Mosi, P. Guimarães, S. Costa, S. Rodrigues, & S. Monteiro (Eds.), *Nódoa Negra*, p. 37. Copyright 2018 por Inês Córias.

Também “Bons Costumes” (pp. 69–80), de Sílvia Rodrigues, apresenta como foco a dor psicológica, mas de uma ordem diferente. Enquanto a distímia é um distúrbio resultante de fatores bioquímicos, genéticos e ambientais (American Psychiatric Association, 2013, p. 170), a dor psicológica retratada em “Bons Costumes” é causada pelo espartilho da tradição patriarcal.

Ao contrário de “Pequeno-almoço com Sísifo” e “Distímia”, “Bons Costumes” segue uma linha narrativa clara, guiada pela visão de um narrador onisciente. A história centra-se na personagem L. (a utilização de iniciais é aqui significativa, remetendo para o anonimato, mas maximizando por outro lado o potencial de identificação), dona de casa convencional, responsável pelas tarefas domésticas e familiares que lhe ocupam a totalidade do tempo. No entanto, L. talha neste espaço doméstico de traços turvos, repleto de figuras grotescas (assaz sugestivas da estética da pintora Paula Rego; cf. Figura 3), um lugar subversivo de liberdade: a salinha das plantas, à qual ela chama de “selva” (p. 72).



Figura 3. Excerto de “Bons Costumes”

Fonte. Retirado de “Bons Costumes”, de S. Rodrigues, 2018, in B. Lopes, C. Silveira, D. Florez, Hetamoé, I. Caria, I. Córias, M. Monteiro, Mosi, P. Guimarães, S. Costa, S. Rodrigues, & S. Monteiro (Eds.), *Nódoo Negra*, p. 78. Copyright 2018 por Sílvia Rodrigues.

Ainda que L. tenha recebido uma educação convencional, como o narrador relata, assente numa atribuição rígida de papéis (a mulher como altruísta, abnegada, “o coração da família” e da casa, ambas da sua inteira responsabilidade; p. 73), desde a infância que L. resiste através das plantas, colecionando catos às escondidas da mãe. Mais tarde, depois de casar, L. assume este espaço de liberdade, mas o marido, M., é igualmente condenatório desta idiossincrasia da esposa, criticando-a por se dedicar a algo que não tem qualquer utilidade, ou seja, a uma tarefa que, enquanto mulher, não lhe deveria interessar.

Esta necessidade subversiva de apreciar o inútil mantém-se quando L. se muda para a cidade, expressando-se agora numa obsessão por pombos enclausurados. À semelhança da salinha das plantas, sinónimo de natureza domesticada, os pombos representam um aprisionamento com o qual L. se identifica: “L. fotografava os pombos incessantemente como quem fazia selfies (...). Se calhar era porque, apesar de todo o conforto, também eles não tinham escapatória” (p. 80). O espaço doméstico de L. é um cárcere, uma gaiola que a mantém imóvel e dormente e da qual deseja sair, picando-se propositadamente nos catos para se lembrar que tem um corpo que sente: “a busca por uma dor física que a arredasse desta dormência constante não era novidade” (p. 78; Figura 3). Enclausurada e sem voz (aliás, o narrador fala por ela), L. resiste ao rever-se nas plantas e nos pombos, também eles corpos vivos privados de liberdade.

Enquanto “Bons Costumes” se centra na dor psicológica causada pelo peso do patriarcado, as duas histórias que se seguem — “Siento y Sangro”, de Dileydi Florez (pp. 81–94), e “O Castigo”, de Bárbara Lopes (pp. 95–106) — tratam expressamente da dor física no feminino, nomeadamente a síndrome dos ovários poliquísticos (SOP) e o trabalho de parto.

Das narrativas incluídas no volume, “Siento y Sangro” é a menos ambígua, servindo-se de uma linguagem mais referencial, suportada por um estilo gráfico linear e uma organização consistente de quatro vinhetas por prancha. Ao contrário de “Bons Costumes”, esta história é narrada na primeira pessoa, com abundante utilização de legendas e balões de fala, ruído e pensamento; nesta história com mulheres e sobre mulheres, todas elas têm voz e espaço de fala.

“Siento y Sangro” relata uma situação vivida no passado, em que um episódio mundano de socialização — cozinhar com amigas — é interrompido por dores intensas, causadas pela SOP. Apesar do ambiente de normalidade rotineira, há uma preocupação em atribuir seriedade à narrativa. Ao datar a história (“em novembro de 2017 a Nata e a Tere combinaram fazer pizzas e convidaram-me”; p. 82), a autora dignifica este evento, elevando-o acima do corriqueiro e tornando-o merecedor de atenção.

Já a inclusão de informação médica sobre a SOP (imagem do aparelho reprodutor feminino e descrição de causas, fatores de agudização e mecanismo de ação; cf. Figura 4) confere um teor didático à narrativa que aqui se apresenta como transmissora de conhecimento científico, uma forma criativa de ensinar e aprender sobre a doença (Williams, 2012, p. 21).

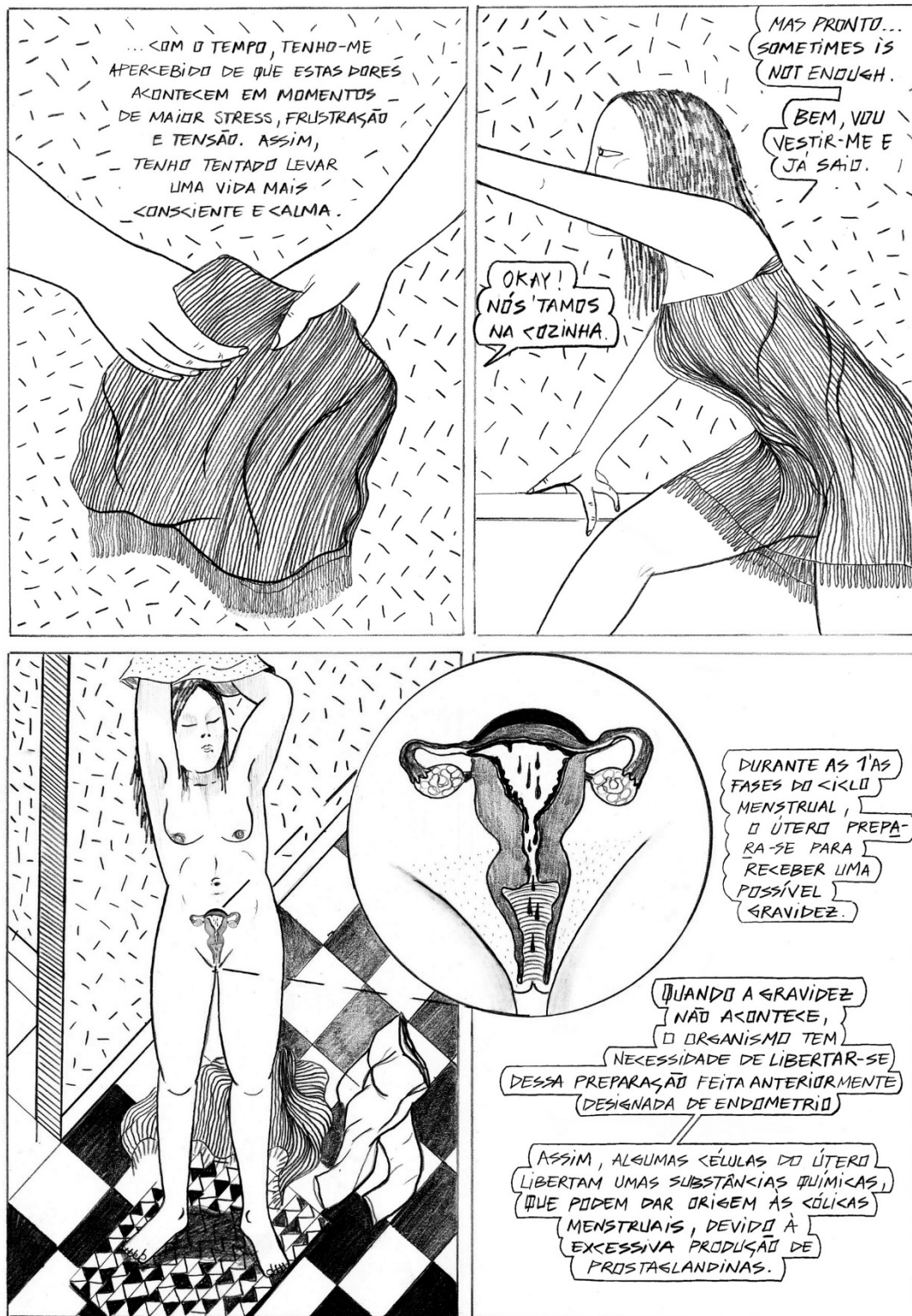


Figura 4. Excerto de “Siento a Sangro”

Fonte. Retirado de “Siento y Sangro”, de D. Florez, 2018, in B. Lopes, C. Silveira, D. Florez, Hetamoé, I. Caria, I. Córias, M. Monteiro, Mosi, P. Guimarães, S. Costa, S. Rodrigues, & S. Monteiro (Eds.), *Nódia Negra*, p. 93. Copyright 2018 por Dileydi Florez.

Além disso, a interseção entre narrativa na primeira pessoa e informação médica contribui para a credibilização da dor no feminino, exemplificando o potencial da narrativa gráfica para representar e valorizar uma experiência dolorosa, mas frequentemente desconsiderada, como afirmado a certa altura: quando uma das amigas pergunta à personagem principal se quer ir às urgências, ela responde: “não, obrigada... Eles não vão fazer nada a não ser passar receita para comprimidos” (pp. 87–88).

Nesse sentido, “Siento y Sangro” é passível de suscitar uma maior sensibilização junto de profissionais de saúde, pois cria uma ponte entre o conhecimento sobre a doença (neste caso, a SOP) e a compreensão sobre a vivência subjetiva dessa mesma doença (Williams, 2012, p. 21), alinhando-se assim com o propósito das humanidades médicas: a humanização dos cuidados de saúde (Bleakley, 2015). Deste modo, além de sublinhar o potencial da narrativa gráfica no âmbito da saúde, “Siento y Sangro” vai ao encontro da recente popularidade do conceito “graphic medicine” na produção de narrativas gráficas, como enunciado por Czerwiec et al. (2015). Ao materializar um corpo feminino que sente e sangra, intersectando arte e medicina, a narrativa de Florez contribui para o (re)conhecimento da SOP, tornando esta experiência válida e merecedora de atenção por parte de quem a lê.

Em “O Castigo”, este cruzamento entre linguagem artística e científica é aprofundado, explorando as várias dimensões — religiosa, histórica e médica — do trabalho de parto. A conciliação entre arte, cultura, medicina e história resulta da utilização de diferentes linguagens que, no entanto, não colidem entre si. Lopes apresenta informação histórica e científica através de citações da Bíblia (p. 97) e referências factuais (pp. 98, 102), o que não só confere legitimidade à narrativa, como cria ressonância cultural.

De todas as narrativas, “O Castigo” é a que inclui mais texto, que ora ocupa um espaço livre na página, ora está dentro da vinheta. As pranchas apresentam uma organização variável e orgânica, intercalando tiras sequenciais com vinhetas que ocupam a totalidade da prancha. Refira-se ainda a presença de um traço forte e fluido, e de imagens com textura, abertas a múltiplas interpretações. Temos, por exemplo uma sequência de diversas representações da vulva, em diferentes fases da dilatação cervical (Figura 5). Composta por duas tiras verticais, cada uma com três vinhetas com imagens escuras e claras, a sequência mostra-nos não só várias fases da dilatação cervical, mas também uma luz que gradualmente se vai intensificando, o que remete para uma designação mais poética do trabalho de parto: dar à luz.

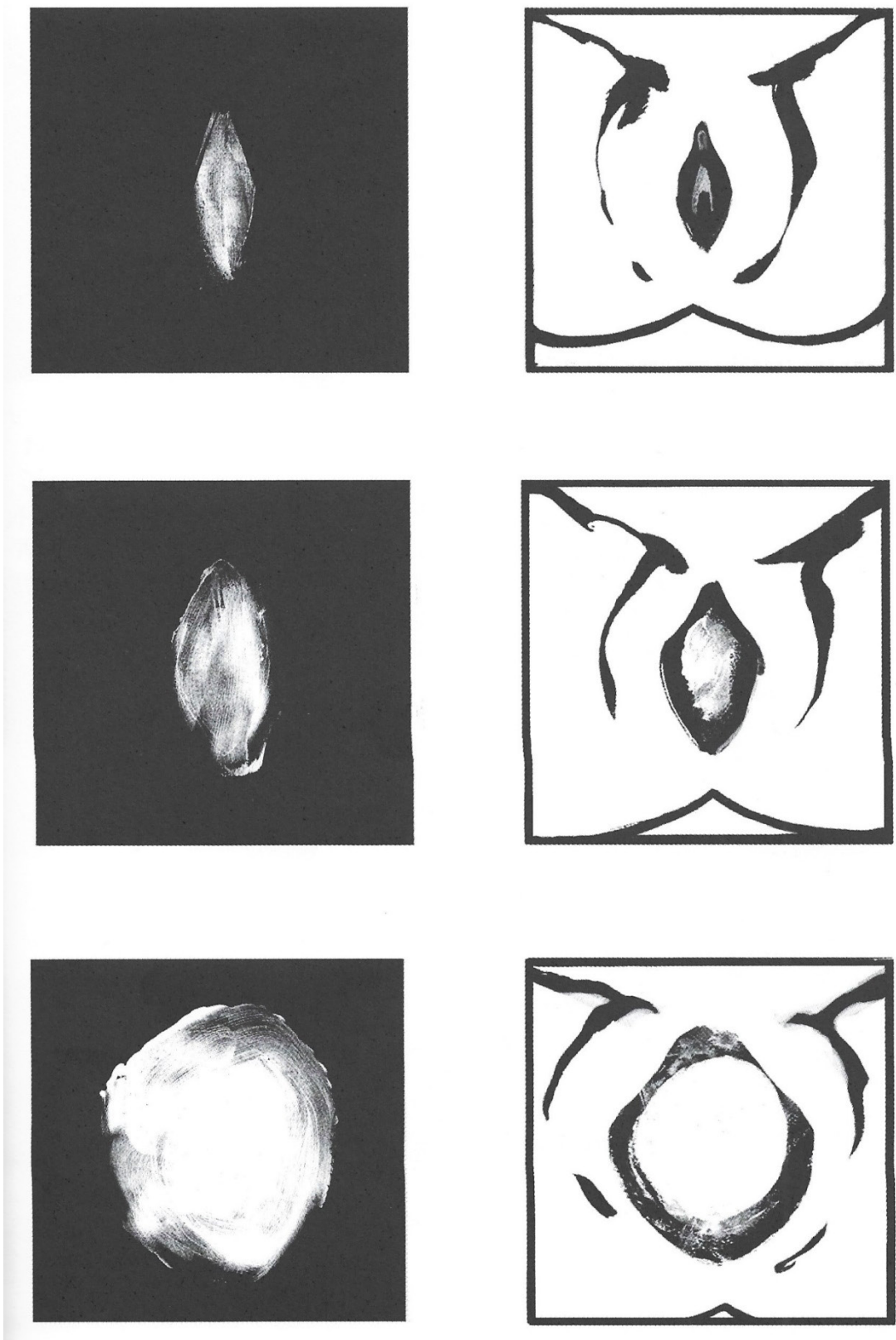


Figura 5. Excerto de "O Castigo" (I)

Fonte. Retirado de "O Castigo", de B. Lopes, 2018, in B. Lopes, C. Silveira, D. Florez, Hetamoé, I. Caria, I. Córias, M. Monteiro, Mosi, P. Guimarães, S. Costa, S. Rodrigues, & S. Monteiro (Eds.), *Nódoa Negra*, p. 103. Copyright 2018 por Bárbara Lopes.

Esta harmonização entre estética, medicina e história cria um ambiente propício à leitura do relato de uma experiência particularmente dolorosa, o trabalho de parto, e as tentativas, ao longo dos tempos, de amenizar essa dor. Como indicado pelo título, nas culturas de matriz judaico-cristã, o parto é visto como um castigo merecido. Partindo da validação religiosa da dor no feminino, a narradora enumera várias tentativas de apaziguar esse sofrimento ao longo dos tempos, desde a Antiguidade, com mezinhas e placebos feitos a partir de plantas, passando pelo século XVIII, com a utilização de fórceps e de substâncias como o éter e o clorofórmio — tentativas estas que encontraram resistência por parte da Igreja, avessa à possibilidade de um parto indolor.

Nesta linha temporal, a autora dá especial destaque à Rainha Vitória, dedicando-lhe duas pranchas integrais, uma vez que, em 1853, a rainha utilizou sedativos pela primeira vez, administrados por um médico, incentivando assim as mulheres a procurarem apoio médico aquando do parto. Este episódio é-nos apresentado de forma teatral, como se fosse uma “história dentro da história”, recorrendo a balões de fala em discurso direto e em língua inglesa, intercalados com as legendas da narradora, como que envolvendo quem lê.

Porém, mesmo na medicina, o terreno estava minado, como visível pela utilização, no início do século XX, de morfina e escopolamina, combinatória que tornava as mulheres agressivas — e, conseqüentemente, alvo de agressão (pp. 102–103). Neste ponto, atentemos na imagem de uma mulher em trabalho de parto (Figura 6), banhada em luz e dor no centro da vinheta, rodeada de figuras escuras e assustadoras (um médico no meio, várias enfermeiras à volta), como se fossem entidades sobrenaturais (ou desumanas).

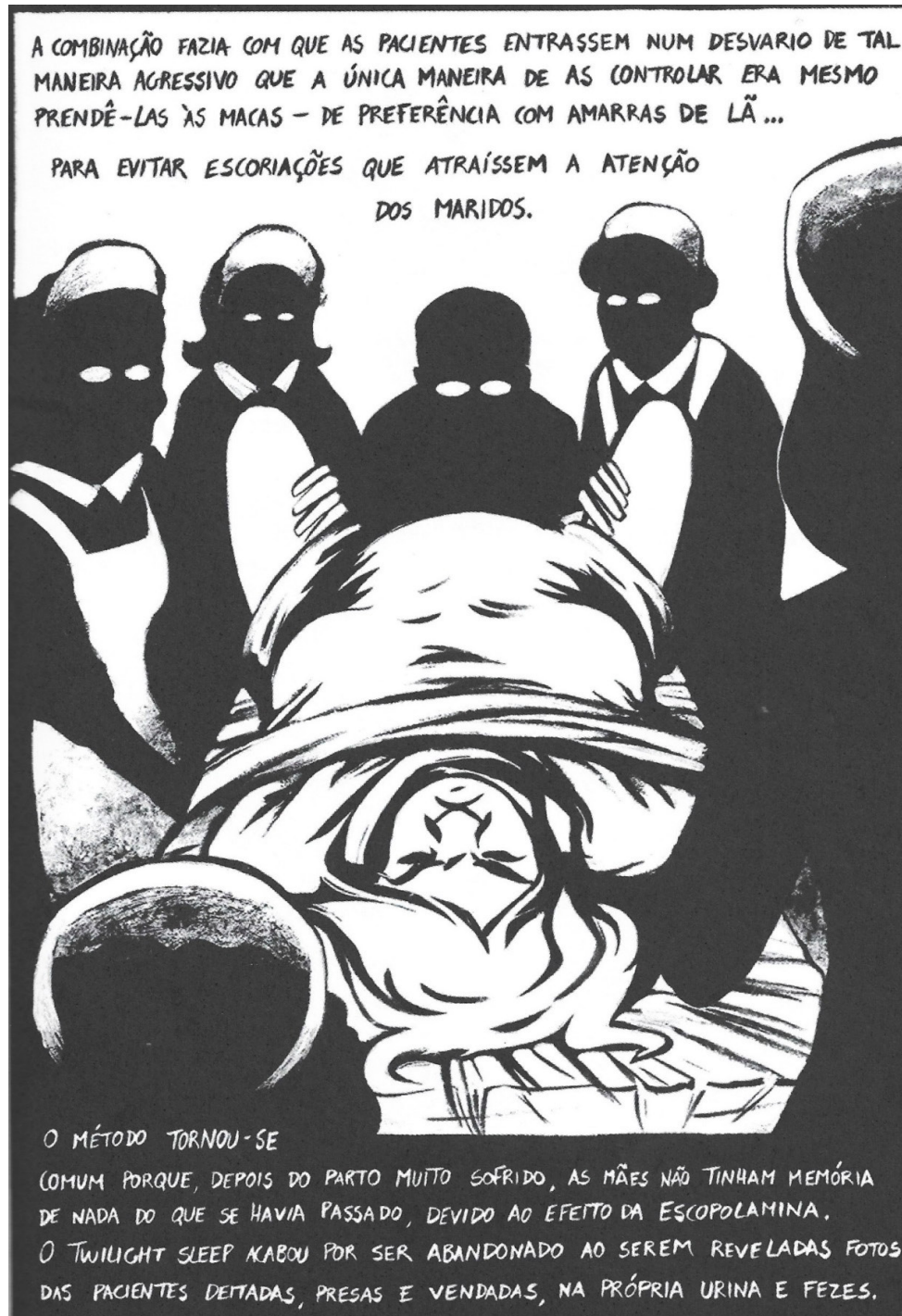


Figura 6. Excerto de “O Castigo” (II)

Fonte. Retirado de “O Castigo”, de B. Lopes, 2018, in B. Lopes, C. Silveira, D. Florez, Hetamoé, I. Caria, I. Córias, M. Monteiro, Mosi, P. Guimarães, S. Costa, S. Rodrigues, & S. Monteiro (Eds.), *Nódoo Negra*, p. 105. Copyright 2018 por Chili Com Carne.

Este cenário foi-se gradualmente alterando, uma vez que, na atualidade, a utilização de procedimentos como a epidural ou a cesariana permitem um parto menos doloroso. Na prancha final, deparamo-nos com uma reflexão mais pessoal: “As minhas avós não tiveram acesso a estas opções — ninguém sequer lhes perguntou se queriam ou não contribuir para

a multiplicação do homem pela terra. É bom ver o quanto as coisas mudaram desde então para as descendentes de Eva” (p. 106). Esta legenda, a par da imagem de uma mulher serena, com um bebé ao colo, conclui a história num tom otimista, contrário à severidade inicial.

Além de alargar o espetro de representação da experiência da dor, indo além da linearidade narrativa, o cruzamento entre texto-imagem, narrativa pessoal, medicina e história em “O Castigo” contextualiza a vivência (física e cultural) do parto. Deste modo, afirma-se o valor da narrativa gráfica não só para profissionais de saúde, mas, sobretudo, para a sociedade em geral, como argumenta Williams (2012), por permitir a identificação entre leitores e narrativa, e por convidar à aprendizagem.

Apesar do foco comum na dor, nenhuma das cinco narrativas analisadas reforça dinâmicas de vitimização ou culpabilização: aqui, não há heróis nem vilões, mas sim mulheres que sentem, agem, e se movem em diferentes espaços — físicos, culturais e históricos. Partindo do pessoal como (inevitavelmente) político, as diversas experiências representadas extravasam os limites do espaço privado do corpo ao entrar na esfera pública, servindo, nas palavras de Moura (2019), como “um escalpelo de análise de violências sistémicas nas nossas sociedades” (p. 112).

Longe de se conformar aos, muitas vezes, estreitos espaços dos livros de banda desenhada para crianças, as narrativas de *Nódoo Negra* (Lopes et al., 2018) configuram uma esfera de experimentação e expressão, envolvendo o/a leitor/a nessa empreitada. Por um lado, temos o próprio formato da banda desenhada, que pede uma colaboração ativa por parte do/a leitor/a na criação de significados, sequenciando vinhetas e colmatando espaços vazios, como Groensteen (1999/2007) descreve. Por outro, a temática da dor invoca abertura e vulnerabilidade, o que pede não só uma leitura ativa, mas eticamente consciente na receção da experiência do “outro”, como sublinhado por Scarry (1987, p. 6). Trata-se, portanto, de uma leitura responsável, na aceção de Attridge (2004), um modo de ler que, além de convocar ação, é hospitaleiro e recetivo ao “outro” (pp. 130–131). Numa altura em que, como Sontag (2003) nos relembra, a sobre-exposição ao sofrimento alheio cria uma “fadiga compassiva” (p. 111), é urgente olharmos a dor com empatia, num trabalho essencialmente criativo e imaginativo.

6. CONCLUSÃO

A capacidade e flexibilidade de construção de representações — quer de espaços, personagens e/ou ideias — propiciada pela narrativa gráfica, a partir da articulação das especificidades da sua linguagem (“imagemtexto”) e do seu potencial comunicativo, foi aqui evidenciada pela diversidade de estratégias adotadas pelas diferentes autoras, assim como pela amplitude de interpretações abertas aos leitores e às leitoras.

Nesse sentido, a nossa reflexão junta-se à diversidade de olhares sobre a obra em análise, tendencialmente focados na questão da autoria exclusivamente feminina de *Nódoo Negra* (Lopes et al., 2018), já que doze mulheres tomam para si o poder de representar e serem representadas. Do mesmo modo, importa atentar nos temas por elas explorados — no caso em estudo, a dor no feminino — e como tal convida a uma

reflexão sobre o lugar (muitas vezes, restrito) que as mulheres ocupam numa sociedade de pendor patriarcal.

Esperamos que a nossa leitura de *Nódoa Negra* (Lopes et al., 2018) à luz de uma perspetiva multidisciplinar tenha contribuído para um entendimento mais aprofundado da sua textura. Em primeiro lugar, ilustrou-se a relevância cultural e comunicativa da narrativa gráfica, sublinhando a sua capacidade de comunicar questões tão complexas e de difícil expressão como a dor. Em segundo lugar, demonstrou-se o potencial da narrativa gráfica no âmbito da saúde ao abrir um espaço de debate sobre diferentes perceções do corpo em sociedade. Por fim, o foco específico na dor no feminino trouxe a lume as desigualdades de género em torno do reconhecimento, tratamento e perceção da dor, apelando assim a uma maior (e necessária) consciencialização por parte de profissionais de saúde e da sociedade em geral.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos a Bárbara Lopes, Dileydi Florez, Inês Córias, Marta Monteiro e Sílvia Rodrigues, por generosamente autorizarem a utilização do seu trabalho artístico no presente artigo.

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projetos UIDB/00509/2020 e UIDB/00713/2020.

REFERÊNCIAS

- American Psychiatric Association. (2013). *Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais: DSM-5*. Artmed.
- Associação Portuguesa para o Estudo da Dor. (s.d.) *O que é a dor?* <https://www.aped-dor.org/index.php/sobre-a-dor/definicoes>
- Attridge, D. (2004). *The singularity of literature*. Routledge.
- Banco, D., Chang, J., Talmor, N., Wadhwa, P., Mukhopadhyay, A., Lu, X., Dong, S., Lu, Y., Betensky, R., Blecker, S., Safdar, B., & Reynolds, H. (2022). Sex and race differences in the evaluation and treatment of young adults presenting to the emergency department with chest pain. *Journal of the American Heart Association*, 11(10), 1–10. <https://doi.org/10.1161/JAHA.121.024199>
- Barbosa, J., & Cardoso, C. (2022). *Saúde e bem-estar das mulheres: Um potencial a alcançar*. Saúdes. <https://www.saudes.pt/media/1067/estudo-2022.pdf>
- Barral, N. (2020). *Ao som do fado* (J. M. Lameiras, Trad.). Levoir. (Trabalho original publicado em 2021)
- Bartley, E. J., & Fillingim, R. B. (2013). Sex differences in pain: A brief review of clinical and experimental findings. *British Journal of Anaesthesia*, 111(1), 52–58. <https://doi.org/10.1093/bja/aet127>
- Bever, L. (2022, 13 de dezembro). From heart disease to IUDs: How doctors dismiss women's pain. *The Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/wellness/interactive/2022/women-pain-gender-bias-doctors/>
- Biro, D. (2014). Psychological pain: Metaphor or reality? In R. Boddice (Ed.), *Pain and emotion in modern history* (pp. 53–65). Palgrave Macmillan.

- Bleakley, A. (2015). *Medical humanities and medical education: How the medical humanities can shape better doctors*. Routledge.
- Boddice, R. (Ed.). (2014). *Pain and emotion in modern history*. Palgrave Macmillan.
- Brown, J. A., & Loucks, M. (2014). A comic of her own: Women writing, reading and embodying through comics. *ImageText*, 7(4).
- Castells, M. (2007). *O poder da identidade* (A. Lemos & R. Espanha, Trans.). Fundação Calouste Gulbenkian. (Trabalho original publicado em 1997)
- Castells, M. (2013). *O poder da comunicação* (R. Espanha, Trad.). Fundação Calouste Gulbenkian. (Trabalho original publicado em 2009)
- Chen, E. H., Shofer, F. S., Dean, A. J., Hollander, J. E., Baxt, W. G., Robey, J. L., Sease, K. L. and Mills, A. M. (2008). Gender disparity in analgesic treatment of emergency department patients with acute abdominal pain. *Academic Emergency Medicine*, 15(5), 414–418. <https://doi.org/10.1111/j.1553-2712.2008.00100.x>
- Chute, H. (2008). Comics as literature? Reading graphic narrative. *PMLA*, 123(2), 452–465. <https://doi.org/10.1632/pmla.2008.123.2.452>
- Cóias, I. (2018). Distímia. In B. Lopes, C. Silveira, D. Florez, Hetamoé, I. Caria, I. Cóias, M. Monteiro, Mosi, P. Guimarães, S. Costa, S. Rodrigues, & S. Monteiro (Eds.), *Nódoo negra* (pp. 31–37). Chili com Carne.
- Costa, S. (2018). Escala sem Dó. In B. Lopes, C. Silveira, D. Florez, Hetamoé, I. Caria, I. Cóias, M. Monteiro, Mosi, P. Guimarães, S. Costa, S. Rodrigues, & S. Monteiro (Eds.), *Nódoo negra* (pp. 5–8). Chili com Carne.
- Czerwicz, M. K., Williams, I., Squier, S. M., Green, M. J., Myers, K. R., & Smith, S. T. (2015). *Graphic medicine manifesto*. Penn State University Press.
- Davis, P. F. (2019). *Comics as communication: A functional approach*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-29722-0>
- Derrida, J. (1997). *Of grammatology* (G. C. Spivak, Trad.). The John Hopkins University Press (corrected edition). (Trabalho original publicado em 1967)
- Florez, D. (2018). Siento y Sangro. In B. Lopes, C. Silveira, D. Florez, Hetamoé, I. Caria, I. Cóias, M. Monteiro, Mosi, P. Guimarães, S. Costa, S. Rodrigues, & S. Monteiro (Eds.), *Nódoo negra* (pp. 81–94). Chili com Carne.
- Fratini, G. (2020). *As paredes têm ouvidos: Sonno elefante* (S. Testolina, Trad.). Levoir. (Trabalho original publicado em 2008)
- Gouveia, C. A. M. (2009). Texto e gramática: Uma introdução à linguística sistémico-funcional. *Matraga*, 16(24), 13–47.
- Groensteen, T. (2007). *The system of comics* (B. Beaty & N. Nguyen, Trans.). University Press of Mississippi. (Trabalho original publicado em 1999)
- Grossberg, L., Wartella, E., Whitney, C., & Wise, J.M. (2006). *Mediamaking: Mass media in a popular culture* (2.ª ed.). Sage.
- Hall, S. (2014). *A identidade cultural na pós-modernidade* (T. T. Silva & G. L. Louro, Trans.). Lamparina. (Trabalho original publicado em 1992)
- Hobbs, R. (2010). *Digital and media literacy: A plan of action*. Aspen Institute and John S. and James L. Knight Foundation.
- Hossain, A. (2021). *The pain gap: How sexism and racism in healthcare kill women*. Tiller Press.
- Lopes, B. (2018). O castigo. In B. Lopes, C. Silveira, D. Florez, Hetamoé, I. Caria, I. Cóias, M. Monteiro, Mosi, P. Guimarães, S. Costa, S. Rodrigues, & S. Monteiro (Eds.), *Nódoo negra* (pp. 95–106). Chili com Carne.

- Lopes, B., Silveira, C., Florez, D., Hetamoé, Caria, I., Córias, I., Monteiro, M., Mosi, Guimarães, P., Costa, S., Rodrigues, S., & Monteiro, S. (2018). *Nódoo negra*. Chili com Carne.
- Mandolini, N. (2020). Let's go graphic: Mapping Italian graphic novels on gender-based violence. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 12(5), 939–963. <https://doi.org/10.1080/21504857.2020.1809484>
- Mandolini, N., & Mookherjee, N. (2022). A banda desenhada como ferramenta para investigação sobre violência de género. Entrevista com Nayanika Mookherjee sobre o Romance Gráfico *Birangona*. Para testemunhos éticos de violência sexual durante conflitos (2019). *Vista*, (10), Artigo e022011. <https://doi.org/10.21814/vista.4109>
- McCloud, S. (1994). *Understanding comics: The invisible art*. Harper Perennial.
- Miodrag, H. (2011). Narrative, language, and comics-as-literature. *Studies in Comics*, 2(2), 263–279. https://doi.org/10.1386/stic.2.2.263_1
- Monteiro, M. (2018). Pequeno-almoço com Sisífo. In B. Lopes, C. Silveira, D. Florez, Hetamoé, I. Caria, I. Córias, M. Monteiro, Mosi, P. Guimarães, S. Costa, S. Rodrigues, & S. Monteiro (Eds.), *Nódoo negra* (pp. 23–30). Chili com Carne.
- Moura, P. (2019). Sororidade: Ou, como caminhar ao lado de alguém. *Revista Mundo Crítico*, (3), 107–119.
- Panksepp, J. (2003). Feeling the pain of social loss. *Science*, 302(5643), 237–239. <https://doi.org/10.1126/science.1091062>
- Potter, J. (1996). *Representing reality: Discourse, rhetoric and social construction*. Sage Publications.
- Ribeiro, A. (2018, 17 de outubro). Nódoo negra, um livro-barómetro no feminino sobre a dor. *Público*. <https://www.publico.pt/2018/10/17/p3/noticia/nodoo-negra-um-livro-barometro-no-feminino-sobre-a-dor-1847928>
- Rodrigues, S. (2018). Bons Costumes. In B. Lopes, C. Silveira, D. Florez, Hetamoé, I. Caria, I. Córias, M. Monteiro, Mosi, P. Guimarães, S. Costa, S. Rodrigues, & S. Monteiro (Eds.), *Nódoo negra* (pp. 69–80). Chili com Carne.
- Round, J. (2014). *Gothic in comics and graphic novels: A critical approach*. McFarland & Company.
- Sacco, J. (2020). *Paying the land*. Jonathan Cape.
- Samulowitz, A., Gremyr, I., Eriksson, E., & Hensing, G. (2018). “Brave men” and “emotional women”: A theory-guided literature review on gender bias in health care and gendered norms towards patients with chronic pain. *Pain Research and Management*, 2018, 1–14, Artigo ID 6358624. <https://doi.org/10.1155/2018/6358624>
- Satrapi, M. (2007). *Persépolis* (P. Werneck, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 2000)
- Scarry, E. (1987). *The body in pain: The making and unmaking of the world*. Oxford University Press.
- Schweizer, H. (1997). *Suffering and the remedy of art*. State University of New York Press.
- Sontag, S. (2003). *Regarding the pain of others*. Picador.
- Spiegelman, A. (2014). *Maus* (J. Neves, Trad.). Bertrand Editora. (Trabalho original publicado em 1991)
- Thompson, J. B. (2004). *The media and modernity: A social theory of the media*. Polity Press. (Trabalho original publicado em 1995)
- van Leeuwen, T. (2005). *Introducing social semiotics*. Routledge.
- Williams, I. C. M. (2012). Graphic medicine: Comics as medical narrative. *Medical Humanities*, 38(1), 21–27. <https://doi.org/10.1136/medhum-2011-010093>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Silvia Valencich Frota é licenciada em Jornalismo, pela Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, e em Direito, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre e doutora (2016) em Cultura e Comunicação, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Professora auxiliar na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e, atualmente, diretora da Licenciatura em Estudos de Cultura e Comunicação Intercultural. É investigadora no Centro de Estudos Comparatistas, onde integra o projeto *Constelações da Memória: Um Estudo Multidireccional de Migração e Memória Pós-Colonial*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (CEECIND/03592/2018), e desenvolve o projeto *Digital Media Nation: Nationalism, Identity and Citizenship in the Digital Age*. Os seus principais interesses de investigação incluem os estudos de comunicação e media, estudos culturais, nacionalismos e estudos críticos do discurso.

Email: silviafrota@letras.ulisboa.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8677-9398>

Morada: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Alameda da Universidade, 1600-214 Lisboa

Marta Soares é professora associada convidada no Instituto de Ciências Sociais e Políticas, Universidade de Lisboa, onde leciona Inglês para as Ciências Sociais e Português Língua Estrangeira. É investigadora no Centro de Administração e Políticas Públicas (CAPP), no Grupo de Investigação Sociedade, Comunicação e Cultura, e no Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa (CEAUL/ULICES), onde faz parte do projeto em *Humanidades Médicas*. O seu percurso académico iniciou-se na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, onde fez mestrado e doutoramento na área dos Estudos Americanos, Poesia Contemporânea e Estudos sobre Mulheres. Atualmente, o seu trabalho concentra-se nas humanidades médicas, particularmente narrativas da doença na primeira pessoa, e no jornalismo literário. Interessa-se também sobre escrita (auto)biográfica e estudos sobre a deficiência.

Email: msoares@iscsp.ulisboa.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2805-3046>

Morada: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Rua Almerindo Lessa, 1300-663 Lisboa

Submetido: 31/03/2023 | Aceite: 28/05/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0

TEIAS DO EU, TEIAS DO SIGNIFICADO. TRÊS RETRATOS FRAGMENTÁRIOS FEMININOS NA BANDA DESENHADA IMPRESSA PÓS-DIGITAL

Pedro Moura

Laboratório de Investigação em Design e Artes, Escola Superior de Artes e
Design, Instituto Politécnico de Leiria, Caldas Rainha, Portugal

RESUMO

O presente artigo analisa o trabalho de três artistas contemporâneas, independentes e ativas no panorama da banda desenhada portuguesa: Hetamoé, Joana Mosi e Ana Margarida Matos. Faz uma leitura formal detalhada do seu trabalho, seguindo o artigo fundamental de Peter Wollen sobre contra-cinema. Apesar das ressalvas quanto à adoção de noções absolutas e inequívocas de diferentes *media*, há suficientes pontos em comum e características narratológicas que proporcionam comparações estimulantes. Tal como no cinema, também na banda desenhada existe um entendimento normativo amplamente aceite do modo de criação de sentido da banda desenhada, contra o qual estas três autoras apresentam aquilo a que se pode chamar, a exemplo de Wollen, estratégias formais de resistência. A banda desenhada portuguesa tem uma história conturbada, que envolve um desenvolvimento económico difícil e a falta de um reconhecimento social mais amplo (como um campo culturalmente relevante). No entanto, os seus domínios e subculturas mais independentes têm dado provas de criadores individuais empenhados, informados e inventivos. As mulheres criadoras não são exceção à regra, e este grupo em particular demonstra três potencialidades para expandir o campo, tanto política como esteticamente. Além disso, estas mesmas estratégias de des/re/construção abordam questões associadas à identidade, ao autorretrato, a questões corporais, à memória e aos próprios processos de criação de significado em que assenta o seu trabalho. As dimensões feministas do seu trabalho, ainda que bastante variadas, permitem detetar interpretações intensas do eu e do papel da mulher num processo mais amplo de autorrealização e vida social. Assim, utilizarei as noções de “cuteness” (fofura) e “animatedness” (animação) de Sianne Ngai para compreender como as três autoras interpretam e constroem o seu eu na banda desenhada.

PALAVRAS-CHAVE

banda desenhada experimental, contra-estratégias, *cuteness*, *animatedness*, identificação heteropática

WEBS OF SELF, WEBS OF MEANING. THREE FEMALE FRAGMENTARY PORTRAITS IN POST-DIGITAL PRINT COMICS

ABSTRACT

The present paper analyses the work of three contemporary, independent women artists active in the Portuguese comics scene: Hetamoé, Joana Mosi, and Ana Margarida Matos. It provides a close formal reading of their work by following Peter Wollen’s seminal article on counter-cinema. Despite the caveats of adopting whole cloth and in a clearcut manner notions from different media, there are enough commonalities and narratological features that provide stimulating comparisons. As in cinema, comics also have a broadly accepted normative understanding of comics’ way of creating meaning, against which these three authors present what one can call, after Wollen, resisting formal strategies. Portuguese comics have had a troubled

history, which entails a difficult economic development and the lack of wider social recognition (as a culturally relevant field). However, its most independent realms and sub-cultures have provided ample proof of engaged, informed, and inventive individual creators. Women creators are no exception to this, and this particular group shows three potentialities of opening up the field, both politically and aesthetically. Moreover, these same de/re/constructive strategies broach issues associated with identity, self-portrait, bodily matters, memory, and the very meaning-making processes at the core of their work. The feminist dimensions of their work, albeit quite varied, allow one to detect intense interpretations of the self and the role of womanhood in a broader process of self-actualization and social life. Thus, I will use Sianne Ngai's notions of "cuteness" and "animatedness" to understand the three author's specific manners of doing so, as depicted and constructed within the medium of comics.

KEYWORDS

experimental comics, counter-strategies, cuteness, animatedness, heteropathic identification

Não existe um estado fixo ou definitivo.
Não será esta a afirmação mais verdadeira
já que todos os seres vivos
não passam de "condensações da respiração"?
François Cheng, *O Que Disse Tianyi*

1. TRÊS AUTORAS NO PANORAMA DA BANDA DESENHADA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

O panorama da banda desenhada portuguesa vive em perpétua crise desde há 40 anos. Desde o desaparecimento das revistas periódicas de banda desenhada, destinadas a um público vasto e amplamente distribuídas por redes de distribuição comercialmente sólidas, a produção tem seguido sobretudo caminhos sinuosos, embora tenha ocasionalmente obtido sucesso junto da crítica. No entanto, é possível sublinhar a concretização global de um panorama autorístico flutuante em Portugal, que produziu um trabalho notável, embora pouco reconhecido.

Para analisarmos este circuito de produção, devemos debruçar-nos sobre publicações que se encontram, de certa forma, à margem das instituições literárias e dos modelos de distribuição comercial. É o caso das editoras independentes ou de pequena tiragem, das edições de autor, dos pequenos trabalhos apresentados de forma não publicada ou em publicações que não são banda desenhada, bem como da multiplicidade de objetos impressos a que podemos chamar "fanzines". Foi este tipo de plataformas que utilizei para o presente artigo. A maioria das obras que menciono não são livros de acesso fácil e comercial.

Poder-se-ia argumentar que o enfraquecimento das publicações comerciais mais sólidas abriu espaço para inúmeras oportunidades de tentar uma nova abordagem à banda desenhada. Com o advento da democracia moderna em Portugal, após o 25 de abril de 1974, o meio da banda desenhada abriu-se gradualmente a novos géneros, escolhas visuais, temas e espaços. O didatismo que presidiu à maior parte da produção

de banda desenhada durante a ditadura do Estado Novo não foi completamente abandonado. No entanto, os novos autores experimentaram outros tipos de linguagens artísticas, desde a ficção científica ao surrealismo (por vezes ambos), passando por retratos realistas de jovens, mulheres, minorias étnicas ou sexuais, e temas como a decadência urbana, os conflitos financeiros, o desemprego, entre outros (Moura, 2022, pp. 49–65). O feminismo da terceira vaga teve um impacto significativo neste panorama da banda desenhada porque as novas autoras trouxeram a identidade feminina para a linha da frente dos seus esforços artísticos e preocupações políticas. Permitiu, finalmente, a emergência de espaços diversos num meio heteronormativo, como a maioria dos outros, no país, na altura e, possivelmente, hoje. Autoras como Ana Cortesão, Alice Geirinhas, Mimi, Maria João Worm e Isabel Carvalho publicaram muitas bandas desenhadas (na maior parte das vezes, peças curtas em várias publicações coletivas) que ou reforçavam o poder das mulheres, ou exploravam sarcasticamente os obstáculos de um patriarcado muito tradicional e misógino.

Hoje, há muitas mulheres a criar e a publicar banda desenhada em Portugal, e não há praticamente nenhuma editora, grande ou pequena, que não tenha uma lista de autores que inclua mulheres. Estou a referir-me sobretudo a editoras que publicam autores portugueses, e não apenas a obras internacionais traduzidas. Quanto às pessoas não binárias, menos, mas também há alguma diversidade neste domínio. Além disso, algumas destas autoras sentem-se bastante confortáveis a trabalhar em material circunscrito a um género mais específico, a temas ambivalentes mais amplos, ou a encomendas institucionais que não têm necessariamente como temas principais questões políticas ou identitárias que se relacionam diretamente com a feminilidade, por assim dizer. É o caso de Joana Afonso, Rita Alfaiate, Marta Teives, Dileydi Florez, Inês Garcia, Sofia Neto, entre outras. Isto não significa, *de forma alguma*, que estas autoras não tenham uma posição feminista na sua vida privada ou que a sua obra não possa ser lida numa perspetiva feminista, mas apenas que a sua produção não explora inequivocamente essas questões. A propósito de uma exposição de quatro mulheres artistas de banda desenhada no “Festival de Banda Desenhada” da Amadora de 2022 (na qual participou Mosi, uma das nossas autoras), Sara Figueiredo Costa (2022) escreveu que as histórias “percorrem memórias de família, episódios quotidianos, observações sobre o mundo que nos chega através dos múltiplos ecrãs e das narrativas que vamos escutando ou vivendo” (p. 4). Mesmo que essas histórias sejam criadas por mulheres, tenham protagonistas mulheres, ou ambas, são, acima de tudo, “histórias que atravessam o nosso presente comum, quer pelo modo como questionam as identidades que nos constroem, quer pela atenção que dedicam às ideias-feitas e aos preconceitos que continuam a definir o modo como vivemos” (Costa, 2022, p. 4).

No entanto, ou pelo menos assim o creio, o que está em causa nas atividades do grupo de autoras que escolhi como constelação para o presente artigo é mais intenso,

complexo e determinante. Todas estas autoras iniciaram a sua produção de banda desenhada nos últimos dez anos ou menos e, por meio de estratégias muito distintas, avançaram para domínios da criação de banda desenhada que exploram a construção do eu, a experimentação através da fragmentação e a própria ontologia da banda desenhada como meio. Para compreender como o fazem, utilizarei as contra-estratégias de Peter Wollen para descrever as escolhas formais e algumas das categorias estéticas e emoções de Sianne Ngai (2012) para aprofundar os seus modos de criação de sentido.

Começarei com uma apresentação de cada uma das autoras.

Hetamoé é o pseudónimo de Ana Matilde Sousa, nascida em 1984. É artista plástica, professora de arte e banda desenhada, e uma brilhante académica e investigadora. O seu principal corpo de trabalho é bastante influenciado por traços formais e temáticos característicos da banda desenhada japonesa ou *mangá*, especialmente nos seus círculos mais alternativos. O seu trabalho é matizado por noções como o abjeto, o grotesco, o excessivo e o extremo, e cria amálgamas perturbadoras entre os estilos *cute/kawaii* e géneros mais violentos e pornográficos. A sua própria assinatura é a combinação do chamado estilo “feio/mau” da *mangá*, conhecido como *heta-uma*, e do *moé*, um afeto muito forte por personagens da cultura visual popular japonesa (Sousa, 2020; para *heta-uma*, consultar o seu “Glossário”, entrada 21; para *moé*, 23). Lançou vários *fanzi-nes* que exploram visualidades duras — entre o desenho, a colagem, a apropriação e a manipulação digital, entre outras — e peças mais curtas em antologias ou pequenos livretes. Assina também, com o seu próprio nome, outro tipo de material de banda desenhada, como *Einstein, Eddington e o Eclipse — Impressões de Viagem*, que não incluirei no presente capítulo, embora, numa apreciação diferente, pudesse muito bem merecer uma consideração conjunta.

Na peça *They Say That Clovers Blossom From Promises* (Dizem que os Trevos Florescem das Promessas; doravante “clovers”; Hetamoé, 2015a), a autora aborda a solidão que decorre de relações amorosas que resultaram mal, a desilusão da expressão pessoal e a forma como o desejo constitui o próprio eu. Estes poderiam ser vistos como temas permanentes de Hetamoé ao longo da sua obra, uma vez que esta peça está menos estruturada como uma história do que como um fluxo de impressões fantasmáticas e holísticas. Poder-se-ia, num breve vislumbre de “Obscure Alternatives” (Alternativas Obscuras; Hetamoé, 2015b; Figura 1), pensar que se trataria de uma história de fantasia épica, com duendes engraçados a conversar, mesmo com a presença de objetos modernos (telemóveis, uma arma).



Figura 1. *Obscure alternatives*

Fonte. De “Obscure Alternatives”, de Hetamoé, 2015b, em Clube do Inferno (Ed.), *QCDI 3000 – FEAR OF A CAPITALIST PLANET*, pp. 3–8. Copyright 2015 de Chili Com Carne.

Contudo, as legendas verbais parecem partir de um narrador desencarnado, e alguns trechos de diálogo, de grande intensidade emocional, não podem ser claramente atribuídos às personagens que vemos, criando uma malha muito complexa de metalepeses. É como se o texto — muito poucos balões de fala têm caudas atributivas — criasse uma espécie de nevoeiro poético que ofusca a experiência concreta do mundo da história das imagens. A rede de intertextos é bastante densa, com referências à teoria marxista, rituais satânicos e numerosas alusões obscuras à cultura popular japonesa (o título é uma referência a uma canção da banda inglesa *new wave* da nova vaga Japan). Obriga o leitor a empenhar-se na árdua decifração desta fricção entre mundos referenciais aparentemente diferentes. Noutro lugar, comparei esta peça curta a uma versão da peça clássica de bunraku *The Love Suicides at Amijima* (Os Suicídios por Amor em Amijima), como se estivesse sob o famoso ditame de *O Manifesto Comunista* (Marx & Engels,

1848/2012; em parte a principal influência de QCDI 3000 – *FEAR OF A CAPITALIST PLANET*; QCDI 3000 — MEDO DE UM PLANETA CAPITALISTA): “tudo o que é sólido se dissolve no ar”. Na análise que se segue, importa ter presente esta tensão permanente de construção e dissolução, desmaterialização e re-materialização, na obra desta autora.

Joana Simão, mais conhecida por Mosi, nasceu em 1995 e tem sido uma incansável criadora, facilitadora e professora de banda desenhada. Se alguns dos seus primeiros trabalhos eram clara e assumidamente de géneros bem definidos, como a sua crónica autobiográfica de viagem para jovens adultos *Altemente* e a sua novela gráfica de fantasia épica, com Nuno Duarte, *O Outro Lado de Z*, rapidamente se desviou para territórios mais experimentais, tanto material como textualmente, recorrendo para isso a pequenos formatos impressos e até a trabalhos online. É extremamente ativa no Instagram, por exemplo. No entanto, para este artigo, irei debruçar-me apenas sobre o trabalho impresso. O seu trabalho questiona sempre as estratégias habituais da banda desenhada em termos de figuração, composição, narrativa, poética, coloração e fundamentos culturais.

As suas curtas bandas desenhadas partilham várias preocupações temáticas, assuntos, bem como uma voz semi-autobiográfica que nos permite considerá-las como um projeto contínuo e unificado, um pouco como tenho argumentado noutros projetos sobre artistas como Edmond Baudoin, Marco Mendes, e Francisco Sousa Lobo (Ana Margarida Matos também se enquadra nesta possibilidade). No entanto, nem sempre se envolve claramente num pacto autobiográfico. O pronome “eu” pode até estar presente, mas não há indícios visuais ou textuais que nos permitam ter a certeza de que a voz (muitas vezes desencarnada) fala de/para a empírica Joana Mosi. Mesmo a peça sem título da *Amadora*, que fala da “minha avó materna” com nomes reais, datas precisas e biografia detalhada, não oferece uma ligação indiscutível.

A terceira autora é Ana Margarida Matos, nascida em 1999. Depois de lançar alguns fanzines por volta de 2020, publicou um livro muito aclamado, *Hoje Não* (Matos, 2021). Este livro de mais de 120 páginas pode ser descrito, embora de forma superficial e incompleta, como um diário do confinamento COVID-19. De facto, na sequência de ter vencido um concurso de banda desenhada (Chili Com Carne 2020, “Toma Lá 500 Paus e Faz uma BD!”), dedicou-se a registar cuidadosamente durante seis meses da sua vida, uma página por dia em 2021, como rotina criativa. No entanto, não sucumbiu ao que a maioria das bandas desenhadas e cartoons que pertencem a esta categoria fizeram, que foi, basicamente, apresentar humor observacional em torno da mesma mão cheia de tropos imediatamente esgotados. Pelo contrário, inverteu completamente a situação para criar um ensaio gráfico profundo sobre a sua interioridade, saúde, identidade, bem como sobre a própria organização social que habitamos e discutir possíveis alternativas de categorias como trabalho, economia, empatia, etc. Paralelamente, com a criatividade no seu cerne, este livro reinventa as próprias ferramentas visuais e composicionais de criação de significado na banda desenhada, utilizando autorretratos fragmentários recorrentes, ritornellos gráficos, temas e variações de anotações e escrita de diários, e muito mais. Este tornou-se rapidamente num dos mais estimulantes projetos de banda desenhada portuguesa de grande formato dos últimos anos. Tanto o seu trabalho

anterior como o subsequente, apesar de terem sido ligeiramente ofuscados pela maior projeção de *Hoje Não*, também abordam questões complexas de auto-apresentação, comunicação e expressão artística, redes sociais e máscaras sociais, precariedade e vida suburbana.

Talvez o *Hoje Não* de Matos (2021) seja o livro mais fortemente ancorado na, e referente à, realidade portuguesa, do conjunto destas três autoras. As inúmeras evocações à situação histórica específica e contemporânea de Portugal são apresentadas como algo habitual num modo diarístico. Mesmo que consigamos estabelecer ligações entre realidades históricas na obra de Mosi, será sempre com base em suposições e palpites, já que Mosi tende a apagar nomes de lugares, marcas de tempo e outras estratégias concretas de mapeamento. Matos, pelo contrário, acentua essas referências.

Como se pode depreender desde o início, quero realçar duas características principais que estas três autoras partilham. Por um lado, é claro, partilham uma identidade de género superficial, que se reflete também um pouco nos temas e protagonistas, como já referi brevemente. Nesse sentido, histórias fictícias com protagonistas femininas, de trabalhos autobiográficos ou semi-autobiográficos, ou de outras estratégias textuais, mas, sobretudo, onde o empoderamento e a autorreflexão são temas centrais dos enredos, constroem enredos feministas. Mesmo que a história obrigue a personagem a lidar com uma significativa turbulência interior, um trauma avassalador ou forças sociais, ou, pelo contrário, com momentos bastante serenos e íntimos, nas palavras de Roberta Trites (1997), “a protagonista feminista não precisa de esmagar a sua individualidade para se enquadrar na sociedade. Pelo contrário, a sua agência, a sua individualidade, a sua escolha e o seu inconformismo são afirmados e até celebrados” (p. 6).

Por outro lado, também partilham a mesma atitude formal e material, utilizando contra-estratégias relativamente às escolhas estilísticas mais convencionais da banda desenhada. A banda desenhada é um meio que frequentemente, se não sempre, revela a sua construção, e por vezes esta consciência pode ser utilizada para fins emancipatórios. De certa forma, estas estratégias podem ser comparadas com aquilo a que Peter Wollen (1972) chama os “sete pecados mortais” do contra-cinema, valores usados ao arrepio das expectativas normativas do cinema ortodoxo (ou “virtudes”). O cinema, evidentemente, é um meio com uma história poderosa e uma receção crítica e teórica extremamente significativa. Mas a banda desenhada tem as suas próprias convenções e tradições, a sua história e desenvolvimentos sociais, especificidades posicionais e metodológicas, possibilidades e traços expressivos. Existem inúmeros estudos comparativos, demasiados para serem mencionados. Utilizarei as categorias de Wollen — fora da sua ordem, que considero não ser fundamental — para nos guiar através dos espaços formais utilizados por estas três autoras.

Como veremos, os textos de Matos, Hetamoé e Mosi não seguem as assinaturas ortodoxas da banda desenhada, desestabilizando a produção de sentido. Um desses aspetos é a forma como adaptam as formas nativas digitais (interfaces de redes sociais, ícones, emojis, molduras narrativas, linhas narrativas multicanais), o que me leva a chamar-lhes “pós-digitais” no título, sem, contudo, abandonarem totalmente o meio conhecido como banda desenhada.

2. CONSTRUÇÃO DE SENTIDO ATRAVÉS DE CONTRA-ESTRATÉGIAS

2.1. ESTRANHAMENTO

Uma das mais apelativas “contrapartes e contrários” de Peter Wollen (1972) dos “valores do velho cinema” (p. 2) é a do “estranhamento”, evitando uma *identificação* superficial e defeituosa. Não tenho tempo para me debruçar sobre a noção problemática de *identificação*, habitualmente abordada de tal forma que mistura o que significa no campo da psicanálise e o que significa na semiótica. Basta dizer que a adoção de um ponto de vista favorável (identificação semiótica primária) ou a proximidade de uma dada personagem no mundo da história (identificação semiótica secundária) num meio visual como a banda desenhada ou o cinema nada tem que ver com o reconhecimento do eu enquanto entidade autónoma e com outras estruturas psicanalíticas (recorro à síntese de Aumont, 1990, apesar de tudo bastante informativa). Aliás, já tratei deste assunto noutra lugar (Moura, 2022, p. 21), preferindo a noção de “identificação heteropática” de Kaja Silverman, descrita como “uma forma de encontro predicada numa abertura a um modo de existência ou experiência para além do que é conhecido pelo eu” (Bennett, 2005, p. 9). Por outras palavras, embora a empatia seja um sentimento muito bem-vindo, é fácil cair num sentimento erróneo de *compreender* o que está em jogo na história de vida (fictícia ou não) do indivíduo sem deixar espaço para um distanciamento crítico. Uma tal postura crítica é justamente reforçada por contra-estratégias de “estranhamento”.

Algumas das estratégias de representação utilizadas pelas autoras começam pela própria opção de *não* apresentar as personagens como personagens corporais de pleno direito. Ou as estratégias de representação apresentam as personagens, sobretudo as protagonistas, como corpos fragmentados, desenhos atravessados por linhas e borrões, ou as autoras recorrem a planos muito fechados que mostram um excerto dos rostos ou dos corpos (por exemplo, as mãos) ou optam mesmo por enquadramentos que apagam por completo a participação da personagem.

Ana Margarida Matos é, sem dúvida, a autora que mais se empenha num discurso claramente autobiográfico. Há suficientes pistas visuais e verbais que nos permitem perceber que a protagonista das suas histórias é a própria autora. Muitos dos autorretratos, em vez de seguirem uma representação mais clássica, na qual os autores se representam como “personagens na terceira pessoa” como todas as outras, pelo menos ao nível da pista visual (Moura, 2008, p. 92, 121–122), desfazem-se em reflexões e justaposições. Em *Hoje Não* (Matos, 2021), desenha um autorretrato com post-its que mostram diferentes partes do rosto em posições erradas, como declara a pista verbal: “Esta sou eu. Esta é a minha imagem. Este é o meu espaço”. Uma forma recorrente em flexágono, com partes do rosto, surge repetidamente, por vezes sob outras formas, ao longo do livro (Figura 2).

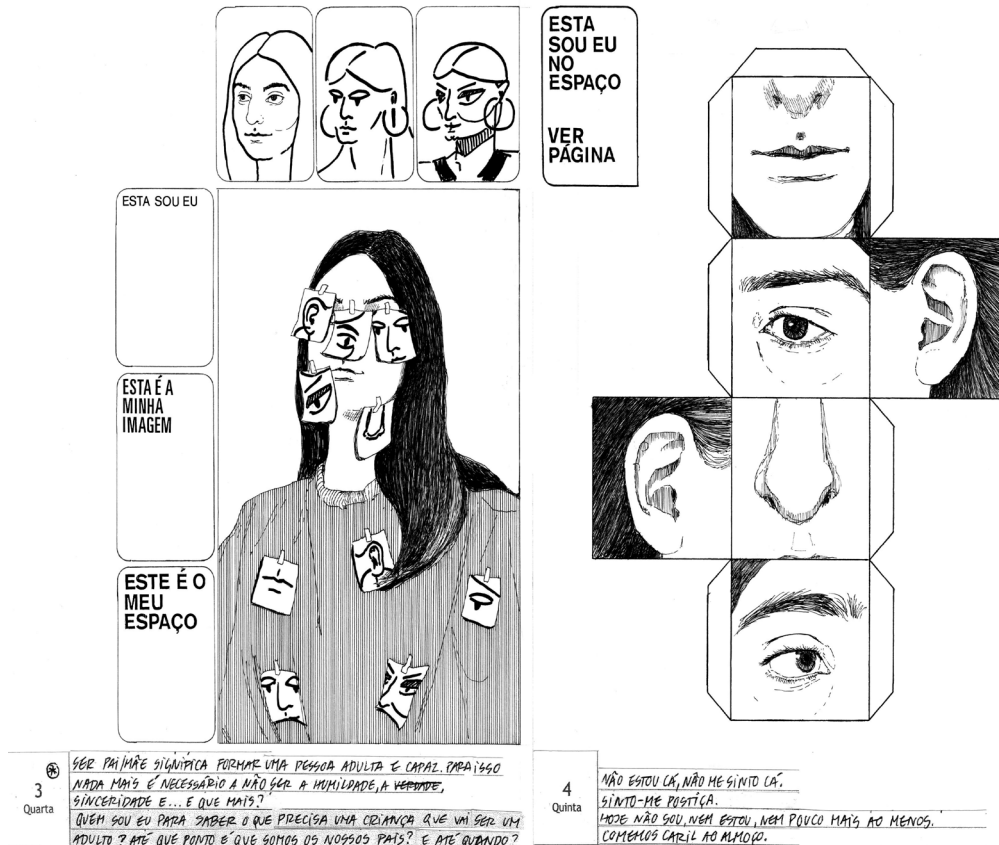


Figura 2. Hoje não

Fonte. De Hoje Não, de A. M. Matos, 2021, pp. 20–21. Copyright 2021 de Chili Com Carne. Reimpresso com permissão

Há uma câmara Rolleiflex, na qual trabalha, que aparece em vistas explodidas ou desenhos de instruções, talvez como uma extensão da sua própria pessoa, reduzida a um dispositivo ativo de gravação e reflexão durante todo o confinamento COVID-19. O espaço são os quartos que habita. Os quartos, a câmara e o livro, tudo se torna uma câmara lúcida. Matos utiliza diariamente, para anotar a sua auto-construção, um processo que passa necessariamente pela desconstrução. No caso da curta “Untitled” incluída na *Stripburger* (Sem Título; Matos, 2023c), parece que a autora se apresenta como um nariz autónomo, como que numa versão pós-moderna do famoso conto de Gogol, depois de uma página que mostra 30 vistas do seu próprio nariz, representado de forma realista, enquanto se lê “e, no entanto, quando me olho ao espelho, procuro quem não sou hoje”. No seu centro está, por assim dizer, uma subjetividade descentrada.

O historiador cultural Ben Highmore (2010) escreveu uma vez que o corpo pode ser “a materialidade mais incómoda de todas” (p. 119), e Julia Bell (2020) desenvolve ainda mais quando afirma que “os nossos corpos são contingentes, difíceis, inexplicáveis, confusos, mortais. Em vez de atender a estas complexidades, é muito mais fácil fingir que não existem de todo” (p. 24). As três autoras podem nunca mostrar os corpos na sua totalidade como uma realidade objetiva, intacta e imaculada, precisamente para contrabalançar a mercantilização do corpo. *My Best Friend Lara* (A Minha Melhor Amiga Lara) de Joana Mosi (2021b), “Postal dos Correios” (Mosi, 2023), e a história sem nome,

da Amadora (2022), nunca mostram as protagonistas totalmente. Este último mostra as mãos e os pés do que podemos supor serem as duas personagens principais (uma avó e a sua neta), mas os seus rostos nunca são mostrados *em ação*. Quando aparecem, fazem-no sob a forma de uma fotografia integrada, traduzida por um traço simplificado. Mas mesmo isso, só podemos supor a partir de um contexto muito oblíquo. Em “Postal dos Correios”, nem sequer vemos corpos humanos, apenas espaços em planos aproximados. Quanto a *Lara*, o número de páginas e a dimensão permitem uma abordagem e um estilo mais diversificados, mas é evidente a falta de representações mais francas e naturalizadas da personagem principal, a narradora. Confundindo um diário íntimo com um ensaio de artista, não é de estranhar que Mosi evite percursos ficcionais mais naturalizados. Quanto à personagem de videogame Lara Croft — a amiga do título — aparece de corpo inteiro, em ações, em lugares acionáveis, mas é apresentada como uma personagem fictícia *no mundo da história*, pelo que não pertence ao mesmo nível ontológico da narradora (Figura 3).

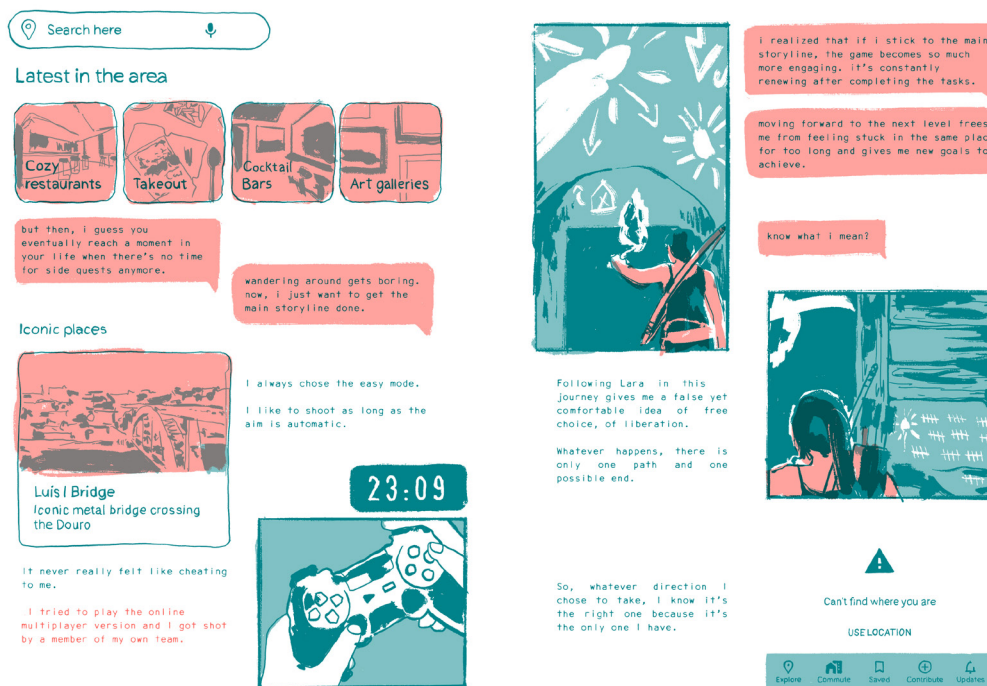


Figura 3. *My best friend Lara*

Fonte. De *My Best Friend Lara*, de J. Mosi, 2021b, pp. 44–45. Copyright 2021 de Joana Mosi.

Em *The Apartment* (O Apartamento; Mosi, 2022), talvez a narrativa mais convencional do grupo de textos discutidos neste artigo, das três autoras, as duas personagens principais, um casal, são desenhadas num estilo minimalista e fofo, próximo da assinatura *chibi*, tipo *mangá*. As personagens aparecem muitas vezes de costas para nós, mas quando se viram, os seus rostos estão em branco, sem qualquer tipo de traço (no entanto, a personagem masculina tem um par de óculos). Num rácio cabeça-corpo

típico de três cabeças, o facto de não terem rosto, aliado aos seus corpos atarracados e curtos, mergulha-os, perdoem o trocadilho, de cabeça na categoria estética do “fofo”, retirando-lhes qualquer poder ameaçador que possam ter. No entanto, é o seu carácter quase descartável, como os milhares de personagens de marca registada que habitam um pacote de *snacks*, que exerce uma força gravitacional no sentido do estranhamento de Wollen. Apesar da crença popular e de algumas tentativas de teorização (McCloud, 1993), o “apagamento” e a “simplificação” das personagens não significam necessariamente uma melhor identificação.

Quanto às personagens de Hetamoé, deparamo-nos com uma maior diversidade de estruturas narrativas (ou não-narrativas) e de assinaturas visuais em toda a sua obra. No entanto, em virtude da apropriação e remistura geral de estilos associados à *mangá*, poder-se-ia descrever a maioria destas personagens como “cute”. Mas a fofura não é aqui uma escolha estilística superficial, apesar de coincidir com a superprodução e a hiper-comercialização de personagens figurativas em tudo o que é japonês (desde a *mangá* e a *animé*, ou seja, produtos orientados para a narrativa, mas também para bens de consumo de todos os tipos). De facto, esta palavra é aqui utilizada como uma das nossas categorias críticas e estéticas pós-modernas, como teorizado por Sianne Ngai (2012). Para esta pensadora cultural, quando se considera algo “cute”, não só a sua agência é completamente absorvida, como também se projeta um domínio sobre ele. Trata-se de um envolvimento paradoxal de emoções aparentemente contraditórias, uma resposta afetiva que encerra um certo grau de agressividade. Hetamoé explora isto ao juntar tais representações a temas abjetos. Os corpos femininos são sujeitos a transformações monstruosas, a transformações animais, a transes vampíricos, a agressões sexuais, a cenas pornográficas e a atos escabrosos, mas mantêm a sua inocência redondinha e fofa. Ngai escreve: “A verosimilhança realista e a precisão formal tendem a contrariar ou mesmo a anular a fofura, que se torna mais pronunciada em objetos com contornos redondos simples e pouca ou nenhuma ornamentação ou detalhes. (...) Quanto menos articulada formalmente for a mercadoria, mais fofa” (Ngai, 2012, p. 64).

3. ACENTUAÇÃO

As “cutenesses” de Mosi e de Hetamoé são bastante diferentes, mas, como veremos, ambas se esforçam por criar personagens e enredos “menos formalmente articulados” (Ngai, 2012, p. 64) para melhor criar um distanciamento crítico. Parte das contra-estratégias visuais ou materiais para esta dimensão formal é analisável através do valor da *acentuação* de Wollen (1972), que atua de forma contrária à *transparência*. Com esta noção, Wollen sublinha estratégias formais que impedem um entendimento pós-renascentista e tradicional do lugar da composição como uma “janela” transparente para o mundo da história. Temos de compreender o próprio facto de que mesmo as pranchas da banda desenhada convencional apresentam composições já complexas de múltiplas vinhetas (famosamente teorizadas como *multi-cadre* por Thierry Groensteen, 1999). As imagens, muitas vezes mais do que uma numa única prancha, são colocadas

numa estrutura graficamente orientada: cada vinheta existe numa relação diagramática com outra e, assim, desencadeia significados lógico-semânticos. No entanto, através de vários meios, estas três autoras exploram ainda mais a opacidade e a materialidade da própria banda desenhada através das suas estruturas abertas. A mesma qualidade de construção da banda desenhada vem ao de cima através destas escolhas. Podemos ver esta exploração da materialidade a dois níveis muito diferentes.

O primeiro está relacionado com a legibilidade. Como sabemos, durante muito tempo, os estilos de banda desenhada estiveram associados a um design simplificado que visava a máxima eficiência: linhas simples para emoções e significados claros. Quer fosse através do estilo *bigfoot* da banda desenhada clássica americana de animais dos anos 1920, 30 e seguintes, quer fosse através da linha clara pós-Hergé, qualquer marca que aparecesse no lugar da composição tinha uma utilização representativa ou simbólica clara. Mas a banda desenhada moderna trouxe uma infinidade de possibilidades expressivas, incluindo as proporcionadas por outros meios visuais ou através da sua exploração. Há artistas, incluindo Hetamoé, que integram níveis não representativos de criação de marcas nas suas bandas desenhadas. Como exemplo, consideremos “Obscure Alternatives”, uma curta de quatro páginas, isto é, dois *spreads* que fez parte da antologia *QCDI 3000* (Hetamoé, 2015b), que publicou material do coletivo artístico de banda desenhada Clube do Inferno, do qual Sousa fazia parte. Esta obra integra um grau mais elevado daquilo a que poderíamos chamar “ruído gráfico”, borrões, impressões sobre-tintas, sombras irregulares, sobreposição de balões de fala e o seu posicionamento por cima de personagens ou linhas de enquadramento da vinheta, entre outros.

Numa obra anterior, “Clovers”, com a qual participou na antologia *QCDA 2000* (só com artistas mulheres), Hetamoé não só tirou o máximo partido do grande formato (quando aberta, a publicação aproxima-se de um formato A2 horizontal normal), como também o utilizou para “espalhar” as suas vinhetas — refiro-me à criação da ilusão de uma composição sem estrutura —, misturando legendas e os típicos elementos “decorativos” (estou ciente do sentido pejorativo desta palavra) que povoam as páginas de *shojo mangá*: corações flutuantes, estrelas, brilhos, fios de esferas brilhantes, emojis e outras formas, que podem ou não ser lidas como espelhando um significado emocional relativamente aos acontecimentos da história. A falta de uma grelha ortogonal para organizar as múltiplas vinhetas de tamanhos e legendas muito diferentes, justapostas de forma aparentemente aleatória, também pode fazer lembrar um ecrã de computador com demasiadas janelas e separadores abertos. Lembre-se de que a banda desenhada é sempre um meio que permite, a um só tempo, uma visão geral e uma visão detalhada dos elementos dentro de um plano de composição — desde as mais simples vinhetas, bem emolduradas, até aos *spreads* e mais além. Assim, estes elementos podem ser interpretados em diferentes níveis de integração, desde a “decoração” aparentemente degradante até à tradução pungente da perturbação interior da personagem. Em todo o caso, a sua presença, típica da *shojo mangá*, enfatizando os sentimentos, parece criar momentos suspensos fora do fluxo narrativo temporal normativo.

Um segundo nível pode talvez ser visto como uma simples variação específica do primeiro. Quero sublinhar como a composição visual destas autoras explora

amplamente o aspeto multitarefa dos jogos de vídeo, da utilização da Internet e dos ecrãs dos *smartphones*. No caso de *Lara*, de Joana Mosi (2021b), encontramos várias estratégias, tanto a nível temático como compositivo, que nos fazem lembrar certos ecrãs desta natureza. Uma página pode apresentar uma vinheta flutuante, mas essa vinheta é desenhada a partir de um *post* do Instagram, com perfil de utilizador, legenda, *hashtags*, botões de *like*, número de visualizações, etc. A página também inclui um temporizador, uma mensagem de *chat*, ícones de estado e outros elementos. A peça da Amadora, por exemplo, dispensa personagens de corpo inteiro e apresenta uma malha apertada de vinhetas que se concentram sobretudo nas mãos das personagens participantes. Quando surgem planos mais amplos (também dentro de vinhetas maiores), vemos uma fotografia remediada, da qual por vezes os rostos são apagados. Aparecem também pequenas vinhetas quadradas azuis, com desenhos de linhas brancas com legendas muito simples que lembram sinais de informação de trânsito ou *posts* de Instagram altamente estilizados (todos eles têm etiquetas de categorias de comida, moda ou géneros musicais como parte da narrativa sobre a qual se fala mais abaixo). Ao longo da história, há alguns pequenos ícones, *emojis* e vistos, como se integrassem mensagens de WhatsApp no campo da composição. “Postal dos Correios” é uma sequência muito curta — mais do que contar páginas, devemos mencionar que Mosi usa uma técnica de composição semelhante à que Chester Brown desenvolveu no final dos anos 1990, com vinhetas solitárias flutuantes numa página, ou em duas delas. Esta história contém 11 vinhetas em oito páginas. Mas começa com uma metáfora, comparando “viajar a um novo lugar” a “desbloquear o nível seguinte de um videogame” (Mosi, 2023), mostrando como a familiaridade de percorrer estes espaços dispensa ajudas, pois se torna parte de uma rotina corporal.

Matos também inclui nas suas páginas muitas formas provenientes de ferramentas digitais, manuais explicativos e outras fontes visuais não-narrativas. No entanto, no seu caso, a diversidade e riqueza do conjunto das páginas é tão grande que é difícil ver estas integrações como diferentes do “grau normal” das suas escolhas compositivas. Em *Passe Social* (Matos, 2019), por exemplo (Figura 4), várias vinhetas parecem imitar selfies de corpo inteiro no espelho, mostrando a personagem principal (informações extratextuais, como fotos da autora e selfies nas redes sociais, ajudam a identificar essa personagem com a autora empírica) tirando fotos de si mesma. No entanto, não só está demasiado longe para a reconhecer totalmente, como não há marcas faciais, apenas uma superfície em branco, e o telemóvel esconde o seu rosto. É um complicado jogo de escondidas de autorrepresentação. Há também capturas de ecrã de pesquisas no Google, publicações no Instagram, um leitor de mp3, a barra de controlo do telemóvel, mas também dispositivos de comunicação impressos, como uma agenda diária (que se tornaria a base da estrutura de *Hoje Não*). Além disso, há também vinhetas aparentemente não-narrativas com objetos icónicos que funcionam como “zoom in” de atividades diárias — uma colher, uma lata de atum, um único *fusillo* — e pequenas sequências explicativas de uma ação — fazer um bolo, preparar um chá.

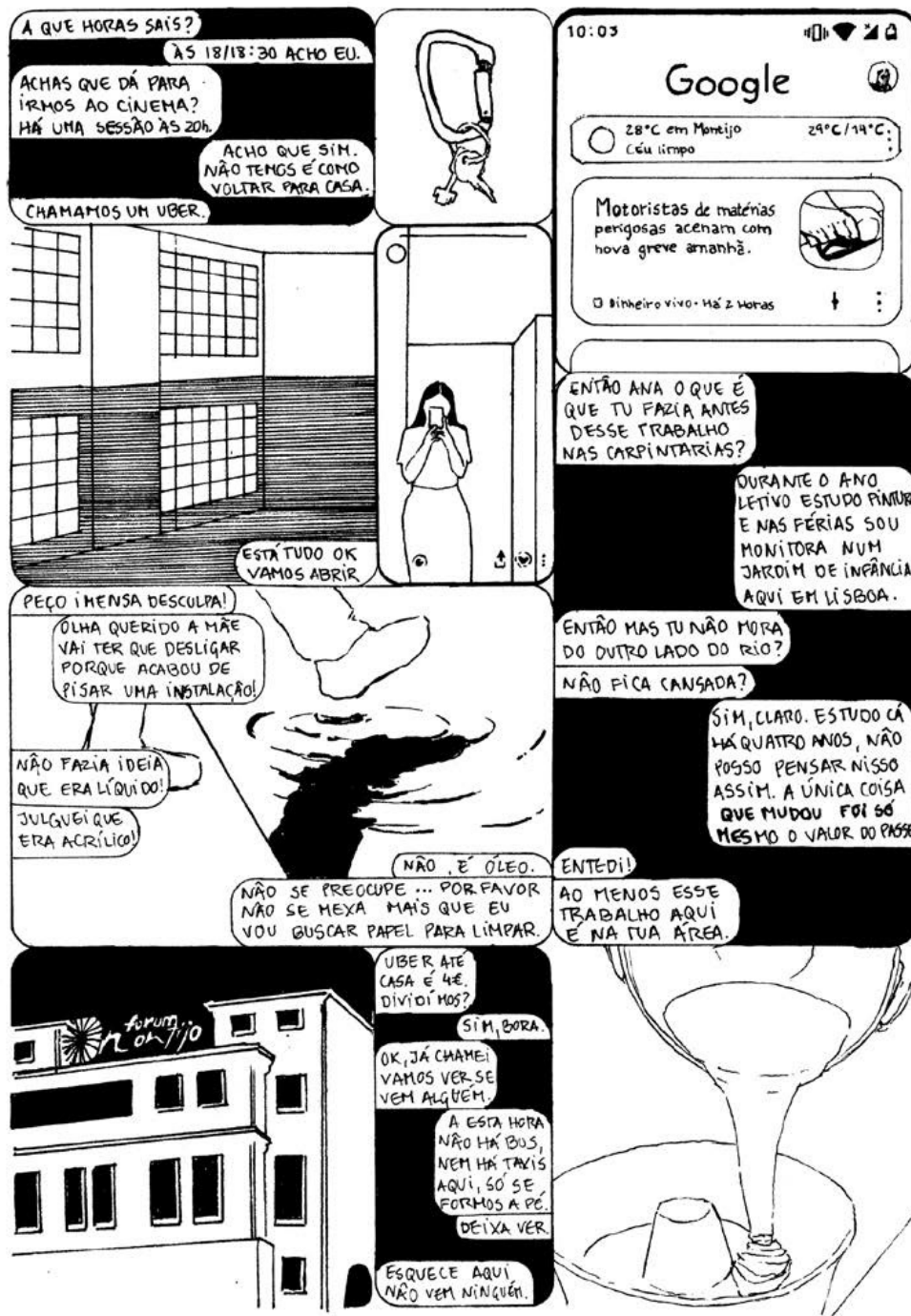


Figura 4. *Passe Social*

Fonte. De *Passe Social*, de A. M. Matos, 2023, p. 8. Copyright 2023 de Erva Daninha.

4. INTRANSITIVIDADE NARRATIVA

Hetaomé, Mosi e Matos podem ser vistas, assim, como autoras que empregam, utilizam e remediaram várias técnicas de narração visual que não são apenas nativas ou específicas do meio da banda desenhada, mas também de outras formas de *media*,

como os videojogos e as redes sociais, resultando em escolhas notáveis de composição de página. Além disso, estas escolhas também têm impacto na própria “linha discursiva” das histórias, ou seja, no seu enredo. O primeiro valor de contra-estratégia discutido por Wollen (1972) é a *intransitividade narrativa*. Significa que um fluxo mais habitual de causa e consequência é interrompido, obrigando o leitor a reorientar permanentemente a sua atenção em vez de cair na ilusão de seguir uma sequência natural de acontecimentos. Wollen sugere aqui o estímulo para um estado de atenção reforçado. No entanto, e de forma algo paradoxal, ao utilizar os dispositivos que acabo de descrever, a fragmentação dinâmica das autoras da banda desenhada parece pôr em marcha, a um só tempo, o espelhamento da atomização contemporânea da atenção trazida pelas capacidades multitarefa dos utilizadores da Web, mas também as suas novas possibilidades. Permitam-me que cite Julia Bell (2020) a partir do seu curto, mas fascinante ensaio *Radical Attention*:

neste ambiente de distração constante e de baixo nível, a nossa atenção está frequentemente dividida por várias tarefas diferentes. Podemos percorrer o Instagram enquanto vemos televisão, ou abstrair-nos do Facebook quando estamos num bar com amigos. Mas o que acontece é que não prestamos atenção a nada. O *scroll* nas redes sociais, a conversa ou o programa transformam-se num fluxo de dados que passa literalmente por nós, em vez de serem armazenados para utilização ou recordação futura. A nossa capacidade de criar memórias é mais afetada por este tipo de atenção dividida. (...) No meio de toda a sobre-estimulação, somos incapazes de criar novas memórias, o que significa que também não nos lembramos muito do que estamos a fazer. (pp. 73–74)

O vaticínio de Julia Bell (2020) pode soar depreciativo, mas, primeiro, ecoará em diferentes partes dos textos das minhas três autoras e, em segundo lugar, aquilo em que a ensaísta pretende que nos concentremos é um modo de “estar presente”, como escreve, inspirando-se em Simone Weil. Uma “forma diferente de nos relacionarmos uns com os outros (...) não em competição, mas em ligação. Não como unidades de consumo atomizadas, mas em solidariedade” (Bell, 2020, p. 33). É preciso ter cuidado com as simplificações excessivas, mas a banda desenhada é um meio com um “processo de leitura incorporado e multissensorial” enraizado que exige hiperleitura e hiperatenção (Orbán, 2014, p. 169). Assim, mesmo que estas autoras pantominem a multiplicidade digital volátil e adaptável de itens produtores de significado (imagens, textos, ícones, gráficos, enquadramentos), tecem as suas muitas vertentes como significativas. Em vez de criarem uma barragem de átomos não relacionados, apresentam elementos que o ato de leitura tecerá numa teia de significado.

5. DIEGESE MÚLTIPLA

É claro que, como em qualquer empreendimento artístico, a criação de banda desenhada existe numa espécie de espectro, tal como o que existe entre escolhas normativas e abordagens mais experimentais. Nunca existe uma posição absoluta de “ligado/desligado”, “isto/aquilo”. Wollen (1972) opõe a *diegese única* à *diegese múltipla*, apresentando, por um lado, os mundos de histórias homogéneos centrados no enredo dominante em Hollywood e, por outro lado, os “dispositivos de filme dentro de filme” de Godard, em que as narrativas se podem interpolar umas às outras ou mesmo não comunicar diretamente entre si. Com exceção de *Hoje Não*, de Matos (2021), a maioria das outras obras eleitas são contos, e todas se apresentam materialmente como textos coesos (conto, fanzine, folheto, livro de artista, novela gráfica), mantidos juntos não só pelos seus materiais constitutivos mas também por estratégias paratextuais. Como tenho sublinhado, podemos também interpretar algumas das escolhas estruturais textuais, temporais, visuais, espaciais e composicionais como ruturas de uma única linha narrativa.

Em *The Apartment* (Mosi, 2022a), por exemplo, o enredo supostamente central — a relação de um casal — é interrompido vezes sem conta por “imagens” (imagens dentro de imagens, desenhos dentro de uma narrativa desenhada) supostamente do apartamento por baixo do dos protagonistas, que está à venda. Mas a contribuição mais radical de Mosi para a multiplicação dos fios de sentido que se entrelaçam no plano legível é, sem dúvida, a peça sem nome da Amadora (Figura 5). Podemos identificar esses fios através de descrições que parecem apresentar uma linha coerente, como “diálogo com a avó”, “jogar às cartas” e “preencher um questionário”. A pista verbal pode nem sempre coincidir com a pista visual, e todos estes fios estão baralhados e misturados. Por exemplo, nas perguntas de um questionário típico da Internet — “Plan a Party and we’ll Tell you What Cake you Are” (Planeia uma Festa e Dizemos-te que Bolo És) — as respostas múltiplas são apresentadas como quadrados azuis brilhantes, mas não aparecem necessariamente a seguir às perguntas ou mesmo por ordem. Isto convida os leitores a lerem de trás para a frente ou em complicados movimentos associativos de *tressage* (cf. Groensteen, 1999).

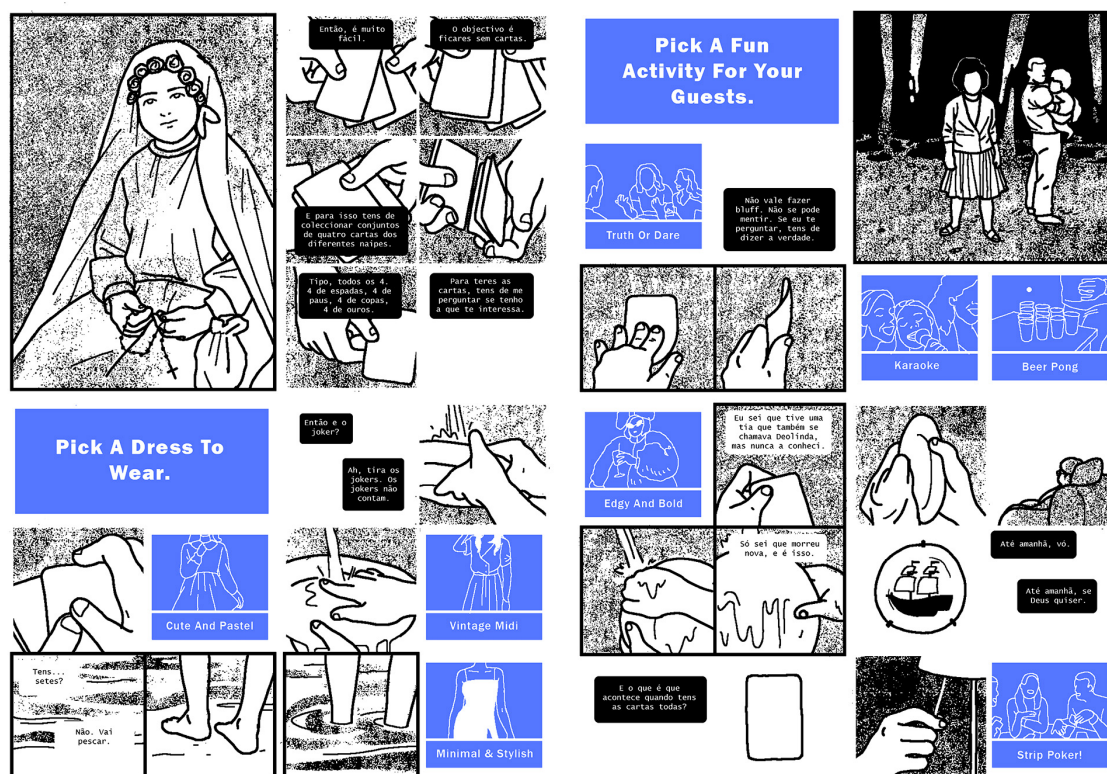


Figura 5. *Plan a party and we'll tell you what cake you are!*

Fonte. De *Plan a Party and We'll Tell you What Cake you Are!* Unpublished 10-page comic, de Joana Mosi, 2022, p. 5–6. Copyright 2022 de Joana Mosi.

Do ponto de vista da organização da narrativa — a presença de um protagonista, a localização e o tempo exato das ações representadas, a centralidade de um enredo, etc. — Hetamoé é talvez a mais radical destas três artistas, ao explorar múltiplas formas de entrelaçar os elementos das suas peças de banda desenhada.

Idle Odalisque (Odalisca Ociosa; Hetamoé, 2012), a publicação mais antiga que irei abordar aqui, apresenta uma composição bastante desordenada de figuras desenhadas a marcadores grossos, como se imitasse um artista jovem e inexperiente ou a escola *heta-uma*. O enredo apresenta uma jovem núbil que consegue aumentar os seus seios usando umas gotas mágicas para os olhos, prostitui-se com um urso e acaba por jogar Scrabble e dormir aconchegada. Embora possa fazer lembrar uma das numerosas e já conhecidas versões pornográficas (*hentai*, na linguagem japonesa) de contos folclóricos europeus, versões cujo impacto emocional é esvaziado pela sua pirotecnia visual, estas abordagens “desajeitadas” tornam-se muito mais desconcertantes, ao misturarem o banal, o excessivo, o abjeto e o absurdo.

A *Yonkoma Collection* (Coleção Yonkoma; Hetamoé, 2014) refletia já uma espécie de “fase madura” dos processos discursivos da autora na altura. Hetamoé nunca esteve interessada em seguir um estilo euromanga ou em ser vista como uma *mangaka* portuguesa, como muitos outros autores que se limitam a adotar convenções estilísticas e narrativas numa emulação transplantada. Poderíamos talvez identificar algumas

fontes quase diretas para os seus temas e técnicas de desenho, como os luminares da segunda geração de *gekiga*, Oji Suzuki e Seiichi Hayashi. Tal como estes antigos autores da *Garo*, Hetamoé estrutura as suas narrativas em torno da fluidez onírica, da melancolia e da poesia do silêncio e da ambivalência. Estes elementos estão também claramente presentes noutros autores experimentais ocidentais contemporâneos, como Aidan Koch, Lala Albert e Blaise Larmee. Mas, em termos de composição, Hetamoé utiliza uma forma muito tipificada neste projeto: a do *yonkoma* titular, uma tira geralmente humorística constituída por quatro vinhetas de igual dimensão dispostas verticalmente umas sobre as outras (Figura 6). A publicação é uma “coleção” de 17 dessas tiras, passando por todas as combinações imagináveis, desde tiras quase “silenciosas” a algumas com diálogos, desde ações representadas densas e concentradas a estruturas mais expandidas ou mesmo listas visuais de objetos semelhantes. Há um tema geral, é certo — “o amor dói”, poderíamos resumir —, mas a autora desvenda significados inesperados e produtivos a partir destas justaposições que apelam à participação do leitor na realização de associações.

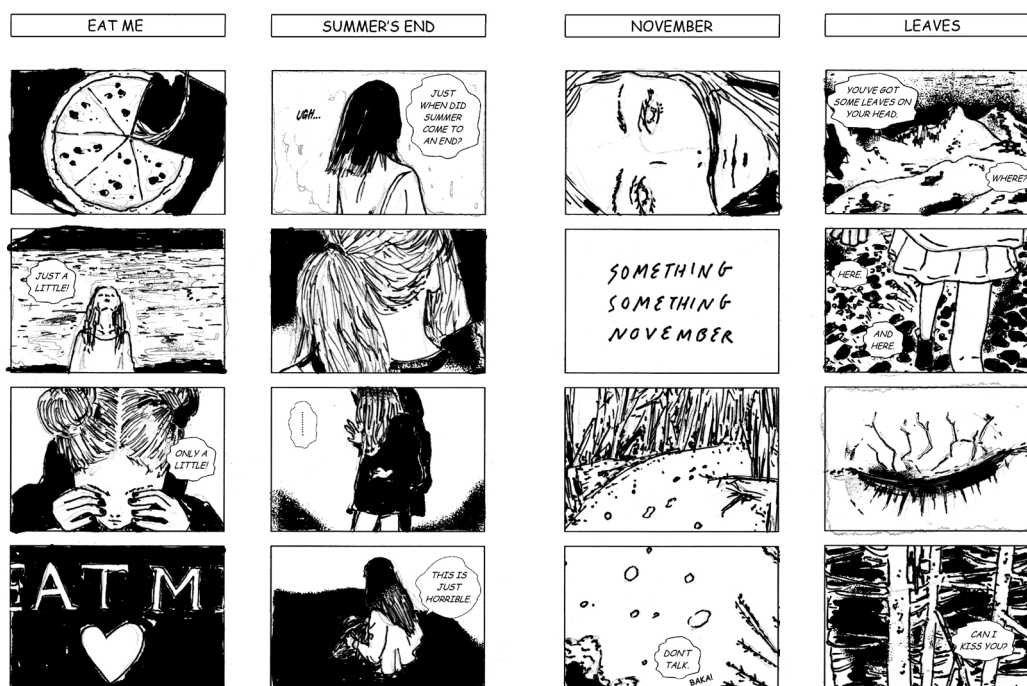


Figura 6. *Yonkoma collection*

Fonte. De *Yonkoma Collection*, de Hetamoé, 2014, pp. 4–5. Copyright 2014 de Clube do Inferno.

Muji Life (Vida Muji; Hetamoé, 2016) é uma publicação a solo completa que se divide em duas partes e é um objeto que repensa a forma como a banda desenhada pode comunicar e apresentar-se formal e materialmente. Por um lado, temos um livro quadrado que se assemelha aos catálogos da famosa marca japonesa de artigos para o lar, e uma espécie de ensaio complementar, apresentado numa brochura separada, mas

integrada, intitulada *Yangire/Yandere*. Neste projeto, Hetamoé consome completamente o unísono entre o grotesco, o erótico e o cruel. O ensaio utiliza ferramentas dos estudos culturais, dos estudos feministas e de outras áreas académicas para discutir as noções do seu duplo título, que se refere a figuras femininas tipificadas específicas de alguns géneros de banda desenhada japonesa. Em suma, podemos descrever estas figuras *yangire* e *yandere* como personagens femininas muito jovens, com candura e um comportamento tranquilo, mas que servem de máscara a uma faceta oculta de extrema violência. Há diferenças significativas entre estes termos, que Hetamoé elucida brilhantemente, mas, para os nossos propósitos, basta dizer que ambos sublinham e apoiam uma imagem heteronormativa das mulheres como, e cito novamente Ngai (2005, p. 95), “animadas”, ou seja, “demasiado emotivas” e, por isso, mais perturbadoras — nessa perspetiva — quando se envolvem em atos violentos como o desmembramento ou o homicídio. Assim, a narrativa de *Muji Life*, apresentada como uma série de grelhas mais ou menos coordenadas de quatro vinhetas quadradas, como se apresentasse produtos, pode ser vista como a ilustração, por assim dizer, das lições do ensaio. As noções, os objetos e as discussões do ensaio alimentam uma história fragmentária sobre uma obsessão apaixonada que termina nos atos violentos mais abjetos.

Em 2020, publicou *Violent Delights* (Delícias Violentas; Hetamoé, 2020), quase um corolário paroxístico destas vertentes temáticas. Cita a peça *Romeu e Julieta* e os sonetos de Shakespeare, desconstrói tropos visuais de *mangá* e *animé* e discute questões como o Antropoceno. Formalmente, muda rapidamente as escolhas de composição e as estratégias de desenho, numa espécie de *zapping* de estilos página a página. Poderíamos ser tentados a não compreender a sua coerência, mas o paroxismo pode ser o próprio ato violento no centro da mais famosa tragédia (adolescente) de Shakespeare, o que não é uma contradição, mas antes a confirmação da sua poderosa paixão, refletida na citação/título.

6. ABERTURA

Uma consequência imediata da multiplicidade de narrativas alimenta a próxima das categorias de Wollen (1972), nomeadamente o *fechamento* vs. *abertura*. Wollen discute a intertextualidade, o ecletismo, a citação, o pastiche e a ironia, mas também podemos considerar uma relação mais direta entre as partes dos textos ou talvez até “episódios”. De facto, a maior parte da banda desenhada parece habitar confortavelmente o fim do espetro de enredos unívocos concluídos de forma satisfatória. Além disso, do ponto de vista da estrutura específica da banda desenhada, Scott McCloud (1993) tentou, de forma bastante célebre, elevar a noção de “fechamento” como o núcleo da “arte invisível da banda desenhada”. De acordo com esse teórico, o fechamento implica um envolvimento dos leitores/espetadores na ligação de duas imagens separadas e no “fechamento” dessa lacuna com atos de imaginação, completando ações, supondo acontecimentos e ligações, e provocando uma resposta ética, à medida que os leitores se tornam cúmplices de qualquer ação retratada.

No entanto, as muitas justaposições desconcertantes já mencionadas em alguns dos textos de banda desenhada de Hetamoé, Matos e Mosi criam uma impossibilidade de integrar todas as intervenções num único campo semântico. Ainda assim, alguns dos projetos aqui discutidos poderiam ser descritos como “fechados” de uma certa perspetiva. Afinal, *Hoje Não*, de Matos (2021), é um diário que tem claramente um princípio e um fim, um diário que começa com páginas monumentais e se espalha como se declarasse o seu início enérgico e termina com uma enxurrada cerrada e exclusivamente textual de notas diárias rabiscadas até que mesmo esse manuscrito termina e ficamos com entradas diárias vazias. É como se a energia se tivesse esgotado, ou se estivesse a decorrer uma espécie de desfecho. *Both Sides Now* (Os Dois Lados Agora), de Mosi (2021a), confronta reinterpretações de dois filmes, talvez antagónicos do ponto de vista da receção crítica e do género, *The Lobster* (A Lagosta; 2015), de Yorgos Lanthimos, e *Love Actually* (O Amor Acontece; 2003), de Richard Curtis, mas que poderiam ser subsumidos na perspetiva interpretativa da protagonista (mais uma vez, ocultada) sobre ambos. A peça sem nome, da Amadora, pode também ser vista como uma homenagem à figura da avó, cujas memórias são centrais para o diálogo e para a criação de laços femininos. Reflexão sobre uma vida quase gasta e sobre a iminência da morte e da dissolução, este conto termina com uma sequência de vinhetas cada vez mais escurecidas, representando talvez o mar a cobrir as areias (esta peça reflete, ainda que indiretamente, o conto de duas páginas “La Orilla” (A Margem), de Federico del Barrio e Elisa Gálvez, de *Madriz*, Número 13, fevereiro de 1985, e uma leitura comparativa revelaria certamente múltiplas leituras).

No entanto, esses sentimentos de finalidade e univocidade não passam de uma ilusão. A dissolução e a confusão estão sempre presentes e permitem uma estrutura aberta na maioria, se não em todos, os textos. O livro de Matos (2021) abre com a seguinte declaração: “hoje é segunda-feira. Hoje foi terça, quarta, quinta e sexta. Tudo menos sábado. Tudo menos o fim de semana”. E fecha com: “hoje não foi sábado nem foi dia nenhum. Hoje é segunda-feira. Hoje eu não fui eu. Não fui nenhum. Hoje passou num piscar de olhos”.

Grapefruit (Toranja), a contribuição de Matos para a editora letã Kuš (ainda não publicada no momento em que escrevo, mas já disponível aquando da vossa leitura), é uma *tour de force* sobre o ato criativo associado ao meio da banda desenhada e não só. Ao longo destas páginas, Matos (2023b) tenta descrever o que planeia fazer quando coloca palavras e imagens no papel numa determinada ordem para o significado aparecer e, ao mesmo tempo, reflete sobre a sua própria identidade e o seu eu. Criar é auto-criar-se, mas as dúvidas e a dissolução estão sempre presentes. Escreve: “através deste processo de auto-desconstrução, pensei em mim própria ao ponto de me tornar nos meus próprios pensamentos”.

A última página deste pequeno livro (Figura 7) tem um lápis a acenar adeus. Mas é uma composição complicada: um fantasma sombrio de uma personagem feita a grafite parece saltar pela janela, revelando que o lápis é apenas parte do vidro. Depois, as janelas abrem-se de novo e a sombra expande-se e transforma-se numa forma ainda mais

densa até desaparecer completamente, e depois o lápis aparece de novo de costas para nós e acena de novo antes de a perspetiva se elevar e desaparecer. Entretanto, a pista verbal (com diferentes tipos, tamanhos e apresentação visual, mas numa frase semântica lógica) declara: “Enquanto as marcas intuitivas, as palavras impressas, e as imagens retiradas de outras imagens transportam a carga da narrativa, a realidade continua sem mim. Narrar é criar, viver é ser vivido” (Matos, no prelo). Este reconhecimento de uma realidade vivida que existe para além do trabalho criativo estende o significado para além e fora do texto. Numa sinopse de *Hoje Não*, o artista António Jorge Gonçalves (citado em Matos, 2021) elogia o “rigor gráfico virtuosamente obsessivo” de Matos na criação daquilo a que chama “páginas de labirinto”. Labirintos como armadilhas onde se refazem caminhos sem fim ou se cruzam caminhos, voltando sempre a novos modos de tecer os significados.



Figura 7. Grapefruit

Fonte. De Grapefruit, de A. M. Matos, 2023b, p. 11. Copyright 2023 de Kuš.

Além disso, é claro, as mudanças radicais de estilo e de voz de Hetamoé e a atenção dispersa anunciam um encerramento quase insolúvel, relançando sempre os seus leitores num frenesim de tentativas associativas. Este frenesim, uma espécie de viagem emocional e semântica que negociamos constantemente enquanto tentamos juntar as peças destes livros, é o seu próprio núcleo significativo. Não estamos apenas a ler estas histórias para reconstruir um enredo redutível a um breve esboço, e onde todas as partes contribuem para um “tema” único, objetivável e isolável. Muito pelo contrário, é a permanente deslocação que constitui o objetivo.

7. DES/PRAZER

Ao chegarmos ao sexto par virtude/pecado de Peter Wollen (1972), aquele entre *prazer* e *desprazer*, torna-se um pouco mais difícil seguir o seu raciocínio. A própria noção é um pouco mais controversa para os nossos tempos, ou pelo menos na minha interpretação. Em primeiro lugar, o entretenimento é visto por Wollen como parte de uma sociedade de consumo que foi, naturalmente e com razão, denegrida por um ponto de vista crítico marxista. Não quero entrar em muitos pormenores sobre a economia alternativa contemporânea da banda desenhada independente, mesmo que possamos estar a aceitar aqui uma espécie de cooptação da comercialização normalizada, mas notarei que, apesar das suas tiragens limitadas (menos de 500 exemplares, no total, de cada um dos títulos mencionados), eles têm, como se diz, “vendido bem”. *Hoje Não*, por exemplo, até esgotou a sua edição portuguesa e está prestes a ser publicado em inglês por uma nova e não negligenciável editora independente dos Estados Unidos. *My Best Friend Lara*, de Mosi, é um livro feito à mão, encadernado em capa dura e impresso em risografia a duas cores. Com as suas cores de pastel delicadas e texturadas — um verde-floresta de dois tons e um tom salmão forte — misturadas com pinceladas expressivas (mesmo que feitas digitalmente), por vezes até próximas de manchas e riscos abstratos sobre as figuras, o livro cria uma materialidade marcante que serve de contraponto ao seu tema — a natureza suave e dita imaterial dos videojogos e computadores — ou formato mediático de telemóvel. De facto, ao expor excessivamente as formas nativas digitais em todo o seu trabalho, Mosi enfatiza as suas qualidades hápticas e emocionais, e este objeto-livro é a sua realização mais completa. Assemelha-se bastante, em todos os aspetos, a um livro de artista pela sua materialidade, pela encadernação artesanal e pelas intervenções manuais, e pela sua tiragem muito limitada (alguns exemplares foram vendidos com mais um desenho impresso). Não se pode negar a existência de um certo fetichismo, que reforça as suas características aprazíveis.

Existe, porém, um segundo nível na escrita de Wollen (1972) quando aborda a fantasia e o seu complicado aglomerado de significados. Para simplificar, quero apelar à máxima de Slavoj Žižek (2008) de que a fantasia é constitutiva da própria realidade do sujeito. Permitam-me uma citação mais longa do filósofo esloveno em *The Plague of Fantasies* (A Peste das Fantasias):

não existe nenhuma ligação entre o real (fantasmático) do sujeito e a sua identidade simbólica: os dois são completamente *incomensuráveis*. A fantasia cria assim uma multiplicidade de “posições de sujeito” entre as quais o sujeito (observador, fantasista) é livre de flutuar, de deslocar a sua identificação de uma para outra. (p. 7, nota de rodapé 5)

Falámos noutra lugar (Moura, 2022, p. 220) dos “corpos em permanente mutação” e dos “avatars” dos criadores de autobiografias traumáticas. Também referimos acima como esses autores apresentam formas oblíquas de representação das suas personagens, espelhando essa multiplicidade de posições de sujeito. Esta exploração da fantasia, do trabalho do sonho, provoca uma espécie de prazer. Mas o desprazer

revolucionário defendido por Wollen (1972) continua a existir: reside na provocação destas estratégias de representação muito mutáveis e dos múltiplos focos.

Provavelmente, não há outra concretização mais clara de tal paradoxo do que *Onahole*, de Hetamoé (2013), com informação pornográfica. Materialmente falando, este é um caso muito gestual, cru e de baixa qualidade. Trata-se de uma clássica brochura fotocopiada, dobrada e agrafada em folhas A4, com traços muito espontâneos, aparentemente desenhados a caneta, e preenchida com texturas básicas e “sujas” que podem utilizar corretor, grafite, pó de toner ou outras tintas. As figuras são corporais, mas enquadradas de forma a revelarem apenas as partes do corpo necessárias ao enredo minimalista, e com uma composição simples, mas evocativa, algo frenética. “Onahole” é o nome dado a um brinquedo sexual, um dispositivo de silicone, que simula uma vagina ou um ânus, utilizado para a masturbação do pénis. A história apresenta-se como um texto, por vezes escrito à mão, outras vezes dactilografado, o que pode indicar quer uma mudança na mesma voz unificada que fala com o protagonista, quer vozes alternadas. Quanto às imagens, estas representam o que parecem ser flores, um cavalo meio apagado numa paisagem, um pénis excitado, uma jovem adolescente que parece perdida e que, em pelo menos uma cena, mostra uma expressão perturbadora de dor no rosto, presumivelmente devido a uma penetração forçada e dolorosa (Figura 8). A situação é indeterminada, mas há elementos suficientes para acreditar que a violência sexual parece ser de facto o acontecimento-chave deste conto, embora não haja garantias absolutas. Por exemplo, não há certezas absolutas sobre quem é o agressor e quem é a vítima, embora não seja difícil de adivinhar do ponto de vista social. De facto, esta narrativa visual faz-me lembrar a curta-metragem de animação *Le Chapeau* (O Chapéu), de Michèle Cournoyer (1999), em que as transformações visuais entre os objetos incrivelmente diversos só são decifráveis através do enigma criado pela própria sequencialização das imagens. Se considerarmos que estes objetos de autogratificação, os *onaholes*, são mais uma reificação absoluta e espetacularmente redutora do corpo da mulher ou feminino, a violência está presente desde o momento da sua conceção e fabricação. No entanto, ao intercalar cenas com flores, bem como a palavra recorrente “crescer”, talvez Hetamoé queira apontar, obliquamente, para uma direção completamente diferente: a da autodescoberta e autocelebração. A fronteira friável entre o prazer e o desprazer mantém-se, no entanto.



Figura 8. *Onahole*

Fonte. De *Onahole*, de Hetamoé, 2013, p. 9. Copyright 2013 de Clube do Inferno.

8. REALIDADE

A última oposição proposta por Wollen (1972) é entre *ficção* e *realidade*. Como vimos, a criação de um mundo de histórias homogêneo que nos é apresentado como se fosse visto por uma janela emoldurada que se apaga como um canal ou nos oferece a ilusão de não estarmos conscientes da sua presença cria um caminho fácil para a identificação e o fechamento emocional e intelectual. Pelo contrário, as contra-narrativas vão perturbar os seus espetadores e leitores, empurrando-os para um posicionamento crítico e não deixando escapar a ideia de que estamos perante um texto interpretável e aberto enquanto texto. *Violent Delights*, por exemplo, parece apresentar uma salva de abertura em staccato de vários enquadramentos que, paradoxalmente, se apagam reciprocamente por substituição, mas também criam um efeito cumulativo... Apesar da objetividade de *Passe Social* e *Hoje Não*, Matos insiste em estratégias que tornam presentes as suas circunstâncias mais específicas, mas também obriga o leitor a negociar o seu próprio posicionamento relativamente à matéria textual/verbal.

Não obstante, a negociação da ficção e da realidade num meio visual não ocorre apenas ao nível da sua diegese, da sua pista verbal. A mudança de estilo, quando não é justificada por um recurso do mundo da história, é desconcertante e pode alertar-nos para negociações complexas de significado. Veja-se o caso de *The Apartment*, de Joana Mosi (2022a). Este pequeno livro tem uma excecionalidade marcante nas suas escolhas de representação. Como referimos, as personagens são desenhadas de forma muito simples, com poucas linhas para os seus contornos. Aparecem, normalmente, com uma de duas cores, um laranja suave e um azul ligeiramente elétrico, muito provavelmente aplicados digitalmente, mas resultando num padrão tipo *pochoir*. Há um momento em que a personagem masculina se torna azul (de laranja) quando grita para a companheira do outro lado da sala, e no final, quando a personagem feminina reage a um filme que acabaram de ver na sala de estar, a sua cara é vermelha, enquanto o resto do seu corpo (bem como o ambiente, incluindo o marido) é azul, um pouco como quando as pessoas coram são representadas na banda desenhada. Mas a maior discrepância de estilo é a página que mostra a personagem a chorar enquanto vê o filme (Figura 9): temos uma página com quatro vinhetas, separados por um pequeno filamento preto, que mostra o perfil da personagem, desenhada num estilo mais detalhado, quase realista, apesar de também ser feita com contornos simples, e um tom de vermelho progressivamente mais escuro e manchado. Uma lágrima rola pelo rosto da personagem. Ela limpa-a com os dedos.

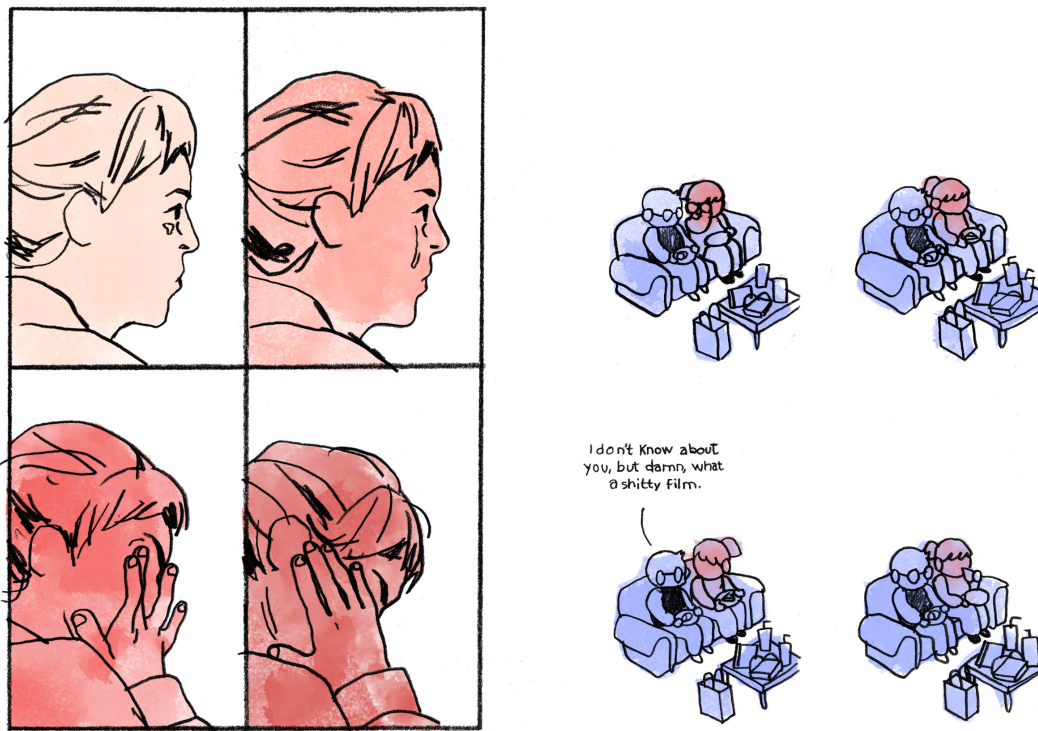


Figura 9. *The apartment*

Fonte. De *The Apartment*, de J. Mosi, 2022a, pp. 22–23. Copyright 2022 de mini kuš!

Quando falámos acima de *Muji Life* de Hetamoé, apenas mencionei brevemente o “ugly feeling” (sentimento feio) de Sianne Ngai (2005), mas agora posso aprofundar mais esta análise, dado que, de certa forma, talvez este seja um momento de uma página que mostra a *animação* da personagem. Logo na introdução do seu livro pioneiro, Sianne Ngai (2005) refere como a animação conduz “ao estado passivo de ser movido ou vocalizado por outros para seu divertimento” (p. 32). Obviamente, em *The Apartment*, estamos perante um pequeno paradoxo: afinal, este estilo mais realista e esvoaçante poderia ser lido como “menos animado” do que o estilo cartoonista do resto do livro, mas, dentro da sua narrativa, o contraste atua de forma particularmente contrária. O acesso súbito a microexpressões faciais incorpora o excesso emocional, algo impossível de conseguir através do estilo *chibi* de antes e depois.

Como descrito, a personagem feminina estava a ver um filme. Ela chora, e nós testemunhamos esse choro através de uma transformação estilística bem radical. O marido da personagem — de volta ao estilo *chibi* —, no entanto, parece ter uma reação muito diferente ao mesmo filme, por dizer: “não sei a tua opinião, mas caramba, que filme de merda” (Mosi, 2022a). Isto atua de duas maneiras. Não só compreendemos que o significado emocional foi bastante diferente para o casal — ela chora por causa do filme, ele menospreza-o — como vemos que ele nem sequer reconhece a reação chorosa dela (“Não sei a tua opinião”). Ou talvez ele esteja mesmo a minimizar a situação, excluindo-a da possibilidade de comunicar emoções. Os factos visuais a que temos

acesso fazem-nos crer que partilham o mesmo espaço (o sofá) mas estão a milhas de distância. Há, ao longo da história, insinuações de questões que poderiam levar a novas desavenças conjugais: sobre a sala dos fundos, o tapete, a colocação da mesa e o preço da comida pedida, mas “nada acontece”, para citar um importante livro de Greice Schneider (2016) sobre como a banda desenhada contemporânea aborda o alheamento e os sentimentos de inércia da sociedade moderna. O próprio facto de não haver melodrama em *The Apartment* aponta para uma degradação silenciosa, mas latente da intimidade deste casal. A personagem feminina encontra uma libertação emocional no filme, uma libertação que literalmente — ainda que nos limites da materialidade do mundo desenhado — a animou em novas formas e gestos e possibilidades afetivo-físicas. Mas ela permanecerá trancada.

9. PARA TERMINAR: ANIMAR O TECER DE SIGNIFICADOS

É importante notar aqui que Ngai (2005) também teoriza a animação como um “marcador de alteridade racial ou étnica, em geral” (p. 94). No entanto, esta questão não será objeto de análise no presente capítulo. As três artistas que analiso são todas mulheres portuguesas brancas, o que não implica nenhum tipo de “neutralidade”. Além disso, poderíamos abrir uma discussão intensa sobre o uso que Hetamoé faz de personagens de *mangá* e todas as questões incómodas sobre o seu carácter asiático. Estes são assuntos para outro momento.

Poderíamos também argumentar que o trabalho de Joana Mosi tem explorado precisamente este tipo de formas de emoção subjugadas, contidas, quase diluídas. As histórias que aqui escolhi não chegam a ser demonstrações explosivas de sentimentos, seja a nostalgia chorosa de uma infância perdida, seja a estranheza de reconhecer lugares onde os protagonistas nunca estiveram. Mas são exatamente esses os territórios afetivos apresentados e explorados que compõem a autoconstrução da voz criativa da autora.

Mosi apresenta emoções tão complexas, colocando-as em espaços aparentemente seguros e distanciados. Hetamoé mergulha nos paroxismos e nas imagens chocantes para fazer emergir emoções duras mas necessárias e expor as nossas personas contraditórias. E Matos lança complicados fios de multilegibilidade que espelham as múltiplas maneiras de *nos* formarmos. Estes atos, cada um à sua maneira complexa, criam textos que atenuam o impacto ou disfarçam a verdade de formas intensas de autoidentidade, mas é a sua malha de sentimentos que, ao mesmo tempo, nos permite ver através e de forma aguda a própria verdade que tentam esconder. Em todo o caso, não há dúvida de que as autoras merecem ser estudadas mais a fundo na forma como exploram as subjetividades descentradas.

Permitam-me que regresse mais uma vez a Wollen (1972) e à declaração final do seu texto curto, mas altamente influente. Escreve,

o cinema não pode mostrar a verdade, ou revelá-la, porque a verdade não está no mundo real, à espera que a fotografem. O que o cinema pode fazer é produzir significados, e os significados só podem ser traçados, não

relativamente a uma bitola abstrata ou critério de verdade, mas relativamente a outros significados. (p. 17)

A banda desenhada pode produzir significados, e os das bandas desenhadas de Mosi, Matos e Hetamoé são finamente tecidos e intrincadamente construídos, simultaneamente uma multiplicidade e um padrão recorrente que se revisita a si próprio e aos eus. É frágil, oscila ao sabor do vento, mas está pronto a apanhar os novos significados que possam surgir.

Tradução: Anabela Delgado

REFERÊNCIAS

- Aumont, J. (1990). *L'image*. Nathan.
- Bell, J. (2020). *Radical attention*. Peninsula Press.
- Bennett, J. (2005). *Empathic vision. Affect, trauma, and contemporary art*. Stanford University Press.
- Costa, S. F. (2022, October 20–30). *4 quartos*. Amadora BD — Festival Internacional de Banda Desenhada, Amadora, Portugal.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. Presses Universitaires de France.
- Hetamoé. (2012). *Idle odalisque*. Clube do Inferno.
- Hetamoé. (2013). *Onahole*. Clube do Inferno.
- Hetamoé. (2014). *Yonkoma collection*. Clube do Inferno.
- Hetamoé. (2015a). They say that clovers blossom from promises. In *QCDA 2000*, (pp. 16–17). Chili Com Carne.
- Hetamoé. (2015b). Obscure alternatives. In Clube do Inferno (Ed.), *QCDA 3000 – FEAR OF A CAPITALIST PLANET* (pp. 3–8). Chili Com Carne.
- Hetamoé. (2016). *Muji life*. Clube do Inferno.
- Hetamoé. (2020). *Violent delights*. mini kuš!
- Highmore, B. (2010). Bitter after taste. Affect, food, and social aesthetics". M. Gregg & G. J. Seigworth (Eds.), *The affect theory reader* (pp. 118–137). Duke University Press.
- Marx, K., & Engels, F. (2012). *The communist manifesto* (J. C. Isaac, Ed.). Yale University Press. (Trabalho original publicado em 1848)
- Matos, A. M. (2019). *Passe social*. Erva Daninha.
- Matos, A. M. (2021). *Hoje não*. Chili Com Carne.

- Matos, A. M. (2023a, 4 de março – 27 de abril). Da minha janela à tua é uma palavra de distância. Unpublished one-pager piece [Poster presentation], Janela Discreta, Livraria Barata/Lugar de Cultura, Lisboa, Portugal.
- Matos, A. M. (2023b). *Grapefruit*. mini kuš!
- Matos, A. M. (2023c). Untitled. *Stripburger* # 80, 8–15.
- McCloud, S. (1993). *Understanding comics. The Invisible art*. Kitchen Sink.
- Mosi, J. (2021a). *Both sides now*. Associação Ao Norte.
- Mosi, J. (2021b). *My best friend Lara*. Self-published.
- Mosi, J. (2022a). *The apartment*. mini kuš!
- Mosi, J. (2022b, October 20–30). Plan a party and we'll tell you what cake you are! Unpublished 10-page comic [Poster presentation]. Amadora BD — Festival Internacional de Banda Desenhada, Amadora, Portugal.
- Mosi, J. (2023). Postal dos correios. *Limoeiro Real*, III, 44–51.
- Moura, P. (2008). *Memória na banda desenhada: Presença e leituras da memória em sete casos da banda desenhada contemporânea francófona* [Master's dissertation, Universidade Nova de Lisboa]. RUN – Repositório Universidade Nova. <http://hdl.handle.net/10362/82178>
- Moura, P. (2022). *Visualising small traumas. Contemporary Portuguese comics at the intersection of everyday trauma*. University Press of Leuven.
- Ngai, S. (2005). *Ugly feelings*. Harvard University Press.
- Ngai, S. (2012). *Our aesthetic categories. Zany, cute, interesting*. Harvard University Press.
- Orbán, K. (2014). A language of scratches and stitches: The graphic novel between hyperreading and print. *Critical Inquiry*, 40(3), 169–181.
- Schneider, G. (2016) *What happens when nothing happens. Boredom and everyday life in contemporary comics*. Leuven University Press.
- Sousa, A. M. (2020). *CUTENCYCLOPEDIA: A theoretical-practical investigation on the kawaii as an aesthetic category in art and pop culture* [Doctoral thesis, Universidade de Lisboa]. ULisboa – Repositório da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/45935>
- Trites, R. S. (1997). *Waking leaping beauty: Feminist voices in children's novels*. University of Iowa Press.
- Wollen, P. (1972). Godard and counter cinema: Vent d'Est. *Afterimage*, (4), 6–17.
- Žižek, S. (2008). *The plague of fantasies*. Verso.

NOTA BIOGRÁFICA

Pedro Moura é um académico de banda desenhado baseado em Lisboa, doutorado em Literatura Comparada pela KUL, Leuven, e pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa. O seu livro, *Visualizing Small Traumas. Contemporary Portuguese Comics*

at the Intersection of Everyday Trauma, foi publicado em 2022 pela Leuven University Press. No início de 2023, publicou um estudo em português sobre Bordalo Pinheiro, o chamado “pai” da banda desenhada portuguesa. Uma coletânea de ensaios que editou, sobre o artista de banda desenhada experimental Ilan Manouach, será publicada em breve pela Routledge. Lecciona história, teoria e escrita de argumentos para banda desenhada, ilustração e animação desde 2003 em várias instituições portuguesas e tem alguma experiência internacional. Na área da banda desenhada, é muito ativo como curador, documentarista televisivo, podcaster, livreiro/galerista, argumentista e crítico publicado, escrevendo regularmente para os seus blogues em português e inglês, bem como para as redes sociais.

Email:pedrovmoura@gmail.com

ORCID: 0000-0002-8997-3639

Morada: Lida - Escola Superior de Arte e Design, Caldas da Rainha, Instituto Politécnico de Leiria, Rua Isidoro Inácio Alves de Carvalho, Campus 3, 2500-321 Caldas da Rainha

Submetido: 20/03/2023 | Aceite: 11/05/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

TEM UM MONSTRO NO MEU ESPELHO: UMA ANÁLISE DO ROMANCE GRÁFICO AUTOBIOGRÁFICO *MONSTRANS: EXPERIMENTANDO HORRORMÔNIOS*, DE LINO ARRUDA

Camila Luiza Lelis

Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações, Universidade Estadual de Santa Cruz, Bahia, Brasil
Conceitualização, metodologia, administração do projeto, visualização, redação do rascunho original, revisão e edição

Marcus Antônio Assis Lima

Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagem, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Bahia, Brasil
Revisão e edição

RESUMO

O presente artigo busca debater a construção de narrativas queer em outras formas de linguagem, como os quadrinhos, através do levantamento de bibliografias dentro dos escopos teóricos dos Estudos de Gênero, História da Arte e Quadrinhos. Uma autobiografia em quadrinhos pode apresentar inúmeras possibilidades de reflexão por se tratar de uma obra que permite que a imagem também seja parte da construção narrativa, pois, quando se trata de uma ilustração autobiográfica, temos a oportunidade de vislumbrar a imagem que o artista tem de si e se propõe a expor. Com o intuito de investigar as possibilidades de interpretação e análise de uma obra autobiográfica queer em quadrinhos, tal debate será construído por meio da análise do romance gráfico *Monstrans: Experimentando Horrormônios*, de Lino Arruda (2021), que traz, em sua publicação, traços disformes e aquarelados que constroem a narrativa das memórias do autor em seu processo de compreensão de sua identidade de gênero. Propõe-se refletir sobre a temática da monstruosidade presente nesta obra e como ela pode funcionar como recurso estilístico e crítica da autorrepresentação de corpos dissidentes, focando, especificamente, na relação do artista com o espelho, instrumento frequentemente visto em outras obras em quadrinhos de autoria travesti/trans também aqui mencionadas.

PALAVRAS-CHAVE

monstruosidade, autorrepresentação, transexualidade, quadrinhos

THERE'S A MONSTER IN MY MIRROR: AN ANALYSIS OF THE AUTOBIOGRAPHICAL GRAPHIC NOVEL *MONSTRANS: EXPERIMENTING WITH HORRORMONES*, BY LINO ARRUDA

ABSTRACT

This article seeks to debate the construction of queer narratives in alternative forms of language, such as comics, by compiling relevant literature within the theoretical scopes of gender studies, art history and comics. Autobiographical comics offer countless possibilities for reflection because they incorporate visual elements into the narrative construction. When it comes to an autobiographical illustration, readers have a glimpse of how the artist views themselves in their memories and what they propose to expose. To explore the potential for interpreting and analysing queer autobiographical comics, this discussion centres on the graphic novel *Monstrans*:

Experimentando Horrormônios (Monstrans: Experimenting with Horrormones) by Lino Arruda (2021). This work features deformed watercolour lines that construct the narrative of the author's memories in his journey to understanding his gender identity. The intention is to reflect on the theme of monstrosity present in this work and how it can be a stylistic resource and a means of critiquing the self-representation of dissident bodies, focussing specifically on the artist's relationship with the mirror, a recurring element in other transvestite/trans comics also mentioned in this article.

KEYWORDS

monstrosity, self-representation, transsexuality, comics

1. INTRODUÇÃO

Quadrinhos podem ser entendidos como uma forma de linguagem que utiliza palavras e imagens para transmitir um conteúdo. Através de uma história construída por desenhos e textos de maneira sequencial, é possível alçar discussões por meio de recursos narrativos como humor, suspense, drama e, até mesmo, por uma perspectiva de crítica social. Uma característica interessante dos quadrinhos é a pluralidade. Desde os clássicos super-heróis de grandes editoras estrangeiras, como Marvel Comics ou DC Comics, até produções independentes que exploram a livre criatividade, passando pela arte gráfica jornalística e pelo nicho infantojuvenil, como, por exemplo, a produtora brasileira Maurício de Sousa Produções, os quadrinhos mostram que existe espaço para todos dentro dessa categoria artística, tanto para quem produz quanto para quem consome. Afunilando a discussão, podemos considerar, por exemplo, a capacidade dos quadrinhos de receptionar a diferença através da arte que se manifesta tanto pela escrita quanto pelas ilustrações, podendo ser um espaço para temáticas sobre sexualidade e identidades de gênero. É possível refletir, através da análise de publicações independentes e/ou autobiográficas, como tais temáticas podem circular nos quadrinhos, além de entender o alcance de seu impacto, percebendo de que maneira os temas são explorados.

A publicação de quadrinhos pode ser encontrada em várias culturas pelo mundo e suas produções, ainda que bastante diversificadas e até mesmo singulares, possuem o poder de se comunicar com o leitor através das mais variadas formas, por tratar-se de um campo de temáticas múltiplas. As definições sobre o que são os quadrinhos e como são construídos e classificados podem variar de acordo com a época ou o local em que os estudos teóricos acerca do tema foram produzidos, já que a categoria sofre variações em seu significado que oscilam por conta de idiomas, abordagens e, até, contextos políticos. Sobre isso, Alexandre Linck Vargas (2015) apresenta-nos, em sua tese, as mais variadas formas de tratar e entender os quadrinhos pelo mundo, mostrando como a nomenclatura, muitas vezes, vem definir a maneira como a categoria é considerada por aquele nicho social:

algo que já faz parte de certo charme que cerca as histórias em quadrinhos são seus muitos múltiplos nomes. Na França, chama-se *bandes dessinées*

[ênfase adicionada], (...). *Comics* [ênfase adicionada], por sua vez, é como as HQs são chamadas nos EUA até hoje devido à sua aurora no início do século XX pelo humor. *Funnies* [ênfase adicionada], por outro lado, caiu em desuso e desde os anos 1980 e 90, principalmente pela pessoa de Will Eisner, *graphic novel* e *sequencial art* [ênfase adicionada] têm ganhado terreno. No Japão, “o termo mangá data do século XVIII e foi usado pelo artista japonês Hokusai, em 1814, para designar seus livros de ‘rascunhos excêntricos’” (Gravett, 2006: 13). Mais especificamente, a palavra *manga* (sem o acento) deriva do chinês *manhua* [ênfase adicionada], nome pelo qual hoje são chamados os mangás da China. Hong Kong, Taiwan, assim como a Coreia do Sul utilizam-se da variação *manhwa* [ênfase adicionada]. Na Itália, o termo, por sua vez, é *fumetti* [ênfase adicionada], literalmente, “fumaças”, referindo-se aos balões. Em língua espanhola prevalecem *historietas* ou *cómics* [ênfase adicionada], sendo popular na Espanha o termo *tebeos*, em referência à famosa revista TBO de 1917, algo parecido com a palavra gibi no Brasil, (...). Em Portugal, outrora *histórias aos quadrinhos*, hoje é mais comum *banda desenhada* [ênfase adicionada]. No Brasil, além de histórias em quadrinhos, é também bastante popular a palavra gibi, sinônimo de moleque, negrinho, que foi o nome da revista de 1939, do *Grupo Globo*, e tinha o desenho de um menino negro na capa como personagem-símbolo. (pp. 32–33)

Como Vargas (2015) mesmo citou, no Brasil, existem várias palavras e expressões que estão dentro do mesmo contexto de quadrinhos e que servem para diferenciar os estilos de produção e publicação. Classificações como “quadrinhos”, “romance gráfico”, “zine” ou “arte gráfica” podem ser utilizadas para que se especifique qual modalidade de narrativa estamos lendo. Já que neste artigo vamos abordar especificamente um romance gráfico¹, cabe explicar que se trata de uma classificação específica de quadrinhos que vem ganhando força dentro do mercado editorial por mérito das inúmeras possibilidades de produção. Sua nomenclatura, no Brasil, é a tradução de *graphic novel* que, por sua vez, é utilizada nos Estados Unidos para categorizar os quadrinhos — ou *comics* — que apresentam características literárias em sua produção, apesar de que, assim como a totalidade da categoria, possui sua classificação, origem e definição localizadas muito mais em uma obscuridade de determinações do que em contextualizações definitivas:

não há consenso em relação ao surgimento das *graphic novels*. Na Espanha dos anos 1940, “*novelas gráficas*” [ênfase adicionada] eram HQs românticas (García, 2012: 33), contudo, foi em *fanzines* [ênfase adicionada] americanos dos anos 1960 que o termo ganhou maiores pretensões artísticas, sendo *Um contrato com Deus* [ênfase adicionada] e seu autor Will Eisner, em 1978, os grandes promotores dessa nova terminologia, que viria a se popularizar

¹ Neste artigo, a identificação da obra selecionada para análise será como “romance gráfico”, a fim de enfatizar a característica narrativa que tais produções assim classificadas apresentam, enquanto a palavra “quadrinhos” terá a função de classificar a totalidade da categoria.

nas décadas seguintes. Eisner, em diversas entrevistas e em seus livros didáticos, nunca escondeu seu entendimento das HQs como uma forma de literatura no que tange sua leitura, uma linha semelhante à do espanhol Román Gubern em seu livro *Literatura da imagem* [ênfase adicionada], lançado originalmente em 1974. *Graphic novel* [ênfase adicionada], ou romance gráfico, dá aos comics ares de nobreza literária, tira os quadrinhos das bancas e os conduz às livrarias, algo que de fato aconteceu intensamente nas duas últimas décadas. Muitos são os críticos a este termo justamente por sua estratégia, um tanto óbvia, de conferir *status* aos quadrinhos a partir de sua pertença a tradições literárias validadas culturalmente nos espaços de “alta cultura”. (pp. 33–34)

Nota-se que a autobiografia é abundante nesse nicho específico, pois suas características de história única e de liberdade produtiva permitem que obras autônomas e de temáticas pessoais destoem dos regramentos e demandas artísticas de publicações seriadas, já que existem temas específicos de nossa atualidade que são desafiadores e/ou divergentes de toda uma norma canônica de publicações tradicionais e que encontram nos quadrinhos um espaço acolhedor para a expansão de ideias e liberdade de expressão. Tal qual afirma Santiago García (2010/2012), autor de *A Novela Gráfica*, o romance gráfico promove uma “consciência de liberdade do autor” (p. 305), o que pode ser um indicativo da abundância de publicações de cunho autobiográfico nesse meio.

Para Amaro Xavier Braga Jr. e Natania Nogueira (2020), assuntos relacionados à sexualidade, raça, classe e gênero presentes em publicações gráficas conseguem se destacar por conta das possibilidades que a ilustração proporciona, tal como a chance de se expandir, para outra forma de linguagem, uma narrativa que pode ser desenvolvida não apenas pela escrita, mas também pela expressão artística. Além disso, o imediatismo necessário para a narrativa de quadrinhos tem base no fato de que sua leitura é dinâmica e direta, o que faz com que a produção da narrativa precise ser mais incisiva.

As relações de gênero, a sexualidade e o feminismo encontraram nesta mídia centenária um espaço de expressão assim como de representações das mais variadas tribos que foram se formando na sociedade ocidental e oriental ao longo do século XX, incorporando aspectos sociais, políticos e comportamentais que refletem as mudanças e inquietamentos instigados pelos vários movimentos sociais que caracterizaram o século XX e cujos prolongamentos encontram-se presentes no século XXI. (Braga & Nogueira, 2020, p. 8)

Se olharmos para trás, a partir da segunda metade do século XX, podemos encontrar, especificamente nas produções norte-americanas, novos comportamentos narrativos influenciados por questões contemporâneas. Retornando a Alexandre Linck Vargas (2016), quando alguns quadrinistas começaram a adquirir um discurso mais anarquista e revolucionário que visava proliferar reivindicações e questionamentos sociais, além

de quebrar paradigmas e provocar normas conservadoras políticas, os quadrinhos voltados para o público adulto tornaram-se um produto à margem da sociedade e foram classificados como *underground*². “Na experiência americana, a autoria nos quadrinhos no seu grau máximo costuma ser associada aos quadrinhos *underground*, ao mundo das publicações ‘alternativas’” (Vargas, 2016, p. 28). Ou seja, a produção de quadrinhos *underground*, que começou nos Estados Unidos nos anos de 1960, tinha como motivação a fuga das normas, a provocação, o escárnio e o tema erótico — este último sendo classificado como *comix*. Partindo daí, foram surgindo os *zines*³, ainda muito populares até hoje, que são, para muitos artistas, uma forma de aprendizado no começo da carreira.

O que pode atrair muitos autores para o romance gráfico é também a possibilidade de não precisar de se ater às técnicas padronizadas da ilustração de quadrinhos clássicos, pois sua construção enaltece tanto o desenho quanto a narrativa, levando em consideração sua aproximação com elementos da literatura, fortalecendo as possibilidades autobiográficas e/ou de relatos de vivência e testemunho, como é o caso do objeto de estudo deste artigo. E, mesmo que as grandes editoras nacionais já tenham descoberto o potencial dessa categoria e estejam investindo nela, o romance gráfico independente brasileiro ainda pode ser considerado uma maneira de escapar do atrelamento monetário dos conjuntos editoriais e das limitações dos processos criativos dos quadrinhos, ao mesmo tempo em que abre portas para que artistas fora dos padrões heteronormativos possam ter maior visibilidade.

O objetivo deste artigo será analisar as publicações em quadrinhos de temática *queer*, em particular a obra autobiográfica *Monstrans: Experimentando Horrormônios*, do artista trans Lino Arruda (2021), afim de analisar os traços e a escolha de estilo do autor que optou por representar-se através de imagens grotescas, enquanto também se analisa outras obras em quadrinhos dentro do mesmo escopo — que se inserem em debates acerca de gênero, sexualidade e transexualidade e que contribuem para o crescimento e desenvolvimento da própria categoria, bem como também de nossa sociedade, tendo em vista que “os quadrinhos nos trazem elementos importantes para completar lacunas acerca do que foi, do que é e do que tem potencial para se tornar a sociedade humana do século XXI” (Braga & Nogueira, 2020, p. 12). Para tal intento, será utilizada uma metodologia de uma base bibliográfica que esteja dentro das abordagens de estudos de gênero, quadrinhos e história da arte.

² “O termo *underground* talvez tenha vindo da revista *Time* que usou a expressão para se referir a filmes de Andy Warhol e, depois, aos jornais que *pipocaram* na época. Como os quadrinhos apareceram nos jornais, ganharam essa alcunha” (Moreau & Machado, 2020, p. 441).

³ *Zines* são produções editoriais de baixo custo utilizadas para publicação e distribuição de conteúdo independente, normalmente ilustrações, poesias, manifestos e uma sorte de vários temas, podendo ser distribuídos gratuitamente ou não. Podem ser de publicação particular ou coletiva, dependendo de sua proposta. Muito presentes no movimento *punk* nos Estados Unidos, logo ganharam o mundo por se tratar de produções de baixo orçamento que poderiam ser adquiridas facilmente, ainda que de maneira clandestina. Na América Latina, a produção de *zines* ainda é bastante comum, destacando-se, no Brasil, de forma mais efervescente dentro de círculos literários durante a época da chamada “Poesia Marginal”.

2. DESENHANDO GÊNERO

No Brasil, a produção de quadrinhos com temáticas de gênero tem surgido com mais frequência, principalmente por influência do trabalho da renomada Laerte Coutinho, cartunista travesti que encontrou em seus desenhos uma maneira de entender a si mesma dentro de sua identidade de gênero, enquanto também elucidava seus leitores acerca da vivência trans. Estudos como os de Maria Clara Silva Ramos Cordeiro (2021) e Hadriel Theodoro (2016), permitem conhecer melhor as produções de Laerte e o seu impacto nos estudos de gênero. Maria Clara Carneiro analisa o corpo de Laerte desenhado em suas tiras como um corpo travesti encenado, analisando como Laerte, com as personagens Hugo e Muriel, acabou “criando uma constelação de personagens, em que seu traço e modo de fazer humor atuam como signos ou como fronteiras entre seu corpo de Autora e dos outros autores de quem se inspirou” (Carneiro, 2021, p. 64). Enquanto Hadriel Theodoro (2016) trata da visibilidade de vivências transgêneras na mídia como forma de consumo, buscando investigar “as articulações das visibilidades midiáticas das pessoas transgêneras com os modos pelos quais elas permeiam uma atuação política e cidadã para a legitimação de sua própria existência, de um reconhecimento social não assentado em estereótipos, preconceitos e discriminações” (p. 34). E no que se trata do caso da quadrinista Laerte, ele objetiva compreender:

como a experiência de Laerte pode conter uma inter-relação entre produção e consumo, voltada às visibilidades das pessoas transgêneras; averiguar se os enquadramentos midiáticos da transgeneridade de Laerte privilegiam marcos binários ou a multidimensionalidade das identidades transgêneras; e compreender como é construída a experiência da transgeneridade nas políticas de visibilidade derivadas da experiência ativista de Laerte. (p. 35)

A personagem Hugo/Muriel, por exemplo, conhecida por ser uma alegoria da transição de gênero de Laerte, surgiu no começo do século XXI. Por meio de tirinhas publicadas no jornal *Folha de S. Paulo* e na internet, a artista foi desenvolvendo a temática aos poucos e desenhando seu processo, permitindo que nós, seus leitores, pudéssemos acompanhar sua fase de descobertas. Vera Maria Bulla (2018), em análise de algumas tirinhas da artista, vai constatar que:

[as tirinhas] podem ser vistas como uma forma de autoentendimento por parte da cartunista que, ao mesmo tempo que aprende as questões de gênero, usa nas tirinhas seu conhecimento e, de forma espontânea, ensina o leitor, de maneira didática e humorística, a aprender com ela sobre o significado de ser transgênero. A maneira como Laerte relata ao leitor sobre seus descobrimentos é também uma forma de ensinar o público em geral a ter mais tolerância e, possivelmente, abrir espaço para diálogos sobre respeito e aceitação. (p. 32)

As tirinhas de Laerte Coutinho sobre sua transição de gênero exploram seus desejos, confidências e medos. São permeadas por bastante humor e uma boa dose de

ironia, principalmente quando o foco é evidenciar as falhas da heterocisnormatividade na manutenção de gêneros dentro de uma sociedade ainda escorada em pautas binárias antiquadas.

As tirinhas têm o poder de remeter ideias e opiniões simultaneamente com as problemáticas que as acompanham. Estudar as tirinhas de Laerte, com o intuito de investigar como o processo de descoberta de sua própria identidade de gênero se deu através de seus personagens é enriquecedor por conta de esclarecimentos que dão quanto às inúmeras interpretações erradas sobre as questões que giram em torno de gênero e sexualidade. (Bulla, 2018, p. 47)

A potência de Laerte na produção de quadrinhos, somada à sua genialidade e coragem em se abrir ao público, destaca a capacidade que a narrativa autobiográfica tem de estar presente e funcionar em vários formatos e mídias diferenciadas. Não por acaso, o surgimento de uma voz que fale por muitos, utilizando como canais de comunicação tanto a narrativa quanto o desenho, é capaz de promover descobertas e transformações ao seu redor por estimular o debate sobre identidade e arte. Tal como disse a quadrinista Aline Zouvi (2020) com relação ao espaço autobiográfico nos quadrinhos *queer*:

este espaço autobiográfico vem para fortalecer uma narrativa identitária que não tange apenas ao seu autor, mas toda a uma comunidade à qual pertence e com a qual se identifica. A união entre imagem e texto proporciona, além de tal construção narrativa e discursiva, a presença e a visibilidade próprias da imagem. Podemos não nos dar conta disso, mas, para o autor e para o público LGBTQ+, é essencial, além de se ler, ver-se desenhado nos quadrinhos. A representatividade encontra, na narrativa autobiográfica, a chance de avançar as discussões sobre identidade de gênero e sexualidade através da análise de quadrinhos. Torna-se cada vez mais importante que não percamos essa potência de vista, buscando sempre, enquanto autores ou leitores, uma produção consciente de seu contexto social e cultural, mas também comprometida com sua qualidade artística. (p. 16)

O romance gráfico autobiográfico *queer* pode, dessa forma, construir realidades que estão à margem de um sistema social que exclui vidas que divergem dos padrões. Podemos contemplar, em várias obras inseridas nesta especificidade, que o traço, o desenho, a ilustração, enfim, o aspecto artístico da narrativa visual corporifica aquilo que a narrativa verbal, confinada nos balões e legendas, pode apenas sugerir, dada a opacidade da linguagem. Obras como a da artista brasileira Alice Pereira (2019), intitulada *Pequenas Felicidades Trans*, e da artista italiana Fumettibrutti (2022/2019), *Minha Adolescência Trans*, ambas autobiografias, conseguem apresentar enredos similares, mas, ao mesmo tempo, muito diferentes em suas construções. Alice Pereira (2019) aborda seu processo de transição de gênero por uma perspectiva íntima e autoanalítica através de linhas e cores suaves e com toques de ironia e humor ácido.

De acordo com Maria da Conceição Francisca Pires (2021), o objetivo de Alice Pereira “foi ilustrar como o amplo desconhecimento, alheamento ou não querer saber sobre as

questões relativas à transgeneridade contribui para reforçar estereótipos, preconceitos, estigmas e tabus” (p. 2). Já Fumettibrutti (2022/2019) expõe a violência e as transfobias que sofreu durante seu processo de maneira direta e sem pudores, utilizando cores fortes e traços rústicos em uma narrativa mais realista. Aqui, o visual possuiria a capacidade de sobrepor bloqueios que tentam impedir que muitas vidas LGBTQIA+ tenham direitos ou sejam ouvidas. Como apontado no artigo “Transmediality Against Transphobia: The Politics of Transsexual Self-Portraiture in Fumettibrutti’s Work Between Comics and Photography” (Transmedialidade Contra a Transfobia: A Política do Autorretrato Transexual na Obra de Fumettibrutti Entre os Quadrinhos e a Fotografia) publicado por Nicoletta Mandolini. Em ambas as obras é possível ver um interlocutor que opera um processo de *complexion*⁴ do corpo que se mira, e até poderia funcionar, como nas “autohistórias teóricas” de Gloria Anzaldúa (2012), como uma possibilidade de cura e de subjetivação. Não se trata, portanto, de desabafos, mas da importância de se expor a experiência vivida.

3. MONSTROS E HORMÔNIOS

A partir da pergunta “como são representadas as experiências travesti/trans na cultura contemporânea (artes visuais, literatura, cinema, teatro, etc.)?” (Arruda, 2020, p. 15), Lino Alves Arruda introduz sua tese de doutorado, intitulada *Monstrans: Figurações (In)humanas na Autorrepresentação Travesti/Trans Sudaca*⁵. Autor, artista e quadrinista, Lino é transmasculino e pessoa com deficiência e tem dedicado suas pesquisas acadêmicas a sopesar sua experiência antes, durante e depois da transição de gênero, bem como outras existências LGBTQIA+ em uníssono à sua abordagem criativa. Em sua tese, Lino Arruda escolheu introduzir seu trabalho com várias indagações como essa acima, a fim de provocar uma reflexão sobre como várias das manifestações artísticas atuais, ainda que *ancoradas* (e aqui essa palavra encaixa perfeitamente) em uma iniciativa que pretende acolher a diversidade, podem ser capazes de proliferar discursos que permanecem suscitando “*cistemas* identitários e a vincular-se à produção de saberes, perspectivas e posições de sujeito hegemônicas” (Arruda, 2020, p. 15). Sua pesquisa gerou frutos e, um ano após sua defesa, Lino publicou, com o apoio do projeto *Rumos Itaú Cultural* — mas ainda de maneira independente — o romance gráfico *Monstrans: Experimentando Horrormônios*, sua autobiografia em quadrinhos.

Nesta obra, Lino Arruda relata sua infância, adolescência e fase adulta com foco nas intervenções médicas que experienciou quando criança, na descoberta de sua

⁴ O conceito de “*complexion*” refere-se à complexidade das injunções sociais que cada indivíduo carrega consigo. Segundo Chantal Jaquet (2014), a *complexion* é composta por múltiplas dimensões (como gênero, raça, religião, orientação sexual, etc.) que se sobrepõem e interagem entre si para moldar as trajetórias individuais. A *complexion* é dinâmica e pode mudar ao longo do tempo, à medida que novas injunções sociais são incorporadas ou antigas são abandonadas.

⁵ “Termo que se refere, pejorativamente, à América Latina e a seus habitantes. Seu emprego se dá especialmente a partir dos fluxos migratórios dos anos 1990 no contexto espanhol, visando a interpelação negativa de imigrantes latino-americanos. Neste trabalho, a apropriação dessa terminologia visa evocar os tensionamentos xenofóbicos/raciais e ressignificar seu uso e sentido original” (Arruda, 2020, p. 15).

sexualidade e nas reflexões acerca de sua identidade de gênero e, ao desenhar-se, se utiliza de traços livres e disformes, compartilhando com o leitor a percepção de sua imagem tanto pelos olhos dos outros como por sua própria perspectiva. O autor dedica seu trabalho como quadrinista, tanto nesta obra como em *zines* publicados em outros anos⁶, a abordar temáticas como transexualidade, cotidiano, sexualidade e visibilidade. Este percurso contribuiu para que sua autobiografia fosse o relato de vivência de uma pessoa que cresceu sob fortes intervenções e julgamentos sociais de políticas sobre seu corpo e tentativas compulsórias (internas e externas) de normatização de sua imagem e identidade. Seu trabalho de pesquisa corroborou para que ele dedicasse seus estudos e abordagens artísticas e culturais dentro daquilo que abrange a comunidade trans e travesti, em especial através da temática da monstruosidade baseada em nossa cultura ocidental, como manifestação autorrepresentativa. Como ele mesmo afirma:

o principal objetivo desta pesquisa é identificar, organizar e analisar um arquivo literário e imagético autorrepresentativo, autônomo e contracultural travesti/trans, visando criar canais através dos quais essas vozes dissidentes possam estar em diálogo produtivo com outras, a fim de remodelar o repertório simbólico *mainstream*. Para tanto, desaquecer dos sistemas institucionais que consistentemente excluíram as autoenunciações e autorrepresentações travesti/trans é uma das prerrogativas deste projeto, especialmente considerando os imaginários e os discursos exotizantes e alienantes comumente figurados nos locais autorizados de produção de conhecimento acerca das subjetividades dissidentes. (Arruda, 2020, p. 15)

Ao traçar uma autorrepresentação, Lino desenha criaturas que muitos considerariam grotescas, às vezes em seu reflexo no espelho, às vezes olhando para nós, com o objetivo de ressignificar o que seria exatamente esta característica “assustadora”, essa monstruosidade, que reflete muito mais a hipocrisia social do que propriamente a maneira como ele se vê. Afinal, o que se chama de monstro é aquilo (aquele/a) de que não se tem identificação dentro da normatização, que não é reflexo no espelho do chamado “comum”, o que causa aviltamento, considerado abjeto. A filósofa Julia Kristeva (1980), em *Poderes do Horror: Ensaio Sobre a Abjeção*, conduz a nossa reflexão acerca da abjeção e compreende que o abjeto é o que provoca a estranheza, tremula as bases e ameaça uma ordem: a existência trans é a exposição do fracasso do sistema heteronormativo social.

Abjeto. Ele é um rejeitado do qual não dá para se separar, do qual não dá para se proteger como se faria com um objeto. Estranheza imaginária e ameaça real, ele nos chama e acaba por nos devorar. Não é, pois, a ausência de limpeza [*propreté*] ou de saúde que torna abjeto, mas aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras. O intermediário, o ambíguo, o misto. (Kristeva, 1980, p. 4)

⁶ São eles: *Sapatoons* (2011); *Anomalina* (2013); *Quimer(d)a #1* (2015); *Quimer(d)a #2* (2018) e *Peitos* (2018). Ver mais em <https://www.linoarruda.com>.

O horror da abjeção pensada por Julia Kristeva aproxima-se das representações do corpo feminino na literatura e cinema, quando esse corpo é também visto como abjeto, como podemos entender pelos apontamentos de Barbara Creed (2007) em *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (O Monstruoso-Feminino: Cinema, Feminismo, Psicanálise) que, guiada pelo ensaio de Julia Kristeva (1980), considera que a representação da mulher em filmes de terror passa pela abjeção através do olhar da masculinidade.

A presença do monstruoso-feminino no filme de horror popular nos conta mais sobre os medos masculinos do que sobre o desejo feminino de subjetividade. No entanto, essa presença desafia a visão de que o espectador masculino é quase sempre situado em uma posição sádica ativa e o espectador feminino em uma posição passiva e masoquista. (Creed, 2007, p. 7)

Ainda que a heteronormatividade, aqui, não esteja sendo abalada dentro de um sistema de controle da sexualidade, muito do que se tem da presença feminina em filmes de terror perpassa a narrativa da mulher em subjugação de uma tortura física e/ou psicológica projetada por uma personagem masculina, seja ela humana ou monstruosa. A abjeção do corpo feminino é, portanto, construída pela misoginia. Sobre esse aspecto, a filósofa Judith Butler, em entrevista dada ao Departamento de Estudos da Mulher do Instituto de Artes da Universidade do Utrecht⁷, na Holanda, debruça-se sobre o tema da abjeção e salienta que pensar os corpos diferentemente pode ser entendido como um pilar do feminismo enquanto questão de sobrevivência, e acrescenta: “a abjeção de certos tipos de corpos, sua inaceitabilidade por códigos de inteligibilidade, manifesta-se em políticas e na política, e viver com um tal corpo no mundo é viver nas regiões sombrias da ontologia” (Prins & Meijer, 2002, p. 157).

Mas, voltando a Lino Arruda, por quê a monstruosidade? Na verdade, a monstruosidade está presente no fazer artístico ocidental desde os longínquos tempos da Antiguidade, em poemas homéricos e epopeias heroicas. Seres como ciclopes, sereias, monstros de três cabeças e vários outros seres mitológicos são criações fantasiosas que serviram de algozes aos protagonistas humanos de aventuras literárias cheias de significados e moralidades. Porém, como afirma Ana Soares (2018), os monstros não fazem parte somente do campo imaginativo da literatura e nem sempre estão em uma posição antagônica. Ao se debruçar sobre a temática, Soares afirma que a monstruosidade — ou, como ela refere, “o monstruoso” — está presente em nossa cultura em circunstâncias que vão muito além da imaginação e da livre criação, sendo, inclusive, uma representação do medo do desconhecido ou um desafio à razão:

os monstros não são apenas obra da imaginação abstrata, nem a sua existência se expressa somente no discurso verbal: as encarnações em imagens pictóricas gráficas são muitas e vêm de há muito. O seu surgimento não se dá apenas com a sofisticação tecnológica (por exemplo, com o cinema).

⁷ Publicado originalmente como “How Bodies Come to Matter: An Interview With Judith Butler” (Como os Corpos Passam a Ter Importância: Uma Entrevista com Judith Butler), em *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, em 1998, pela The University of Chicago Press. Traduzido para o português com permissão da University of Chicago Press em 2002.

Aliás, alguns dos monstros que mais representações gráficas tiveram em ilustrações do século XVI aparecem referidos em textos do século V a.C. A expressão discursiva e as contrapartidas visuais dos monstros não são novas: nem se descobriram só com as Descobertas, no contacto dos europeus com os seus diferentes. A etimologia de “monstro” parece estar associada ao verbo latino “moneo”, que significa “avisar”. De alguma forma, portanto, quando são assim designados, os monstros referem-se à sinalização, normalmente de algum receio, evento negativo ou ameaçador. (Soares, 2018, p. 55)

Ana Soares (2018) aprofunda-se em sua discussão refletindo sobre o que há no monstro que fascina ao humano que o criou, e conclui que o monstruoso é algo muito próximo, já que “o monstruoso, afinal, é humano como nós” (p. 56). Para a autora, o lugar em que se encontra a maior fonte de criação dos monstros que assombram e apavoram o ser humano é o local da razão, presente somente em nós, seres humanos, tidos como animais racionais e pensantes, qualidades que nos distanciam do que possa ser abominável.

O monstruoso está em nós sempre que o pensamos. Estejamos onde estivermos, é próximo e nada exotismo. Começa por ser descrito como o desumanizado, o sub- ou super-humanizado. A sua constituição na literatura (...), forma-se a partir do sublinhar das diferenças que o afastam de quem o descreve, do escritor – de uma humanidade, logo, de uma não monstruosidade do escritor. Porém, uma vez que só no pensamento humano são gerados, os monstros são, afinal, por natureza, tão humanos quanto nós. (Soares, 2018, p. 66)

Em uma gravura do artista espanhol Francisco de Goya y Lucientes, datada de 1799, a razão é entendida como a própria criadora da monstruosidade. A gravura, intitulada de *Placa 43* (Figura 1), presente na coleção “Los Caprichos”⁸, possui o escrito “o sonho da razão produz monstros”:

⁸“Esta é a imagem mais conhecida da série de 80 gravuras em aquatinta de Goya, publicada em 1799, conhecida como ‘Los Caprichos’, geralmente entendida como a crítica do artista à sociedade em que viveu. Goya trabalhou na série por volta de 1796-98 e muitos desenhos para as impressões sobreviveram. A inscrição no desenho preparatório para esta impressão, agora no *Museu do Prado* em Madri, indica que foi originalmente concebida como a página de título da série. Na edição publicada, essa estampa passou a ser a chapa 43, número que podemos ver no canto superior direito” (The Metropolitan Museum of Art, s.d.).



Figura 1. *Los Caprichos*, Placa 43

Fonte. Retirado de “Plate 43 From ‘Los Caprichos’: The Sleep of Reason Produces Monsters (El Sueño de la Razon Produce Monstruos)”, por The Metropolitan Museum of Art, s.d. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338473>). Domínio público.

Goya era um árduo crítico social e a *Placa 43* foi uma tentativa do artista de provocar a camada social e intelectual da Espanha a atentar-se mais para os acontecimentos pertinentes de sua época que envolviam questões políticas entre o país e a França (Soares, 2018). Nesse caso, a monstruosidade, representada por animais que sobrevoam a figura de um homem deitado em uma mesa em que, aparentemente, ele estava a escrever, carrega a representação de que ela poderá surgir no momento que a razão sucumbir:

a própria legenda induz a ambiguidade de leitura: a palavra castelhana “sueño” tanto pode significar o “sono” da razão (ou seja, o momento em que a razão se permite um momento de paz e o homem é dominado pelo não racional); quanto pode ser o “sonho” da razão, entendido como projeção ou anseio, que seria o fruto da capacidade humana de criar ideias, ou resultado de um estado de vigilante produção em que se geram os monstros. Em qualquer uma das aceções, para Goya, o monstruoso, mesmo quando é

representado fora do fisicamente humano, nasce daquele e poderá mesmo nascer da mais humana das qualidades, a razão. (Soares, 2018, p. 55)

Sendo assim, há muito que a representação da monstrosidade, no campo das artes, surge como uma forma de questionar o comportamento e a racionalidade do ser humano, bem como sua capacidade de criar e se deslumbrar pelo desconhecido, obtendo fascínio pelo que é novo, ao mesmo tempo em que o enlevo pela monstrosidade nada mais pode ser que um reflexo do que seja a própria razão humana quando se encontra livre ou em repouso.

E como a monstrosidade pode ser autobiográfica? Antes de introduzir esta explicação, é importante citar que o romance gráfico *Monstrans: Experimentando Horrormônios*, antes de ser finalizado e publicado como uma obra completa, surgiu através da publicação de um dos *zines* de autoria de Lino Arruda (2020): “combinando ilustrações e autoficções, *Monstrans: experimentando horrormônios* é um capítulo-zine no qual enveredo o não-humano em representações autobiográficas para recontar minhas experiências transmasculinas de ininteligibilidade” (p. 19). Lino salienta, ao falar desse capítulo-zine em sua tese, que as subjetivações monstruosas que ele utiliza em suas ilustrações são capazes de romper com as normas que definem o que seja representação e realidade, modificando a estética até que ela deixe de ser humana e se transporte para o não-humano, para a monstrosidade, tema recorrente em seu arcabouço teórico de pesquisa acerca de produções artísticas dissidentes em um contexto decolonial (Arruda, 2020). Ele prossegue afirmando que a imagem clássica do monstro (lobisomem, *Frankenstein*, ou mesmo um hibridismo animal/humano) utilizada em suas ilustrações retoma pautas existentes no Brasil desde o período colonial, que entocavam as existências travestis/trans em associações à animalidade.

A desorientação da identidade é um tema presente na concepção de monstros durante a história, seja em culturas, religiões ou literaturas, como afirma João Carlos Firmino Andrade de Carvalho (2018):

ora o monstro para ser monstro, no pleno sentido da palavra/conceito, precisa de se situar nesse lugar de fronteira entre o ser e o não-ser, entre o possível e o impossível, paralisando e extasiando o olhar do ser humano perante algo de único e irrepetível e mostrando-lhe não tanto o que ele não é, mas uma singular possibilidade alternativa de ser. (p. 39)

Esse não-lugar de pertencimento pode estar relacionado, também, à dissociação da identidade humana que as pessoas travestis/trans sofrem por parte de uma sociedade que nega, para tais vivências, a cidadania, a dignidade e os direitos humanos: “o problema que o monstro coloca é, portanto, o da dialética da identidade e diferença, ou, dito de outro modo, o dos limites da humanidade do homem” (Carvalho, 2018, p. 40).

O filósofo Paul B. Preciado (2021) também se utiliza da ideia do monstro como referência à sua existência como um corpo não-binário em seu discurso “Eu Sou o Monstro que Vos Fala”. Este discurso foi escrito por Preciado em 2019 para ser lido por

ele na “Jornada Internacional” da Escola da Causa Freudiana, quando foi convidado para falar em uma conferência de psicanálise no Palais de Congrès, na capital francesa, Paris. Acontece que o filósofo não conseguiu concluir a leitura de seu discurso, pois foi vaiado, ofendido e ridicularizado pelos 3.500 psicanalistas que ali estavam reunidos para discutir a temática “mulheres em psicanálise”, e que não aceitavam as indagações do palestrante:

o discurso causou um terremoto. Quando perguntei se havia um psicanalista gay, trans, ou não binário na sala, o silêncio foi quebrado por algumas risadas. Quando pedi às instituições psicanalíticas que assumissem a responsabilidade pela atual transformação da epistemologia sexual e de gênero, parte do público riu, enquanto outros gritaram ou me pediram para sair da sala. Uma mulher falou alto o suficiente para eu ouvi-la da minha tribuna: “Não o deixe falar, é Hitler2”. Outra parte do público aplaudiu. Os organizadores me lembraram que meu tempo tinha acabado, então tentei me apressar, pulei alguns parágrafos, só consegui ler um quarto do discurso que tinha preparado. (Preciado, 2021, pp. 278–279)

Preciado (2021) dedicou a publicação da íntegra do discurso a Judith Butler e, nas suas mais de 50 páginas de relato pessoal, podemos entender o quão equivocadamente a classe psicanalítica pode afetar a percepção generalizada sobre as vivências trans ao proferir diagnósticos de doenças mentais e distúrbios biológicos às questões de gênero e sexualidade:

eu, um corpo marcado pelo discurso médico e jurídico como “transexual”, caracterizado na maioria de seus diagnósticos psicanalíticos como sujeito de uma “metamorfose impossível”, situando-me, segundo a maioria de suas teorias, além da neurose, à beira ou mesmo na psicose, incapaz, segundo vocês, de resolver corretamente um complexo edipiano ou tendo sucumbido à inveja do pênis. Bem, é a partir dessa posição de doente mental da qual vocês me classificam, embora eu me dirija a vocês como o símio-humano de uma nova era. Eu sou o monstro que vos fala. O monstro que vocês construíram com seus discursos e suas práticas clínicas. Eu sou o monstro que se levanta do divã e fala, não como paciente, mas como cidadão, como seu monstruoso igual. (p. 281)

O autor afirma, em vários momentos de seu discurso, que prefere a sua nova condição de “monstro da modernidade” (Preciado, 2021), assim sendo entendido pela psicanálise, do que tentar se enjaular na condição binária de sentidos do mundo da cisgeneridade, já que existir dentro da vivência desse monstro é poder pertencer a um universo inexplorado. Como também podemos ver no romance gráfico de Lino Arruda pelos momentos de representação de sua disforme identidade, a transexualidade é um estado de movimento, um processo que acontece pelo período da própria vida e que desafia as normas incutidas em um sistema de controle por, justamente, atuar de uma

maneira livre de consignações: “o monstro é aquele que vive em transição. Aquele cuja face, corpo e práticas ainda não podem ser considerados verdadeiros em um regime de conhecimento e poder determinados” (Preciado, 2021, p. 296). Temos aqui, provavelmente, a inspiração para o título *Monstrans*.

As modificações hormonais que acompanham a transição de gênero, o pejorativo estigma social sobre corpos dissidentes, as descobertas de um novo corpo e a busca por resquícios do que não existe mais estão presentes em muitas produções independentes e têm proporcionado identificações e reconhecimentos nos leitores⁹. A aproximação da narrativa com a realidade de quem consome as obras autobiográficas dentro dessas temáticas evidencia que há vivências diferenciadas que são animalizadas pelo (cis)tema (Arruda, 2020).

Observa-se que esse artifício representativo tem sido cada vez mais empregado em suportes contraculturais contemporâneos (como zines, livretos e outros materiais literais autônomos), especialmente em projetos que pretendem interpelar o/a observador/a (através do emprego da figura de um corpo que rápida e intuitivamente gera identificação) e, ao mesmo tempo, evadir o fardo de evocar compulsoriamente, através da representação do corpo, uma unidade identitária. (Arruda, 2020, p. 26)

Lino Arruda também salienta que, ao invés de lutar para sair de um rótulo marginal, ou *underground*, as publicações gráficas *queer* preferem abraçar o caos e assumir o fracasso que é inerente à própria heteronormatividade, já que é sempre necessário que haja uma falha de um lado para haver sucesso do outro. Portanto, se tais publicações evidenciam uma perda da identificação humana, da padronização linguística, do controle de corpos, entre outros, é por conta de um movimento de resistência que, assumindo a falha, permite que a contracultura travesti/trans tome para si o poder de seu tempo e espaço, ressignificando sua identidade a partir da exposição da monstruosidade, como podemos ver no quadrinho abaixo de autoria de Lino Arruda, publicado em um de seus *zines* (Figura 2).

⁹ Exemplos de algumas produções brasileiras: *Arlindo* (2021), da artista Luiza de Souza (Ilustralu); *Quadrinhos Queer* (2021), organizado por Ellie Irineu, Gabriela Borges e Guilherme Smee; *Sob a Luz do Arco-Íris* (2020), organizado por Mário César Oliveira; *Revista Mina de HQ* (<https://www.minadehq.com.br>), publicação anual, organizada por Gabriela Borges.

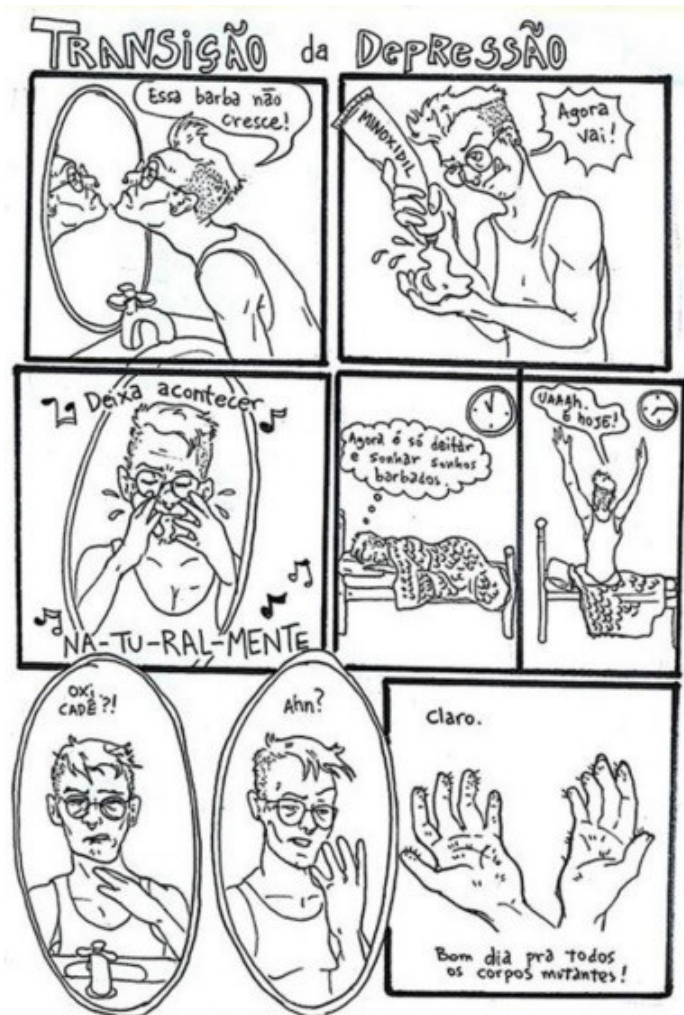


Figura 2. Zine Quimer(d)a, Número 2, de 2017

Fonte. Retirado de *Monstrans: Figurações (In)humanas na Autorrepresentação Travesti/Trans* Sudaca, por L. A. Arruda, 2020, p. 38. Copyright 2020 de UFSC.

Os relatos dos processos da transição de gênero em quadrinhos, como os da figura acima, possuem um elemento em comum relevante para nossa discussão, posto que está sempre presente quando surge uma autorreflexão por parte do artista durante a narrativa: o espelho. A presença do espelho em *Monstrans: Experimentando Horroर्मônios* (2021) é, muito antes de ser um recurso cenográfico, uma ferramenta que permite que o leitor acompanhe o processo autorreflexivo de Lino Arruda sobre sua identidade, transição de gênero e os processos químicos hormonais que prejudicam sua pele enquanto o transformam. Além disso, o espelho também está presente em momentos de sua memória de infância e adolescência, atuando como um objeto que deixa evidente o que está fora do lugar, ainda que, mais tarde, também exerça a função de confronto, de busca por entendimento e identificação. Lino ilustra em sua narrativa que, durante sua infância e adolescência, ele percebia que havia ali no reflexo do espelho um corpo que não estava em seu espaço ideal, em seu lugar de verdade e é nítida a mudança de

comportamento de Lino diante do objeto com o passar do tempo: antes, uma criança confusa que ficava apreensiva diante de seu reflexo, chegando até mesmo a dar as costas para ele; posteriormente, a contemplação das mudanças com um novo olhar, o de admiração e descoberta, culminando em autoconhecimento. É diante do espelho que a monstruosidade toma forma aos olhos de Lino e o faz enxergar o que há de extraordinário onde outros projetam abjeção.

A introdução da obra traz o autor se olhando no espelho e refletindo, junto ao leitor, acerca das consequências que surgem durante o tratamento hormonal com testosterona: erupções na pele, oleosidade, cicatrizes, entre outras. Na Figura 3 podemos ver que esse diálogo ocorre diretamente conosco, já que Lino desenha-se, primeiramente, olhando para fora do enquadro, para fora da obra, demonstrando a capacidade que o desenho tem de estabelecer uma conexão direta e concreta com o receptor. Isso fica claro já no primeiro quadro, em que o reflexo nos encara e ainda não há, na frente dele, um corpo que se olha, o que fica mais evidente no segundo quadro, quando a criatura monstruosa está de costas para o espelho e de frente para nós. Aqui temos a visão de um corpo nu modificado, com quatro tetas e uma cauda, um focinho e muitos pelos. A autorrepresentação construída nesta introdução pretende refletir acerca das modificações provocadas pelo hormônio e como Lino se sente ao passar por este processo — o processo da monstruosidade —, além dos novos cuidados que ele precisou aprender para cuidar de si e não deixar que os efeitos colaterais do tratamento sejam permanentes.

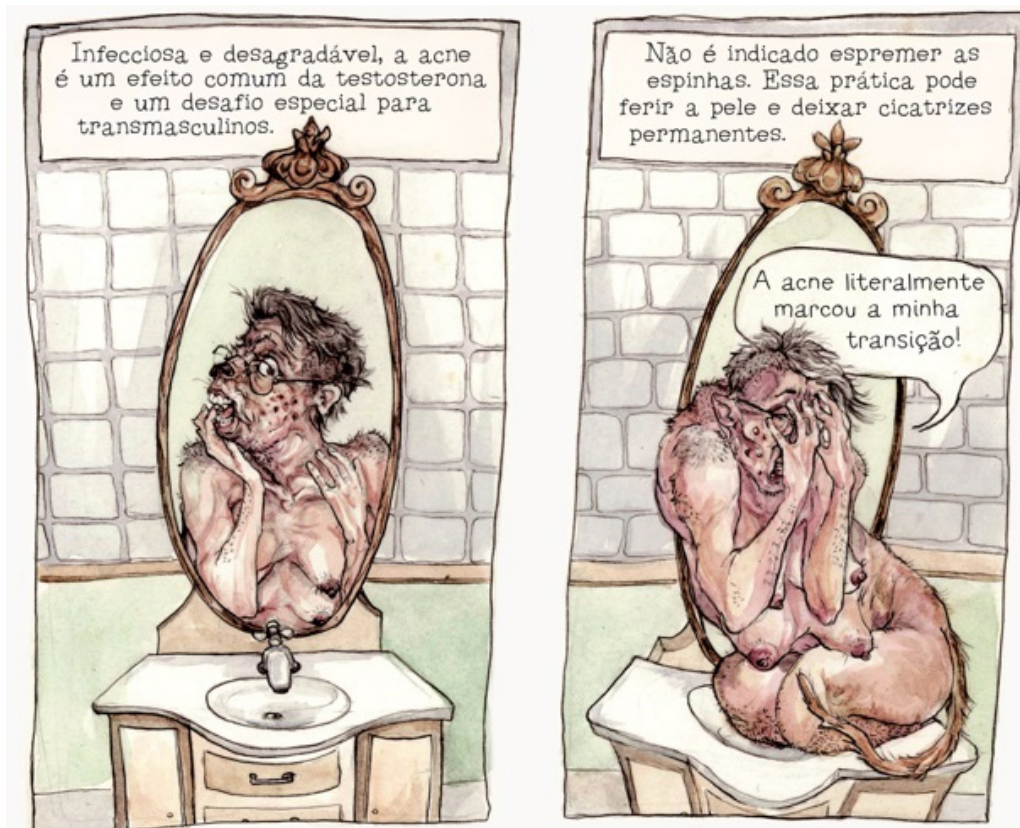


Figura 3. Sobre a acne

Fonte. Retirado de "Introdução", por L. A. Arruda, 2021, *Monstrans: Experimentando Hormormônios*, p. 6. Copyright 2021 de Lino A. Arruda.

Já na Figura 4, veremos que a criatura híbrida começa a se encarar no espelho e se analisar bem de perto por uma lupa, agora conversando com o leitor através do objeto e trazendo-o para junto da observação, incluindo um terceiro olhar — o nosso — em sua autoanálise. Lino, então, ensina-nos que os danos do surgimento de acne podem ser mais complicados do que o que ocorre na superfície da pele, já que, dentro das espinhas, morando no pus, há a presença de bactérias que podem se proliferar e gerar mais infecções. Partindo dessa informação, a introdução da obra também serve para que Lino reflita sobre a vida que vive dentro dele e como ela faz parte de seu corpo e de sua transição, ainda que possa gerar malefícios, afinal, são vidas bacterianas que surgiram quando ele deu início a sua transição, sendo elas, portanto, parte do processo.



Figura 4. Acne sob a lupa

Fonte. Retirado de “Introdução”, por L. A. Arruda, 2021, *Monstrans: Experimentando Horrormônios*, p. 6. Copyright 2021 de Lino A. Arruda.

Sendo assim, Lino Arruda abraça as possibilidades de poder ver o lado menos pessimista de uma interpretação sobre seu processo e se encanta com o que o seu corpo é capaz de criar, como podemos ver na Figura 5.

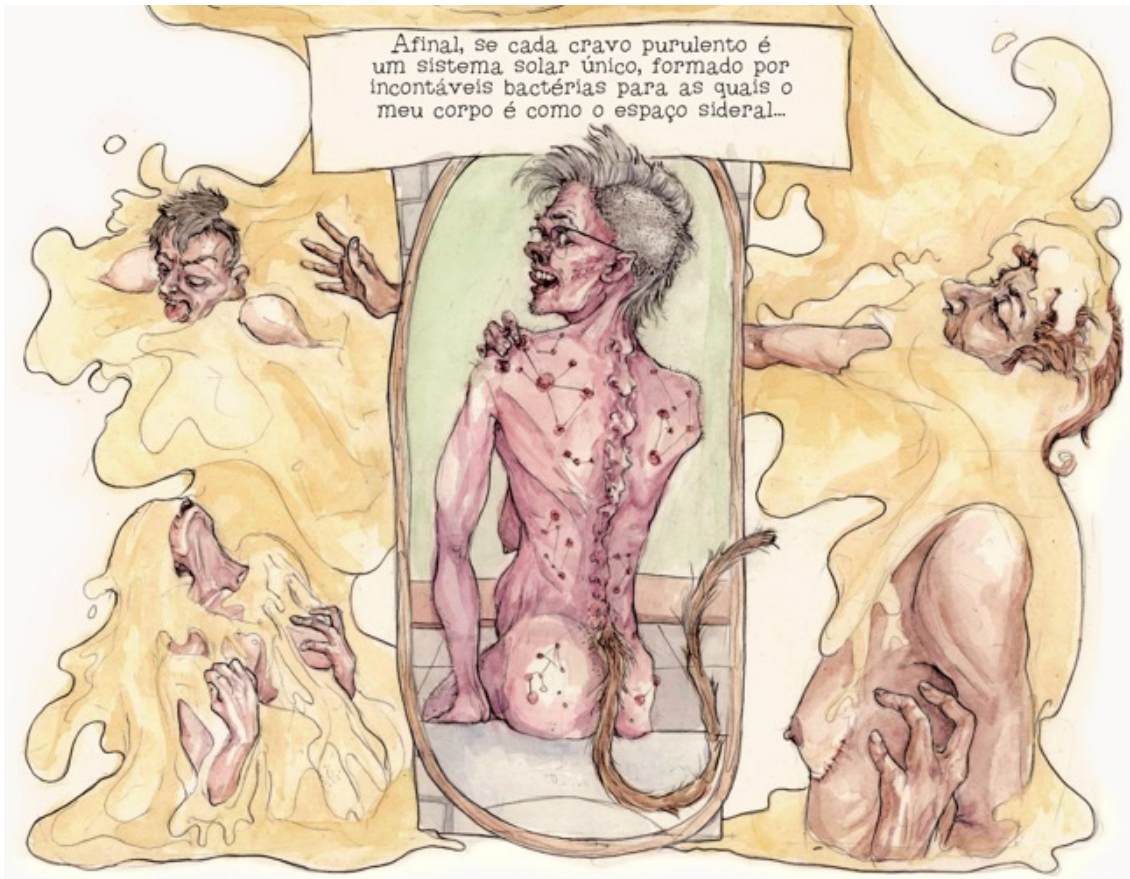


Figura 5. Resignificação

Fonte. Retirado de “Introdução”, por L. A. Arruda, 2021, *Monstrans: Experimentando Horrormônios*, p. 6. Copyright 2021 de Lino A. Arruda.

No Capítulo 1 da obra, intitulado “Terapia de Conversão”, Lino Arruda retorna às suas memórias de infância e ao momento em que, enquanto se debatia com suas dúvidas sobre a descoberta da sexualidade, enfrentava um doloroso tratamento fisioterapêutico por conta de sua deficiência física. O autor nos conta que durante sua gestação sua mãe sofreu um acidente de carro que resultou em uma lesão na formação de sua coluna e membros inferiores. Portanto, desde a infância, Lino precisou lidar com um corpo que não está dentro dos padrões exigidos pela sociedade, mal sabendo ele que este seria só o primeiro de muitos processos médicos e invasivos que estariam por vir. Em entrevista dada à *Revista Mina de HQ*, em 2022, Lino conta que, em *Monstrans*, tratou de abordar todas as formas em que o seu corpo é capaz de existir e como ele se encontra na sociedade, rodeado pelos rótulos que começou a receber imediatamente ao nascer:

no *Monstrans* eu quis trazer esses momentos de convergência entre ser trans, ser deficiente, ter nascido visivelmente deficiente e visivelmente masculina, com o gênero visivelmente meio torto. É um dos momentos em que os discursos são muitos diferentes, como o discurso médico: essa ideia de que eu nasci trans ou de que nasci “no corpo errado”. São discursos

convenientes, que trabalham com o objetivo de “arrumar o corpo”, de ter “o corpo correto”. (Vitorelo, 2022, p. 34)

O título do capítulo nos remonta à terapia de conversão da homossexualidade, a chamada “cura gay”, defendida por extremistas conservadores que acreditam que é possível curar a homossexualidade em uma pessoa como se fosse uma doença, tornando-a heterossexual. Sendo assim, o título funciona como um trocadilho quanto ao fato de que as sessões de fisioterapia também seriam uma forma de conversão do seu corpo divergente, tal qual ele narra na Figura 6 e na Figura 7.



Figura 6. A fisioterapia

Fonte. Retirado de “Terapia de Conversão”, por L. A. Arruda, 2021, *Monstrans: Experimentando Horrormônios*, p. 22. Copyright 2021 de Lino A. Arruda.



Figura 7.Intervenções médicas

Fonte. Retirado de “Terapia de Conversão”, por L. A. Arruda, 2021, *Monstrans: Experimentando Horrores*, p. 39. Copyright 2021 de Lino A. Arruda.

O próprio processo fisioterapêutico, que pretendia “consertar” o corpo de Lino, colabora para que o autor contemple sua imagem e enxergue ali a monstruosidade que ele, posteriormente, irá explorar como a potência de sua existência. Mas, como todo processo de mudança e descoberta, além de ser lento, é também doloroso, tanto física quanto emocionalmente, já que é uma criança que está enxergando suas peculiaridades através do discurso indolente da medicina. Portanto, até que chegue o momento da compreensão de si, Lino enfrenta uma batalha interna e, durante um tempo, o espelho, este objeto que revela a ele sua verdade nua e crua, passa a gerar muito desconforto. Na Figura 8, podemos ver um quadro do momento da narrativa em que Lino conta que foi matriculado em uma escola de ballet, a fim de exercitar sua coluna e alinhar a postura. Porém, para o autor, estar em um estúdio rodeado de espelhos somente agravou negativamente a relação com sua imagem.



Figura 8. A sala de espelhos

Fonte. Retirado de "Terapia de Conversão", por L. A. Arruda, 2021, *Monstrans: Experimentando Horrormônios*, p. 25. Copyright 2021 de Lino A. Arruda.

Com o tempo, a relação de Lino com o espelho muda do incômodo para a contemplação, pois o objeto acompanha a transformação do autor, agora como instrumento de estudo e descobertas de si. Na Figura 9, podemos ver que Lino passa a entender as nuances de sua imagem e as especificações de seu corpo que o tornam único, como se, neste momento, ele começasse a abraçar a monstruosidade e tê-la como metáfora de sua autorrepresentação.



Figura 9. Um novo olhar

Fonte. Retirado de "Terapia de Conversão", por L. A. Arruda, 2021, *Monstrans: Experimentando Horrormônios*, p. 40. Copyright 2021 de Lino A. Arruda.

O recurso do espelho em uma narrativa autobiográfica em quadrinhos tem a poderosa capacidade de permitir que nós, leitores, tenhamos a chance de observar o processo de autoconhecimento em movimento, narrado enquanto ele acontece ou como memória. Seja como um instrumento de contemplação ou enfrentamento, a verdade é que o espelho elimina as camadas de ilusão que, possivelmente, tenhamos criado sobre nossa imagem e nos escancara a realidade, ainda que sujeita a nossa interpretação. Retornando ao artigo de Vera Bulla (2018), a pesquisadora também fez apontamentos sobre o objeto em sua análise sobre as tirinhas de Laerte Coutinho, já que a personagem Hugo às vezes aparece interagindo com seu reflexo enquanto se monta de Muriel, como podemos ver na Figura 10.



Figura 10. Hugo diante do espelho

Fonte. Retirado de “Capítulo”, por L. Coutinho, 2005, *Hugo Para Principiantes*, p. 49. Copyright 2005 de Devir.

Para a autora: “podemos então ponderar que Hugo enxerga, no espelho, a sua beleza feminina e admira uma nova forma de se mostrar ao mundo, vislumbrando uma nova possibilidade, contemplando-a enquanto observa a sua reflexão no espelho” (Bulla, 2018, p. 39). O que nos leva a pensar que esta pode ser mais uma função do objeto espelho, o vislumbre de uma expectativa, como podemos ver no quadrinho de Alice Pereira (2019; Figura 11).

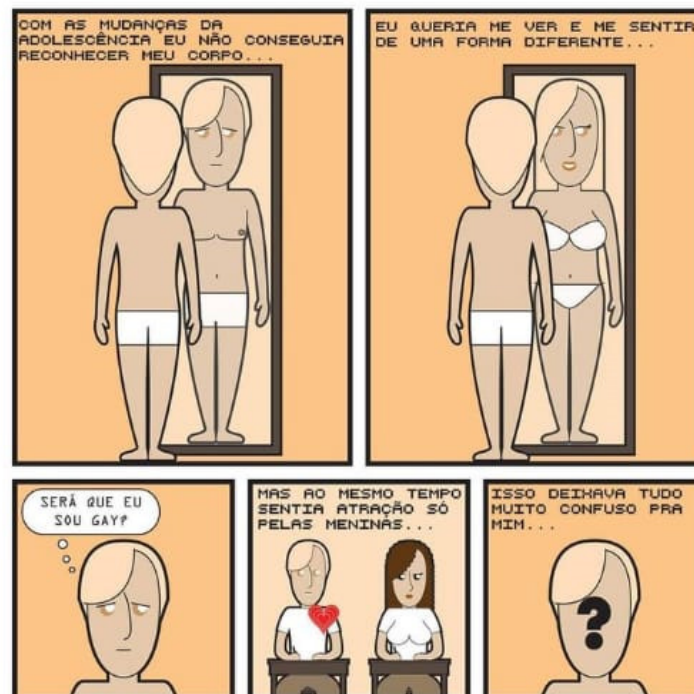


Figura 11. Pequenas Felicidades Trans

Fonte. Retirado de “Capítulo”, por A. Pereira, 2019, *Pequenas Felicidades Trans*, p. 9. Copyright 2019 de Alice Pereira.

Através do reflexo, a narrativa pode ser construída a partir, também, de um ponto de vista do futuro, já que o espelho em uma ilustração pode nos mostrar tanto a visão de autorrepresentação do artista quanto o que ele imagina que possa vir a ser o fim de seu processo. Assim sendo, podemos entender que a relação de Lino Arruda com o espelho também permanecia em constante evolução durante sua fase de amadurecimento. A visão monstruosa, que gerava confusão e até vergonha, transformou-se em uma visão monstruosa que fascina e seduz.

4. CONCLUSÃO

O uso da monstrosidade como recurso para a autorrepresentação no romance gráfico *Monstrans: Experimentando Horroर्मônios* pode vir a decepcionar aquele leitor que acreditou que essa seria uma história de superação de uma pessoa com deficiência, dos desafios da descoberta da transexualidade ou até de transtorno de imagem de um homem transexual. Lino Arruda, pelo contrário, frustra todas as equivocadas expectativas quando nos provoca com sua ousadia e atitude ao, orgulhosamente, desenhar-se disforme e em tons viscerais enquanto explora o estudo de seu corpo, sua imagem e sua técnica.

A cada ser transformado na frente do espelho ou na mesa de fisioterapia, Lino está um passo à frente de quem supôs que aqui encontraria uma narrativa LGBTQIA+ que começa trágica, com momentos de antes e depois da transição de gênero e com um final feliz. Isso porque, para o autor, cada momento de dor ou desafio narrado e desenhado por ele faz parte do processo de refletir sobre os fatos que marcaram sua vida e se mostraram cruciais para seu desenvolvimento. Por isso mesmo, *Monstrans* não nos dá um fim ou uma conclusão, mas, sim, tira o véu da romantização do sofrimento e nos convida a encará-lo diretamente e de forma honesta e sem rodeios nem lamentações. A cada página, o Lino Arruda criança, adolescente e adulto aprende com os problemas que surgem, os erros que comete e as dificuldades que se colocam em seu caminho, evidenciando a evolução de sua personalidade e o entendimento de si, tornando a trajetória o foco principal do enredo.

Obras como a de Lino Arruda, que apresentam um diferencial para além da tragédia na maneira de se narrar existências marginalizadas, oferecem a oportunidade de entender que as vivências que estão fora dos modelos heteronormativos sociais e dos padrões estéticos não são exceções, mas, sim, outras formas de se existir dentro da sociedade. Porém, ainda temos um longo caminho a percorrer quando o assunto é a abordagem de temáticas travesti/trans em qualquer mídia, quer seja nos quadrinhos, literatura, cinema, televisão, entre outros. Isso porque tais vivências estarão sempre à margem de um sistema opressor e determinante de normatizações. Artistas como Laerte Coutinho e Lino Arruda, que se destacam em seus lugares de fala, cooperam para que outras narrativas possam acontecer e serem ouvidas, ou, nesse caso, lidas e contempladas. A monstrosidade, empregada por Lino como forma de expressar sua autoimagem, surge como uma ação de resignificação de perspectivas, tanto a dele sobre si quanto da

sociedade que o condena, já que ele reivindica o poder de transformar o preconceito e a transfobia em motivações para sua arte, movimento que também acontece em outras manifestações artísticas, como ele mesmo nos apresenta em sua tese de doutorado.

O romance gráfico pode ser considerado uma categoria de acolhimento de dissidências, já que suas características podem ser atrativas para a livre criatividade e independência produtiva, acenando para artistas que buscam por um espaço democrático e libertador em que possam ir para além das formas dos quadrinhos mais tradicionais. Apesar dos desafios que se colocam no caminho de quem intenta pela liberdade de expressão, desde questões financeiras ou, até mesmo, questões pessoais, o romance gráfico vem crescendo no Brasil de maneira bastante positiva. Artistas como Lino Arruda, que abordam a temática *queer* em seus trabalhos, estarão sempre galgando um caminho desafiador em nome da luta pelo direito de existir. Cabe a nós, leitores, financiadores, pesquisadores e apreciadores da nona arte continuarmos nessa empreitada esperançosa para que mais artistas possam surgir a cada dia, fortalecendo a resistência e a defesa de vivências LGBTQIA+.

REFERÊNCIAS

- Anzaldúa, G. (2012). *Borderlands/La Frontera: The new mestiza*. Aunt Lute Books.
- Arruda, L. A. (2020). *Monstrans: Figurações (in)humanas na autorrepresentação travesti/trans sudaca* [Tese de doutoramento, Universidade Federal de Santa Catarina]. Repositório Institucional UFSC. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/216221>
- Arruda, L. A. (2021) *Monstrans: Experimentando horrormônios*. Edição do Autor.
- Braga, A. X., Jr., & Nogueira, N. A. S. (2020). *Gênero, sexualidade e feminismo nos quadrinhos*. Editora Aspas.
- Bulla, V. M. (2018). Tirinhas, alívio cômico e a identidade de gênero em transição: Hugo e Muriel no mundo imaginário de Laerte. *Transverso*, 6(6), 31–52.
- Carneiro, M. C. S. R. (2021). O corpo em tiras: Ficções e autoficções transgêneras nas tiras de Laerte Coutinho. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 23(44), 62–77. <https://doi.org/10.1590/2596-304x20212344mcsrc>
- Carvalho, J. C. F. A. (2018). Estranhas e admiráveis singularidades da natureza – Alguns exemplos (séculos XVI-XVIII). In J. C. F. A. Carvalho & A. A. S. Carvalho (Eds.), *O monstruoso na literatura e outras artes*. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.
- Coutinho, L. (2005). *Hugo para principiantes*. Editora Devir.
- Creed, B. (2007). *The monstrous-feminine: Film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- Fumettibrutti. (2022). *Minha Adolescência Trans*. Editora Skript (A. Braga; M. S. Rodrigues, Trad.). (Trabalho original publicado em 2019)
- García, S. (2012). *A novela gráfica* (M. Lopes, Trad.). Editora Martins Fontes. (Trabalho original publicado em 2010)
- Jaquet, C. (2014). *Les ~transclasses, ou la non-reproduction*. PUF.

- Kristeva, J. (1980). *Poderes do horror: Ensaio sobre a abjeção* (A. D. S. Sena, Trad.). Éditions du Seuil.
- Mandolini, N. (2022). Transmediality against transphobia: The politics of transsexual self-portraiture in Fumettibrutti's work between comics and photography. *New Readings*, 18, 88–108. <https://doi.org/10.18573/newreadings.121>
- Moreau, D., & Machado, L. (2020). *História dos quadrinhos: EUA*. Editora Skript.
- Pereira, A. (2019). *Pequenas felicidades trans*. Edição da Autora.
- Pires, M. C. F. P. (2021). Transexualidade em quadrinhos: Narrativa autobiográfica nas histórias de Sasha, a leoa de juba e Alice Pereira. *Anos 90*, 28, 2–21. <https://doi.org/10.22456/1983-201X.110580>
- Preciado, P. B. (2021). Eu sou o monstro que vos fala (S. W. York, Trad.). *Cadernos PET de Filosofia*, 22(1), 278–331. <https://doi.org/10.5380/petfilo.v22i1.88248>
- Prins, B., & Meijer, I. C. (2002). Como os corpos se tornam matéria: Entrevista com Judith Butler. *Ponto de Vista: Revista de Estudos Feministas*, 10(1), 155–167. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100009>
- Soares, A. I. (2018). Demasiado humano – A familiaridade do monstro. In J. C. F. A. Carvalho & A. A. S. Carvalho (Eds.), *O monstruoso na literatura e outras artes*. Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias.
- The Metropolitan Museum of Art. (s.d.). *Plate 43 from “Los Caprichos”: The sleep of reason produces monsters (el sueño de la razón produce monstruos)*. Retirado a 1 de julho de 2023 de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/338473>
- Theodoro, H. (2016). Visibilidades midiáticas e transgeneridade: Apontamentos sobre um estudo de caso com Laerte Coutinho. *Revista Dito Efeito*, 7(11), 30–42. <https://doi.org/10.3895/rde.v7n11.5016>
- Vargas, A. L. (2015). *A invenção dos quadrinhos: Teoria e crítica da sarjeta* [Tese de doutoramento, Universidade Federal de Santa Catarina]. Repositório Institucional UFSC. <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/135497>
- Vargas, A. L. (2016). A invenção dos quadrinhos autorais: Uma breve história da arte da segunda metade do século XX. *História, Histórias*, 4(7), 25–37. <https://doi.org/10.26512/hh.v4i7.10924>
- Vitorelo. (2022). A monstruosa potência de ser trans. *Revista Mina de HQ*, (3), 33–35.
- Zouvi, A. (2020). O espaço autobiográfico nos quadrinhos *queer* brasileiros. In E. Irineu, G. Borges, & G. Smees (Eds.), *Quadrinhos queer* (pp.15-17). Editora Skript.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Camila Luiza Lelis é doutoranda em Letras: Linguagens e Representações — Linha C: Linguagem e Estudos de Gênero, na Universidade Estadual de Santa Cruz – Bahia. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB). Mestra em Letras: Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei – Minas Gerais (2016). Graduação em Letras pela Universidade Federal de São João del-Rei – Minas Gerais (2012). Pesquisadora nas áreas de: Semiologia; Quadrinhos; Estudos De Gênero; Estudos Queer; Estudos Decoloniais; Estudos Feministas; Produção Autobiográfica.

Email: cllelis@uesc.br

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-2134-4523>

Morada: Universidade Estadual de Santa Cruz, Programa de Pós-graduação em Letras: Linguagens e Representações, Campus Soane Nazaré de Andrade, Rod. Jorge Amado, Km 16 - Salobrinho, CEP: 45662-900, Ilhéus - BA, Brasil.

Marcus Antônio Assis Lima possui pós-doutorados em Linguagens e Representações pelo Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações da Universidade Estadual de Santa Cruz – Bahia (2018) e em Media & Communications (Goldsmiths College/University of London, 2013/2014). Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (2008) em Análise do Discurso e mestrado em Comunicação e Sociabilidade (2000), ambos pela Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente é professor titular, dedicação exclusiva, do curso de jornalismo (2006) e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagem (2012), na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. É coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens — PPGCEL (2021–2023) e do grupo de trabalho Homocultura e Linguagens da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (2021–2023). Foi coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens (2014–2020). Foi coordenador da Área de Comunicação do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, entre 2007 e 2011, diretor sindical da Associação dos Docentes da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2008–2012) e pesquisador-líder do Núcleo de Pesquisa em Jornalismo da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (2007–2019).

Email: malima@uesb.edu.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8407-1866>

Morada: Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, Colegiado do Curso de Comunicação. Estrada do Bem Querer, Km 4, Universitário. CEP: 45083900, Vitória da Conquista, BA – Brasil

Submetido: 01/04/2023 | Aceite: 12/06/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

MULTIPLICIDADES, NARRATIVAS DE VIDA E MEMÓRIA COLETIVA DA DOCÊNCIA NA HISTÓRIA EM QUADRINHOS *FESSORA!*

Nara Bretas Lage

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Departamento de Linguagem e Tecnologias, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

Conceitualização, análise formal, investigação, metodologia, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

Samanta Coan

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Departamento de Informação, Mediações e Cultura, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil

Conceitualização, análise formal, investigação, metodologia, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

RESUMO

O artigo apresenta o quadrinho *Fessora!*, desenhado e escrito pela brasileira Aline Lemos, publicado de modo independente e por financiamento coletivo em 2021. A história narrada tem como enfoque a experiência pessoal da autora quando foi docente de história no ensino público por um semestre. A autora nos apresenta um conjunto de 15 histórias que abordam suas memórias pessoais com colegas de trabalho, corpo discente e pais. Neste texto, foram selecionadas seis bandas desenhadas, a fim de compreender, a partir das memórias e dos fragmentos de vida narrados, as tensões e confluências entre as vivências de trabalho acionadas pela artista. Retratam sua experiência pessoal como professora, revelando o cotidiano de professores da educação pública no Brasil. Para esta análise, usamos a ótica da narrativa de vida da linguista argentina Leonor Arfuch (2002/2003, 2013), quanto à relação entre narrativas de vida contemporâneas e o espaço biográfico; e a noção de memória coletiva (Halbwachs, 1950/1999; Bosi, 2009) para compreender a multiplicidade de experiências a partir da memória individual. Conclui-se que Aline Lemos apresenta uma obra que evidencia os desafios da educação sobre a valorização do docente e as desigualdades sociais em sala de aula.

PALAVRAS-CHAVE

narrativa de vida, memória coletiva, história em quadrinho, docência, educação

MULTIPLICITIES, NARRATIVES OF LIFE AND COLLECTIVE MEMORY OF TEACHING IN THE COMIC *FESSORA!*

ABSTRACT

This article features the comic *Fessora!*, drawn and written by Brazilian author Aline Lemos, published independently and through crowdfunding in 2021. The narrative focuses on the author's personal experience of teaching one semester of history in a public school. Aline presents a set of 15 stories that address their personal memories with co-workers, students, and parents. Six stories in comic format were selected in order to understand, based on the memories and fragments of life narrated, the tensions and confluences between the work experiences

highlighted by the artist. They portray their personal experience as a teacher, the emergence of a collective that reveals to us the daily life of public-school teachers in Brazil. In our analysis, we used the perspective of the life narrative of the Argentine linguist Leonor Arfuch (2002/2003, 2013) on the relationship between contemporary life narratives and the biographical space, plus the notion of collective memory (Halbwachs, 1950/1999; Bosi, 2009) to understand the multiplicity of experiences arising from individual memory. The conclusion reached is that Aline Lemos's work highlights the challenges of education on the valorization of the teacher and the social inequalities in the classroom.

KEYWORDS

life narrative, collective memory, comic book, teaching, education

1. INTRODUÇÃO

Fessora! é uma história em quadrinhos escrita e ilustrada por Aline Lemos¹. Publicada em 2021 de forma independente, recebeu auxílio de financiamento coletivo e da Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Na narrativa gráfica, Lemos retrata suas vivências como professora de uma escola pública em Minas Gerais durante o semestre em que ocupou o cargo de professora de história². Uma experiência de vida marcada por desafios que lhe trouxeram mais questionamentos do que respostas, como pontua a artista no livro.

Neste trabalho, tomamos histórias em quadrinhos, a partir daquilo que Postema (2018) postula como formas de arte e narrativa, um sistema no qual elementos fragmentados e distintos atuam em conjunto a fim de criar um todo, esse completo. Os elementos dos quadrinhos, portanto, possuem partes pictóricas e partes textuais, apresentando muitas vezes também um misto dos dois. Mais do que isso, nos apoiamos em Paulo Ramos (2011, 2014) para compreender essa forma de arte e narrativa como um hipergênero que funciona como uma espécie de “rótulo” dentro do qual se reúnem vários gêneros comuns, e ainda assim individuais e autônomos, já que são compostos e nomeados de maneiras diferentes. Isso porque, na compreensão do autor, esses gêneros autônomos são moldados em processos interativos e sociocognitivos e, por isso, não acontecem automaticamente.

¹ Artista, quadrinista e ilustradora de Belo Horizonte, Minas Gerais, autodeclarada pessoa não-binária (atende pelos pronomes elu/ela). Escreveu “dezenas de zines e livros como *Artistas Brasileiras* (2018), publicação em parceria com a editora Miguilim — que lhe rendeu o 31º Troféu HQ Mix (2019) na categoria Homenagem — e de publicações independentes como *Fogo Fato* (2020) e *Fessora!* (2021), ambas possibilitadas por financiamento coletivo. Colaborou com publicações como *Folha de São Paulo*, *A Zica*, *Plaf!*, *Banda* e *Mina de HQ*, e foi professora nos cursos *Vidas*, quadrinhos e relatos, financiado pela Lei Municipal de Incentivo à Cultura (BH) — este que teve como resultado um livro de mesmo nome —, e *FIQ-Jovem*, da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte. Além disso, é membro fundadora do coletivo *ZiNas* (2014) com o qual publicou as zines *Transa* (2014) e *Aborto* (2015) e o livro *Vida, Quadrinhos e Relatos* (2017)” (Lage, 2022, p. 292).

² Aline possui licenciatura e mestrado em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, além de formação complementar em design e artes plásticas. Como relatado na própria história de quadrinho, quatro anos após prestar um concurso, Aline foi convocada à sala de aula. Na ocasião, já estudava para sua caminhada em direção às artes, mas precisava de emprego e por isso ficou um semestre na escola, experiência essa retratada em *Fessora!*.

Fazem parte desse hipergênero histórias em quadrinhos (Ramos, 2011, p. 105), os diversos quadrinhos, como: charge³, cartum, tiras, tiras cômicas, tiras seriadas, tiras livres, quadrinhos digitais, *graphic novels*, e muitos outros. Pensando em nosso objeto de pesquisa, nos interessamos especificamente pelos quadrinhos autobiográficos, ou seja, as narrativas e os desenhos de si.

Associando os quadrinhos autobiográficos e/ou autorreferenciais às escritas de si e à retórica, a pesquisadora Nataly Costa Fernandes Alves (2021) afirma que o desenho de personagens muitas vezes faz alusões às características sociais, físicas e sexuais de suas criadoras. A essa prática, ela dá o nome de “desenhos de si”, que são protagonistas ilustradas com similaridades com as artistas que as concebem em aspectos fisiológicos, sociais e cotidianos. Há nestas, ainda, o que a pesquisadora chama de “parrésia visual” (Alves, 2021, p. 59)⁴. Como explica a pesquisadora, na parrésia o enunciador enuncia sem dissimulação e diz aquilo que deseja sem adequação da verdade, sem pautar no conforto do leitor ou ouvinte, e sem se importar com os riscos de violências e rejeição por parte destes. Para Alves (2021), é no cotidiano que artistas se amparam para apresentar as vivências de suas personagens nos desenhos de si e é também nestes que as similaridades entre quadrinistas e protagonistas podem ser percebidas. Considerando as ideias até aqui exploradas, entendemos que *Fessora!* é, portanto, um desenho de si, assim como uma narrativa de si.

Refletindo sobre o ato de narrar a si, ao qual adicionamos o desenho de si, a linguista argentina Leonor Arfuch (2002/2003) argumenta que, quem narra uma vida, não dá conta desta em sua totalidade. Por isso, ela entende que o que importa não é tanto a “verdade” dos fatos, e sim a maneira pela qual constroem-se as narrativas, as formas pelas quais (se) nomeiam os relatos, e o vai-e-vem promovido pela narração, além do ponto de vista e das escolhas entre quais fragmentos de vida serão relatados ou não. Isso porque é por esse vai-e-vem que acionam-se lembranças e memórias de um passado para dizer sobre o hoje, de maneira a atribuir sentido ao que está sendo dito. Ou seja, esse movimento, esse caminho da narração, confere à narrativa de si uma qualidade autorreflexiva na medida em que permite a escolha de qual história, ou quais delas, alguém conta de si ou de outro, tornando-a significativa (Arfuch, 2002/2003).

Em razão disso, quando olhamos para formas testemunhais e relatos de si, como é o caso de *Fessora!*, o que importa são as estratégias de autorrepresentação e a construção narrativa: “tratar-se-á, além disso, da verdade, da capacidade narrativa de ‘fazer crer’, das provas que o discurso consiga oferecer, nunca fora de suas estratégias de verificação, de suas marcas enunciativas e retóricas” (Arfuch, 2002/2003, p. 73). Narrativas de vida,

³ A charge, segundo Paulo Ramos (2009), é um texto de humor (que pode conter imagens/ilustrações/desenhos e palavras) que aborda fatos ou temas ligados ao noticiário. Segundo o autor, não é por acaso que elas geralmente são veiculadas na parte de política ou opinião dos jornais. Isso porque os políticos costumam ser grande fonte de inspiração para os chargistas, que tendem a retrata-los de maneira caricata. Assim, ao estabelecer com a notícia uma relação intertextual, em alguma medida, as charges recriam os fatos de maneira ficcional (Romualdo, 2000).

⁴ De acordo com as ideias de Alves (2021, p. 59), há nesses desenhos de si uma “parrésia visual” quando as artistas mulheres desenham seus corpos sem adequações a um ideal de beleza vigente, sem buscar uma estética corporal dissimulada e distante de seus corpos reais e sem se importar com a rejeição do trabalho, as críticas e as violências em decorrência dessa escolha.

afirma a linguista, não são livres de aspectos ficcionais. Ainda que sejam percebidas em seus diferentes usos, a persistência de gêneros primários e os efeitos de credibilidade acionados entram em jogo por meio dos mesmos procedimentos retóricos que estão na constituição dos gêneros de ficção, principalmente o romance (Arfuch, 2002/2003, p. 73). Nesse sentido, entendemos que testemunhos, relatos de si, narrativas de vida, narrativas de si e desenhos de si fazem parte do espaço biográfico.

2. FESSORA! NO ESPAÇO BIOGRÁFICO CONTEMPORÂNEO

O espaço biográfico, para Arfuch (2013), é uma multiplicidade de formas narrativas (auto)biográficas, que englobam gêneros canônicos, como biografia, autobiografia, cartas, confissões, memórias, diários íntimos e correspondências; e gêneros contemporâneos como aqueles que emergem de tecnologias digitais e da internet, aos quais ela acrescenta dentre outras materialidades: os e-mails, as instalações de artes audiovisuais, as imagens e entrevistas midiáticas, os *talk* e *reality shows*.

Essa multiplicidade característica do espaço biográfico, ainda que diversa, possui um traço em comum: todas contam, cada uma à sua maneira, uma história ou experiência de vida, conforme Arfuch (2002/2003). A pesquisadora argumenta que não existe “uma vida” que possa ser pensada como uma via de mão única e anterior à narração. Para ela, a vida, como forma de relato, é um resultado contingente da narração. Narramos nossas experiências, portanto, para tentar dar sentido a elas. Por isso, relatos de si são sempre inconclusos, recomeçados, e reservam à vivência lugar de privilégio (Arfuch, 2002/2003). E como experienciamos novas vivências a todo o momento, estas possuem relação direta com a vida “como um todo” na mesma medida em que são voltadas para “além de si mesmas” (Arfuch, 2002/2003, p. 82).

É essa característica das vivências de convocar uma totalidade em um instante e ao mesmo tempo ser unidade mínima de uma experiência que vai além de si mesma quando se encaminha, na narração, à vida em geral — dando luz a, resgatando e recortando experiências — o que Arfuch (2002/2003) acredita fazer da narrativa de vida, um dos significantes mais valorizados do espaço biográfico na cultura contemporânea. Isso, porque a narrativa de vida aparece “impregnada de conotações de imediaticidade, de liberdade, de conexão com o ‘ser’, com a verdade de ‘si mesmo’, vem também atestar a profundidade do eu, dar garantia do próprio” (Arfuch, 2002/2003, p. 82). Ou seja, ao narrar uma vida, a nossa ou de outros, a linguista argentina entende que esta é “pinçada” de um segmento de vida na mesma medida em que faz referência ao seu todo e para além da vida em si. “Esse além de si mesma de cada vida em particular é talvez o que ressoa, como inquietude existencial, nas narrativas autobiográficas” (Arfuch, 2002/2003, p. 39).

Nesse sentido, narrar-se no espaço biográfico contemporâneo é construir-se a partir de fragmentos de vida. É articular traços como o “momento” e a “totalidade”, em direção a novas indagações e leituras mais diversas quanto às narrativas do eu (Arfuch, 2002/2003). É o que a autora entende como a busca por identidade e identificação na qual indaga-se sobre o caminho que guia o “eu” ao “nós”, ao mesmo tempo em que revela um

nós no eu, não como uma somatória de individualidades, tampouco um agrupamento de acidentes biográficos, mas articulações homogêneas de valores compartilhados no “(eterno) imaginário da vida como plenitude e realização” (Arfuch, 2002/2003, p. 82).

Consideramos, portanto, neste trabalho, que a história em quadrinhos em questão está inserida no espaço biográfico de que fala Leonor Arfuch (2002/2003, 2013). Isso porque trata-se de uma narrativa autobiográfica quadrinizada, ou seja, a artista “pinça” e escolhe vivências e experiências como professora da rede pública de ensino para construir a narrativa gráfica e dar sentido tanto a este momento de sua vida, e sua inquietude existencial, quanto ao todo que compõe a individualidade Aline Lemos. E ao narrar-se ao desenhar a si, Lemos (2021) extrapola o todo de sua vida revelando experiências para além de si mesma que dizem também sobre as coletividades de professores e alunos de escolas públicas no Brasil.

Tomando como base as palavras de Aline Lemos na sinopse do livro, onde ela diz que narra seus “fracassos, glórias e emoções como professora novata no Ensino Médio”, buscamos analisar a história de quadrinhos *Fessora!* (Figura 1) sob a ótica da narrativa de vida de Arfuch (2002/2003, 2013), quanto à relação entre narrativas de vida contemporâneas e o espaço biográfico. Assim, nosso objetivo é observar nas memórias e nos fragmentos de vida narrados, as tensões e confluências entre as vivências de trabalho acionadas pela artista para falar de sua experiência pessoal como professora, a emergência de um coletivo, que nos revela o cotidiano de professores da educação pública no Brasil.



Figura 1. Capa do quadrinho *Fessora!*

Fonte. Retirado de *Fessora!*, por A. Lemos, 2021. Copyright 2021 por Aline Lemos.
(<https://alinelemos.company.site/Livro-Fessora-p407250337>)

Para tal, partimos de fragmentos das experiências narradas em *Fessora!*, nos quais a artista está, em alguma medida, lidando com questões de um eu, para delimitar caminhos narrativos pertinentes a vivências de professores como um coletivo, que são comprovados quando Aline aciona dados estatísticos e de pesquisa para reforçar um assunto abordado. Dividimos estes caminhos narrativos em momentos em que Aline lida com: (a) os alunos; (b) os colegas de trabalho; (c) ela mesma; e (d) os familiares dos alunos, ou seja, a comunidade escolar. Ressaltamos que estes eixos não aparecem de forma isolada na história de quadrinhos. Trata-se de vivências e experiências interdependentes e interligadas entre si.

Sobre a estrutura de *Fessora!*, convém dizer que o livro possui 15 histórias curtas, divididas em capítulos interligados em um contexto maior, a experiência de Aline como professora, que podem ser lidas em conjunto dentro da lógica narrativa da autora, ou separadamente sem comprometer a compreensão de cada história. Além disso, conta com duas entrevistas e uma dedicatória, todas elas ilustradas. É por meio dessa estrutura que a quadrinista retrata, de forma sincera e divertida, o cotidiano de uma professora em sua primeira experiência em sala de aula. Esgotamento, frustrações, violências, racismo, sexualidade, interações com alunos e outros professores, dificuldade de lidar com o tempo e em demonstrar autoridade são alguns dos temas abordados por Aline, que divide sua história de quadrinho nas seguintes histórias: “O Início”; “O Visto”; “Kathlen”; “Semana”; “Comportamento”; “Estratégias”; “O Grito”; “Licença”; “Tempestade”; “Ocupado”; “Turma Ruim”; “Besouro”; “Sovaco Cabeludo”; “Violência”, “Despedida”. Todas estas palavras estão diretamente ligadas às experiências narradas em cada capítulo.

Sem seguir um padrão de número de quadros por histórias, Aline escreve *Fessora!* recorrendo ao experimentalismo gráfico. Não por acaso, o livro começa e termina com folhas pautadas, como as de um caderno, nas quais a artista nos apresenta o “sumário” e a “lista de chamada”, respectivamente. Nesta última, ela mostra a “turma de apoiadores” da obra, com nomes de leitores que apoiaram financeiramente a história de quadrinho, que foi publicada com financiamento coletivo, e deixa ali um visto. Uma clara referência à prática muito utilizada por professores em sala de aula. Prática esta que também está presente em um dos capítulos da obra.

Além disso, os capítulos não seguem uma estrutura fechada de número e formatos de quadros, que são explorados pela autora de acordo com as necessidades da história relatada. Como cenário, temos principalmente as salas de aula e dos professores, mas outros espaços da escola também são retratados. Seus desenhos seguem as particularidades características de Aline, que usa traços simples de estilo cartum feitos mais à mão livre com linhas e quadros que não seguem uma estrutura geométrica padrão. Todas estas particularidades estão presentes também em outras de suas histórias de quadrinhos, como *Lado Bê*, publicação na qual, assim como em *Fessora!*, ela utiliza tons de preto e branco.

3. QUANDO O ADOECIMENTO É COLETIVO: EU PROFESSORA — NÓS PROFESSORES

Pensando na unicidade e multiplicidade do eu e do nós do espaço biográfico, Arfuch (2002/2003) entende que essas são de extrema importância na definição dos limites entre público e privado, individual e social. Na opinião da autora, todo relato de experiência, narrativa de si ou biografia é, em alguma medida, coletivo. Isso porque este expressa, também, questões sobre um período, um grupo, uma geração e uma classe que possuem uma narrativa comum de identidade. Em *Fessora!*, acreditamos, isso está atrelado à performance de identidade de “professores”, ainda que em determinado momento da narrativa Aline afirme não ser “uma professora de verdade”: “não me parecia justo com meus colegas me chamar de ‘professora’” (p. 12). Aline reflete sobre as sequências de fatos que a fizeram tomar posse da vaga de um concurso feito quatro anos antes. Independentemente de Aline ter aceitado o emprego pela necessidade financeira ou pela vontade de ser professora, bastou um semestre no ensino fundamental II — 6.o ao 9.o ano (11 a 15 anos de idade) — para vivenciar e compartilhar alguns dos desafios da docência no ensino público no Brasil.

A propósito da memória coletiva, Ecléa Bosi (2009) enfatiza que esta “entretém a memória de seus membros, que acrescenta, unifica, diferencia, corrige e passa a limpo” (p. 332). O quadrinho não se contenta apenas no testemunho das experiências individuais, mas nos apresenta e reforça as memórias da categoria do trabalho e do ensino em sala de aula. As histórias pessoais de Aline criam pontos de contato com uma base comum da memória coletiva (Halbwachs, 1950/1999). “É essa qualidade coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida” (Arfuch, 2002/2003, p. 100). Isso acontece, reforça a pesquisadora, em narrativas de vida expostas em gêneros literários tradicionais, nos midiáticos, nos das ciências sociais e no espaço biográfico contemporâneo, dentro do qual podemos incluir *Fessora!*. Sentimento esse que é, também, uma máxima coletiva.

O ponto de contato entre memória coletiva, professores e experiências em sala de aula, portanto, começa a ser criado já na primeira página da história de quadrinho quando “O Início” de sua trajetória como professora é retratado e a narrativa deixa a ansiedade da “fessora” esteticamente clara, quando ela é desenhada com olhos fundos, olheiras e boca aberta em uma expressão facial que revela sua ansiedade ao receber tantos conselhos, como “não seja tão meiga!”, “tome cuidado!”, e verbalmente dita pela própria Aline, no quadro que fecha a página, enquanto ela caminha em direção à sala de aula: “acho que tô enjoada” (p. 7).

Tomando essa história em quadrinhos como uma grande narrativa de vida dentro da qual vivências no ambiente escolar são narradas a fim de compor o todo do cotidiano de uma professora de rede pública do Brasil, entendemos que o clímax para a exaustão de Aline é apresentado em “O Grito”. Sem saber o que fazer para conter a turma, que brinca e circula dentro de sala promovendo uma atmosfera caótica, e buscando desesperadamente alcançar o silêncio, a professora grita “cala a boca!!!” (Figura 2). É a sequência narrativa deste grito, na história de quadrinho, que a leva ao consultório médico, fazendo do “AAA” final de “O Grito” se tornar o “AAA” do exame médico na história “Licença” (Figura 3). Após essa transição, a médica lhe diz: “vou te dar uma semana de atestado, repouse a voz e fique longe do giz!” (p. 34), deixando assim transparecer os fatores causadores de seu adoecimento: o uso repetitivo da voz e a longa exposição ao giz.



Figura 2. Colagem “O Grito” e “Licença”

Fonte. Adaptado de “O Grito” e “Licença”, por A. Lemos, 2021, in A. Lemos, *Fessora!*, pp. 32–33. Copyright 2021 por Aline Lemos.



Figura 3. História de quadrinho “Licença”

Fonte. Retirado de “Licença”, por A. Lemos, 2021, in A. Lemos, *Fessora!*, p. 34. Copyright 2021 por Aline Lemos.

O problema da saúde vocal de professores da educação básica no Brasil é uma das principais causas de afastamento de docentes da sala de aula (Reimberg et al., 2022). O reconhecimento da enfermidade foi impulsionado com a publicação do protocolo *Distúrbio de Voz Relacionado ao Trabalho — DVRT* do Ministério da Saúde (2018). Nele afirma-se que existe um “maior adoecimento vocal em professores do que na população geral” (Ministério da Saúde, 2018, p. 13). Essa validação, enquanto uma doença da categoria, se relaciona com o debate da saúde mental desses trabalhadores.

Ao dizer sobre um eu, portanto, a artista acaba por narrar experiências de um coletivo: o esgotamento de professores do país. Isso fica ainda mais evidente quando Aline utiliza como recurso narrativo, mais do que a sua experiência pessoal, a apresentação de dados de uma pesquisa sobre o adoecimento do professor da educação básica no Brasil. Tal como revelado por uma pesquisa realizada pelo Gestrado/UFMG em 2013, grande parte dos professores no país assumem funções em mais de uma escola, além de associar a prática docente a outras atividades para a complementação da renda (Oliveira & Vieira, 2013). Mais do que isso, na realidade do ambiente escolar, os professores acabam desempenhando diversos papéis e funções sociais em seu cotidiano, que extrapolam o ensino do conteúdo para o qual são designados (Carlotto, 2010). Isso porque, afirma o autor, se veem diante de conflitos diversos e emergentes no espaço e na dinâmica das relações com a comunidade escolar.

Essas questões também são apresentadas por Aline, que retrata a relação direta entre professores-alunos, professores-professores, e professores-responsáveis, tanto em sala como em outras dependências da escola. Em um desses momentos, conhecemos Antônio, o professor de geografia, que relata: “eu fiquei seis meses afastado”, e alerta sobre a necessidade de autopreservação “antes que chegue ao limite” (p. 35). Ao final desta narrativa, descobrimos que, ainda que de volta à escola, Antônio faz agora trabalhos administrativos, deixando subentendido que seu esgotamento ainda não passou.

Associando palavras como “ansiedade”, “depressão”, “esgotamento profissional” — todas estas ligadas ao adoecimento de professores —, à pesquisa “O Adoecimento do Professor na Educação Básica do Brasil” (Figura 3), a artista usa a sua vivência como recurso narrativo para dizer sobre os professores como uma categoria. Isso fica claro quando, a partir dos dados levantados por Nascimento e Seixas (2020), é revelado que a saúde física e mental dessa classe possui influências diretas da precarização do trabalho docente no Brasil, assim como da qualidade do ensino. Ou seja, as causas do adoecimento de professores são principalmente as questões relacionadas às condições do trabalho. Estes dados, portanto, são usados pela artista como recurso narrativo de comprovação, visto que aparecem de maneira a explicitar a partilha, a experiência coletiva das condições a que são submetidos os educadores no país.

Para Nascimento e Seixas (2020), o resultado da combinação de todos estes fatores com a sobrecarga de demanda de trabalho e a baixa remuneração, sem que haja o amparo e o reconhecimento social necessários para o seu exercício, é o adoecimento mental e físico. Por isso, ao lançar sobre professores a responsabilidade pela formação

de crianças e adolescentes sem dar a devida importância à influência que as condições de trabalho possuem em sua saúde mental, sociedade, escola e Estado contribuem para esse adoecimento, conforme defendem Nascimento e Seixas (2020).

Sobrecarga e más condições de trabalho também são ressaltadas por Oliveira e Vieira (2013) como queixas dos professores. Eles relatam, aponta a pesquisa, ter de levar para casa tarefas relacionadas ao trabalho, e queixam-se sobre as condições do ambiente da sala de aula, tanto em relação a ruído interno, quanto a sua má ventilação e má iluminação. Além destas, os riscos psicossociais da profissão estão associados a questões como: exigências ergonômicas, vocais e posturais; quantidade de aulas lecionadas; e o mau relacionamento com os alunos, que pode gerar, por exemplo, lesões por sintomas repetitivos (Santos et al., 2012). Dentre os problemas relacionados ao trabalho e à saúde de professores, portanto, destacam-se fatores causadores de mal-estar, como estresse, síndrome de *burnout*, ansiedade, depressão, insônia, além de outras doenças crônicas que, quando associadas, podem levar ao agravamento da saúde, dando origem a doenças cardíacas e circulatórias (Santos et al., 2012).

Não por acaso, ao retratar o cotidiano escolar, a representação da exaustão na história de quadrinho é um recurso recorrente. Quer como tema central, quer como um elemento de uma outra situação retratada. Na história “Semana”, ela aparece quando Aline é desenhada primeiro pensativa, para, posteriormente, apresentar mudanças gradativas em suas feições até que, por fim, é inserida na história envolta em uma nuvem e com claros traços de exaustão como olheiras e olhos fundos. Traços estes que também acompanham a história “Comportamento”. Vale mencionar que estas duas histórias são contadas antes de “O Grito” e “Licença”, dando, portanto, à exaustão de Aline uma trajetória linear exposta a cada página da história de quadrinho até que, finalmente, seu corpo chega ao seu limite (Figura 4).



Figura 4. Colagem traços de exaustão em Aline

Fonte. Adaptado de “Comportamento”, por A. Lemos, 2021, in A. Lemos, *Fessora!*, pp. 19, 21–22. Copyright 2021 por Aline Lemos.

4. QUANDO O CORPO NÃO É “NEUTRO”: A MEMÓRIA POLÍTICA

As histórias rememoradas por Aline têm seu posicionamento político progressista como um fio condutor. Ela, enquanto uma pessoa não-binária e bissexual, não pretende ser “neutra” no local de trabalho. Entende-se por “memória política” (Bosi, 2009) quando a pessoa que narra o passado não se contenta apenas com ser testemunha, mesmo da própria história, mas deseja tecer a reflexão do presente com um teor ideológico que intervem e reafirma seu posicionamento. Isso é notável na história “Tempestade”, que relata uma conversa entre professores sobre preconceito a partir do relacionamento homoafetivo de duas alunas e o comportamento de um estudante, o Kevin. Um professor representado por um personagem branco, do sexo masculino e aparentemente mais velho (Figura 5) desdenha da necessidade da discussão sobre “preconceito” e “homofobia” contra a comunidade LGBTQIA+ com os alunos da escola. Na percepção dele, “ninguém morreu por causa disso” (p. 38).



Figura 5. Quadrinho “Tempestade”

Fonte. Retirado de “Tempestade”, por A. Lemos, 2021, in A. Lemos, *Fessora!*, p. 38. Copyright 2021 por Aline Lemos.

A nuvem nesse quadrinho reforça não apenas a atmosfera da sala dos professores, mas também aparece no desenvolver do discurso que reproduz uma violência simbólica — vista como a mais “sutil” das opressões (Bourdieu, 1994/1996). Segundo o autor, a violência simbólica é uma produção social, uma vez que é construída por maneiras de ver e pensar. Essa é, portanto, uma violência exercida a partir da cumplicidade oculta e silenciosa de quem sofre e de quem exerce, já que ambos sofrem e exercem de maneira inconsciente (Bourdieu, 1994/1996). No quadrinho, ao reproduzir uma fala comumente utilizada no país para justificar atitudes preconceituosas, o professor está exercendo uma violência simbólica contra as alunas da turma 8C, mencionadas na página anterior de maneira que podemos concluir que ambas são LGBTQIA+. Aline, por sua vez, não recebe a violência com apatia. Ainda que sufocada pela “tempestade”, a professora se posiciona ao citar a realidade enfrentada pelas pessoas LGBTQIA+ com fatos históricos até dados de violências que a comunidade enfrenta. Usa a pesquisa Transgender e o dossiê da Associação Nacional de Travestis e Transexuais que definem: “o Brasil é campeão no assassinato de pessoas trans. Hoje!” (p. 38).

Nesse ato, vemos não apenas a professora de história performando no ambiente, imagem reforçada no enquadro com livros de história na mesa, mas também por ser uma pessoa não-binária que se vê afetada por esses discursos. Esse tema na sala de professores evidencia como existem docentes que reproduzem preconceitos e estão despreparados para lidar com as diferentes identidades de gênero e sexualidade do corpo discente. Questão esta que pode ser entendida como uma vivência coletiva dentro das comunidades escolares do país, principalmente quando olhamos para os dados da *Pesquisa Nacional Sobre o Ambiente Educacional no Brasil 2016*⁵ (Secretaria de Educação da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, 2016). Segundo o levantamento, há nas escolas brasileiras uma generalização de comentários contra pessoas LGBTQIA+, o que contribui para a criação de um ambiente escolar hostil e assinala para os estudantes que eles não são bem-vindos naquela comunidade escolar.

⁵ Até ao momento da entrega deste trabalho, esta foi a pesquisa mais recente encontrada pelas autoras que mapeia a situação das LGTBfobia nas escolas brasileiras.

A pesquisa revela ainda que “quase metade (47,5%) dos/das estudantes LGBT relataram ter ouvido outros/as estudantes fazendo comentários pejorativos, tais como ‘bicha,’ ‘sapatão,’ ou ‘viado,’ frequentemente ou quase sempre na instituição educacional” (Secretaria de Educação da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, 2016, p. 31). Além disso, os dados levantados mostram que um quinto desses estudantes ouviram comentários LGBTfóbicos na instituição educacional, sendo que 21,7% disseram que esse tipo de comentários eram feitos pela maioria dos seus pares. Nesta mesma linha, mais de dois terços dos estudantes, o equivalente a 69,1% “relataram que já ouviram comentários LGBTfóbicos feitos por professores/as ou outros/as funcionários/as da instituição educacional” (Secretaria de Educação da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, 2016, p. 31). Em contrapartida, quando professores testemunharam situações de LGBTfobia, “poucos/as estudantes relataram que seus pares intervinham sempre ou a maioria das vezes quando ouviam comentários LGBTfóbicos (25,6%), e mais de um terço (36,2%) disseram que seus pares nunca tomavam qualquer providência” (p. 31).

O despreparo dos professores e da comunidade escolar é apontado na pesquisa de 2016 como causa do sentimento de não / pertencimento e de insegurança dos estudantes nas instituições educacionais brasileiras. Por isso, quando questionados sobre denunciar ou não as situações de violência e preconceito vivenciadas nesses espaços, muitos apontaram a falta de confiança, a existência de preconceito, “vergonha, medo de represálias e exposição pública do fato de ser LGBT, até descrença na possibilidade de a instituição tomar alguma providência efetiva e a denúncia” (Secretaria de Educação da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, 2016, p. 43).

Em *Fessora!*, este despreparo revelado nas estatísticas nacionais está visível dentro de tudo o que nos é apresentado em “Tempestade”, principalmente nas falas dos educadores. Desde as risadas da professora quanto à “imitação” de Kevin feita pelos alunos, a banalização das violências presente no dizer de outro professor que afirma que “preconceito, homofobia (...) tempestade em copo d’água (...) ninguém morre disso” (pp. 38–39), até à negação do diretor em lidar com a questão, relegando o trabalho às famílias ao dizer que se trata de uma questão “delicada” quando Aline se oferece para conversar com as alunas do 8C que estão em um relacionamento.

Guizzo e Felipe (2016) analisam esses desafios das práticas escolares de professores quando lidam com esse assunto em sala de aula. Há um avanço lento para proporcionar um debate sobre essas desigualdades ao ser definido como assunto “delicado” e entendido como um assunto transversal que nem sempre é assimilado pelas disciplinas. Perdem-se, assim, as possibilidades de transformações não apenas em sala de aula, mas como também fora dela para diminuir os preconceitos e avançar na discussão que afeta a vida de crianças e adolescentes.

Em “Tempestade”, há uma outra história que inicia e finaliza o quadrinho: a de Kevin, o “lourinho da 9A”. O aluno é descrito pelos professores como barulhento. Eles dizem, ainda, que Kevin é perseguido em sala de aula pelos colegas, o que, na leitura dos educadores, acontece devido ao preconceito. Só compreendemos a história desse

discente no final do quadrinho: ele foi flagrado pela mãe experimentando roupas femininas em casa. Depois disso, Kevin “saiu” da escola e não estava frequentando mais as aulas (Figura 6).



Figura 6. Kevin em “Tempestade”

Fonte. Retirado de “Tempestade”, por A. Lemos, 2021, *Fessora!*, p. 39. Copyright 2021 por Aline Lemos.

A saída de Kevin da escola, ainda que seja uma vivência individual, não é apenas isso, ela revela uma experiência coletiva, transpessoal, na medida em que representa uma situação corriqueira no cotidiano de estudantes LGBTQIA+ brasileiros que enfrentam ambientes hostis em escolas de educação básica. Faltar à instituição educacional é apontado na *Pesquisa Nacional Sobre o Ambiente Educacional no Brasil 2016* (Secretaria de Educação da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, 2016) como consequência da LGBTfobia, o que pode levar à evasão escolar, dependendo do grau de violência e preconceitos enfrentados pelos estudantes⁶. Estão também associadas às vivências de estudantes LGBTQIA+ em comunidades escolares hostis, a queda no desempenho acadêmico, a depressão e o sentimento de não pertencimento à instituição escolar.

Por isso, Aline desenha em poucos quadros uma memória em comum às experiências de vida das pessoas transexuais e travestis na escola: a evasão involuntária. Ainda que a violência tenha acontecido em casa, Kevin não vai muito para a escola. Isso traz resquícios de uma vivência da “pedagogia da violência”⁷ (Andrade, 2012) pelos

⁶ De acordo com a pesquisa de 2016, “houve duas vezes mais probabilidade de os/as estudantes faltarem à instituição educacional quando haviam vivenciado níveis maiores de discriminação relacionada à sua orientação sexual (58,9% comparados com 23,7%) ou à sua identidade / expressão de gênero (51,9% comparados com 25,5%)” (Secretaria de Educação da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais, 2016, p. 47).

⁷ A *pedagogia da violência* não acontece apenas na escola, ela está em todas as instâncias da vida onde os sujeitos aprendem discursos pré-estabelecidos como uma única verdade. Na concepção de Andrade (2012), essa expressão está ligada à *estética do preconceito e da morte*. Nesse caso, quem não segue a performance hegemônica de gênero é lido como “não natural”, “indesejado” e alvo de ódio e violência.

discentes transexuais e travestis no Brasil. Esse processo também pode ser “induzid[o] pela escola na qual os(as) educando(as) são, simbolicamente ou não, submetidos, por integrantes da comunidade escolar, a tratamentos constrangedores até que não suportem conviver naquele espaço e o abandonem” (Andrade, 2012, p. 247). Isso reforça a continuidade do ciclo de exclusão desses sujeitos na sociedade que vivem a violência em casa, na escola, no trabalho, na saúde e na política. Lima (2020), ao analisar essas experiências de pessoas transexuais e travestis na educação, observa que a escola é um espaço social que reflete o que a sociedade estabelece. Como efeito disso, “produz e reproduz diferenças, distinções e desigualdades por meio de múltiplos mecanismos de classificação, ordenamento e hierarquização que são reforçados a partir de um modelo referência a ser seguido” (Lima, 2020, p. 79). Sendo este modelo de identidade hegemônico no cotidiano escolar: homem branco, heterossexual, classe média e cristão (Junqueira, 2015; Lima, 2020; Louro, 2000). A exaltação desses marcadores sociais, dentro e fora da escola, vai refletir em duas experiências que são desenhadas nos quadrinhos “Besouro” e “Sovaco Cabeludo”.

O título do quadrinho “Besouro” é em referência ao nome do filme brasileiro, lançado em 2009, que narra a vida de resistência e luta do capoeirista⁸ Manoel Henrique Pereira (1895–1924), conhecido como Besouro, Besouro Preto, Besouro Mangangá ou Besouro Cordão de Ouro. Aline apresentou em sala de aula essa história para o corpo discente, a fim de debater sobre a História e Cultura Afro-Brasileira, tema assegurado pela Lei n.º 10.639 (2003)⁹. O objetivo da lei é promover as diferentes culturas do Brasil no ensino, reforçando e valorizando as histórias de povos indígenas e de afro-brasileiros que foram sistematicamente apagadas desde o processo de colonização até hoje. Abidias do Nascimento (1978), em *O Genocídio do Negro Brasileiro*, evidencia o esforço de “apagar a memória do africano” (p. 84) e dentre diferentes grupos sociais e sujeitos que auxiliaram nesse projeto do ideário dominante estavam os historiadores, cientistas sociais, literatos e educadores. A cultura do branco e europeu era almejada e enfatizada na história oficial do Brasil, refletindo-se no contexto escolar. A lei busca romper a continuidade do silenciamento histórico de povos subalternizados no Brasil, mas há resistências à implementação no cotidiano escolar. Isso é nítido quando Aline apresenta a visita de uma mãe que vai questionar a tarefa de casa sobre a história do povo negro a partir do filme *Besouro* (Figura 7): “a minha filha não vai fazer essa tarefa! E vocês não deviam ensinar essas coisas!” (p. 49).

⁸ Capoeira não é apenas um esporte. É compreendida enquanto “expressão estética e de luta que remonta à ancestralidade afro-brasileira, capaz de transmitir, por meio do jogo e de suas músicas, os conteúdos negados da história e cultura do negro no Brasil” (Amaral & Santos, 2015, p. 54).

⁹ Em 2008, a Lei n.º 10.639 (2003) foi modificada pela Lei n.º 11.645 que também incluiu no currículo escolar o ensino da história e cultura indígena.



Figura 7. Cena da mãe de uma aluna criticando a tarefa sobre o filme *Besouro*

Fonte. Retirado de “Besouro”, por A. Lemos, 2021, in A. Lemos, *Fessora!*, p. 49. Copyright 2021 por Aline Lemos.

A quadrinista conta que, ao ser “a professora branca” “nem desconfiava” dos desafios do ensino sobre a história de povos não-brancos, nesse caso sobre as religiões de matrizes africanas. Ela recorre a uma pesquisa (Botelho, 2019) que define os impasses vividos na educação a partir desse recorte temático: a exotização e folclorização dos elementos; a demonização por não ser cristã ou com referências europeias; e o racismo. O choque é narrado por Aline ao confrontar essa realidade na escola. Isso a fez adotar um comentário para evitar interpretações equivocadas pelos discentes ao reforçar: “não estou pedindo pra vocês adotarem nenhuma religião, entenderam? Estou dizendo que todas as crenças devem ser respeitadas” (p. 51). Questão que não é colocada ao falar de religiões cristãs em sala de aula.

O *II Relatório sobre Intolerância Religiosa: Brasil, América Latina e Caribe* (Santos et al., 2023) evidencia o aumento de 270% na violência contra as religiões de matriz africana¹⁰ no Brasil frente aos registros feitos entre 2020 e 2021. Essa intolerância busca negar, apagar, perseguir ou demonizar a existência do outro a partir de violência simbólica, até física, contra pessoas e templos religiosos.

Essa experiência narrada por Aline coloca luz no debate da memória em disputa onde a escola se torna um espaço fundamental para retirar o tema do esquecimento a partir do ensino de que existem inúmeras expressões de identidade brasileira (racial, de gênero, grupo trabalhador, classe social, entre outras) e contar histórias para além da

¹⁰ De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (2010), 0,3% da população brasileira se declarou praticante de religiões afro-brasileiras (umbanda, candomblé, pajelança e entre outras).

oficial. Ensinar que a história das pessoas negras no Brasil não se resume ao período da escravidão e, como bem destaca Grossman (2000),

na medida em que somente a dor é focalizada, as pessoas que viveram toda uma experiência de sobrevivência e resistência acabam sendo reduzidas a simples vítimas, não sendo levado em conta o fato de que também são sobreviventes e resistentes. (p. 19)

A história do Besouro expõe a resistência e luta pelo direito de manifestar sua própria religião, sem ser criminalizado ou perseguido. Em “Tempestade” e “Besouro” observamos o viés da memória política, seja individual ou coletiva, para compreender os desafios do cotidiano de uma professora de história com os discentes.

Aline também é alvo de “brincadeira” por parte de três alunas por não performar uma feminilidade esperada de uma “mulher” e isso cria curiosidade também quanto à sexualidade por não depilar as axilas. Os quadros iniciais da história de quadrinho evidenciam os rostos das meninas ao verem o sovaco cabeludo da professora, gerando surpresa e repulsa (Figura 8).



Figura 8. “Sovaco Cabeludo”

Fonte. Retirado de “Sovaco Cabeludo”, por A. Lemos, 2021, in A. Lemos, *Fessora!*, p. 52. Copyright 2021 por Aline Lemos.

Essa brincadeira se apoia no racismo recreativo, que é entendido como um tipo de violência contra pessoas negras quando as piadas “retratam a negritude como um conjunto de características esteticamente desagradáveis e como sinal de inferioridade moral” (Moreira, 2019, p. 19). A abordagem das adolescentes com o refrão da música “Nega do Subaco Cabeludo”, do humorista Pranchana Jack (2012), que virou *meme* no Brasil em 2012, exemplifica essa desumanização. Nessa música, o racismo recreativo é notável ao buscar mascarar o preconceito racial e de gênero com tom de “humor”.

Associa-se essa imagem feminina à sujeira de quem negligencia a higiene. Na pesquisa qualitativa sobre a construção da identidade negra na escola, Mizael e Gonçalves (2015) observam o uso dessa mesma música por um aluno branco para com a colega negra que “revela como a criança branca percebe as influências midiáticas e se apropria delas, reproduzindo a discriminação racial” (Mizael & Gonçalves, 2015, p. 12). Aline é associada a essa imagem negativa da mulher negra na letra.

A intenção de provocar uma reação na professora com a música não foi alcançada, porque ela também canta para romper com a piada. Por fim, ela consegue descrever o motivo da escolha para não se depilar e questionar os padrões estéticos postos às mulheres. Ainda que as adolescentes observem que isso é um ato “anti-higiênico” e algo que o “namorado pode achar ruim”, a professora consegue refletir com as alunas para explicar que homens não se depilam e ninguém associa esta opção à falta de higiene; e que o namorado não decide o que ela pode ou não fazer com o corpo. A breve conversa termina com uma outra curiosidade respondida sobre a sexualidade de Aline: “eu falei que ela tinha namorado!”, comenta a adolescente para a amiga.

O uso do recurso do estereótipo do que é ser mulher é usado pelas discentes. Entende-se enquanto estereótipo um “conjunto de crenças, valores, saberes, atitudes que julgamos naturais, transmitidos de geração em geração sem questionamentos, e nos dá a possibilidade de avaliar e julgar positiva ou negativamente coisas e seres humanos” (Chauí, 1997, p. 116). Aline nos apresenta as diferentes agressões cotidianas com os estereótipos que promovem a discriminação e manutenção do pensamento hegemônico na escola com o atravessamento de gênero, sexualidade, raça e classe social. A perpetuação desses discursos reforça a violência simbólica, a pedagogia da violência e, conseqüentemente, afasta crianças e adolescentes da sala de aula quando estas não se comportam segundo a norma hegemônica.

5. “O QUE NOS PARECE UNIDADE É MÚLTIPLO”

Ecléa Bosi (2009) compreende essa multiplicidade da memória igual ao desenrolar de um fio em meadas diversas, “pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos do nosso passado” (p. 413). Observando a narrativa de vida enquanto professora por um semestre, analisamos alguns desses pontos discursivos que não são apenas a memória individual (uma unidade) que está sendo lembrada, mas também uma coletiva. A comunidade escolar representada pelos personagens do diretor, professores, alunos/as/es, mãe e faxineira compartilham com Aline o mesmo evento, mas podem ter perspectivas e leituras diferentes — seja pelo posicionamento ideológico ou pelo repertório cultural e social, por exemplo — como foram percebidos nos quadrinhos. Histórias que fazem parte da memória da categoria do trabalho e que se afastam do estereótipo do que é ser docente¹¹ em um produto cultural como os quadrinhos.

¹¹ Idealização observada na análise de Adriana Lemes (2005) sobre a representação social da docência, com a Professora Dona Marocas, personagem do quadrinho Chico Bento, obra de Mauricio de Souza que se passa no ambiente rural brasileiro. A feminização do trabalho, roupas e acessórios que tenciona entre a sensualidade pelas curvas do corpo e disciplinada a partir do coque no cabelo, uso de óculos e brincos pequenos. Além do discurso do amor incondicional à profissão mesmo quando não é bem remunerada.

Compreender esse potencial do trabalho feito em *Fessora!* a partir do ponto de vista individual sobre a experiência da docência no ensino público é apresentar às pessoas leitoras parte da complexidade da educação no Brasil. Trata-se de uma realidade pautada por questões sobre a saúde mental, desafios da escola em acolher e debater sobre identidade de gênero e sexualidade; e promover práticas educacionais que questionem o sexismo, o racismo e a homofobia presente no cotidiano da escola que por vezes são atenuados com o pretexto de ser uma “brincadeira” com o colega ou que não existem tais preconceitos.

Aline, ao encerrar a história em “Despedida”, observa a própria expectativa de ser professora: a imagem de uma figura que poderia transformar os estudantes e auxiliar na crítica da própria realidade em um semestre. “Não sei o que eu esperava./Lágrimas?/Festa?/Que vaidade! Achar que causaria um grande impacto!/A atingida fui eu” (p. 64)

Importante pontuar que não pretendemos, com este trabalho, esgotar todas as discussões e debates em torno de Aline Lemos, sua história em quadrinhos *Fessora!*, e dos temas abordados nela. Tampouco isso é possível. O que fizemos foram escolhas e um recorte dentro de nossos universos de pesquisa em consonância com as possibilidades dialógicas de nossas trajetórias e investigações desenvolvidas até aqui. Incentivamos, nesse sentido, que pesquisadoras e pesquisadores partam de nosso trabalho em busca de outras análises possíveis dentro deste universo observado, explorando por exemplo as demais narrativas e temas presentes em *Fessora!* ou, ainda, a trajetória de Aline Lemos como artista independente de quadrinhos no Brasil.

REFERÊNCIAS

- Alves, N. C. F. (2021). *Quadrinizadas: O feminismo negro e as personagens de Ana Cardoso, Dika Araújo e Flavia Borges* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro].
- Amaral, M. G. T. de, & Santos, V. S. dos. (2015). Capoeira, herdeira da diáspora negra do Atlântico: De arte criminalizada a instrumento de educação e cidadania. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (62), 54–73. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi62p54-73>
- Andrade, L. N. (2012). *Travestis na escola: Assujeitamento e resistência à ordem normativa* [Tese de doutoramento, Universidade Federal do Ceará]. Repositório Institucional UFC. <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/7600>
- Arfuch, L. (2003). *O espaço biográfico: Dilemas da subjetividade contemporânea* (P. Vidal, Trad.). Editora Uerj. (Trabalho original publicado em 2002)
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía: Exploraciones en los límites*. Fce Fondo de Cultura Economica.
- Bosi, E. (2009). *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. Companhia das Letras.
- Botelho, D. (2019). Religiões afro-indígenas e o contexto de exceções de direitos. In F. Cássio (Ed.), *Educação contra a barbárie: Por escolas democráticas e pela liberdade de ensinar* (pp. 107–114). Boitempo.
- Bourdieu, P. (1996). *Razões práticas: Sobre a teoria da ação* (M. Corrêa, Trad.). Papyrus. (Trabalho original publicado em 1994)
- Carlotto, M. S. (2010). *Síndrome de burnout: O estresse ocupacional do professor*. Editora da Ulbra.

- Chauí, M. (1997). Senso comum e transparência. In J. Lerner (Ed.), *O preconceito* (pp. 115–132). Imprensa Oficial do Estado.
- Grossman, J. (2000). Violência e silêncio: Reescrevendo o futuro. *História Oral*, (3), 7–24. <https://doi.org/10.51880/ho.v3i0.19>
- Guizzo, B. S., & Felipe, J. (2016). Gênero e sexualidade em políticas contemporâneas: Entrelaces com a educação. *Roteiro*, 41(2), 475–489. <https://doi.org/10.18593/r.v41i1.7546>
- Halbwachs, M. (1999). *A memória coletiva* (L. L. Schaffter, Trad.). Editora Vértice. (Trabalho original publicado em 1950)
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. (2010). *Censo de 2000*. <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pesquisa/23/22107>
- Junqueira, R. D. (2015). Pedagogia do armário e currículo em ação: Heteronormatividade, heterossexismo e homofobia no cotidiano escolar. In R. Miskolci (Ed.), *Discursos fora de ordem: Deslocamentos, reinvenções e direitos* (pp. 277–305). Annablume.
- Lage, N. B. (2022). *Aconteceu comigo: Mulheres, narrativas e violências nos quadrinhos de Laura Athayde* [Tese de doutoramento, Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais]. Banco de Dissertações/Teses do Posling. <https://sig.cefetmg.br/sigaa/verArquivo?idArquivo=4535452&key=7c8be1e2b4287e2e41aeadb9cobc52db>
- Lei n.º 10.639, de 9 de janeiro de 2003. (2003). https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm
- Lemes, A. (2005). A escola do Chico Bento: Uma análise cultural. In *Anais do 15º congresso de leitura do Brasil* (pp. 1–15). http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais15/Sem13/adrianalemes.htm
- Lemos, A. (2021). *Fessora!* Belo Horizonte, MG: Aline de Castro Lemos.
- Lima, T. (2020). Educação básica e o acesso de transexuais e travestis à educação superior. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (77), 70–87. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v117p70-87>
- Louro, G. L. (2000) Pedagogias da sexualidade. In G. L. Louro (Ed.), *O corpo educado: Pedagogias da sexualidade* (pp. 7–34). Autêntica.
- Ministério da Saúde. (2018). *Distúrbio de Voz Relacionado ao Trabalho — DVRT*. https://bvsmis.saude.gov.br/bvs/publicacoes/disturbio_voz_relacionado_trabalho_dvrt.pdf
- Mizael, N. C., Gonçalves, L. R. D. (2015). Construção da identidade negra na sala de aula: Passando por bruxa negra e de preto fudido a pretinho no poder. *Itinerarius Reflectionis*, 11(2), 1–21. <https://doi.org/10.5216/ir.v11i2.38792>
- Moreira, A. (2019). *Racismo recreativo*. Pólen; Sueli Carneiro.
- Nascimento, A. (1978). *O genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado*. Editora Paz e Terra S/A.
- Nascimento, K., & Seixas, C. (2020). *O adoecimento do professor da educação básica no Brasil: Apontamentos da última década de pesquisas*. *Educação Pública*, 20(36).
- Oliveira, D. A., & Vieira, L. M. F. (Eds.). (2013). *Pesquisa sobre trabalho docente na educação básica no Brasil: Síntese do survey nacional*. Gestrado/UFMG.
- Postema, B. (2018). *A estrutura narrativa dos quadrinhos: Construindo sentidos a partir de fragmentos*. Pierópolis.

- Pranchana Jack. (2012). Nega do subaco cabeludo [Música]. Aurélio; Iago Sonor.
- Ramos, P. (2009). Histórias em quadrinhos: Gênero ou hipergênero? *Estudos Linguísticos*, 38(3), 355–367.
- Ramos, P. (2011). *Faces do humor: Uma aproximação entre piadas e tiras*. Zarabatanas Books.
- Ramos, P. (2014). *Tiras livres: Um novo gênero dos quadrinhos*. Marca de Fantasia.
- Reimberg, C. O., Souza, D. M. de, Silva, J. P. da, & Oliveira, J. A. (2022). *Condições de trabalho e saúde dos professores no Brasil: Uma revisão para subsidiar as políticas públicas*. Fundação Jorge Duprat Figueiredo de Segurança e Medicina do Trabalho — Fundacentro.
- Romualdo, E. C. (2000). *Charge jornalística: Intertextualidade e polifonia — Um estudo de charges da Folha de S. Paulo*. Eduem.
- Santos, M. N., Marques, A.C., Nunes, I. J. (2012). *Condições de saúde e trabalho de professores no ensino básico no Brasil: uma revisão*. *EFDeportes*, (166).
- Santos, C. A. I. dos, Dias, B. B., & Santos, L. C. I. dos. (2023). *II Relatório sobre intolerância religiosa: Brasil, América Latina e Caribe* (1.ª ed.). Centro de Articulação de Populações Marginalizadas; Observatório das Liberdades Religiosas.
- Secretaria de Educação da Associação Brasileira de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais. (2016). *Pesquisa nacional sobre o ambiente educacional no Brasil 2016*. <https://educacaointegral.org.br/wp-content/uploads/2018/07/IAE-Brasil-Web-3-1.pdf>

NOTAS BIOGRÁFICAS

Nara Bretas Lage é doutora em Estudos de Linguagens pelo Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Fez doutorado sanduíche no Department of Women, Gender & Sexuality Studies na Ohio State University, nos Estados Unidos. É mestra em Comunicação pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Fez intercâmbio acadêmico de mestrado no Department of Marketing Communication and Branding da Ural Federal University. É bacharela em Jornalismo pela UFOP, e licenciada em Letras — Língua Portuguesa pelo Centro Universitário Claretiano. Sua tese de doutorado *Aconteceu Comigo: Mulheres, Narrativas de Vida e Violências nos Quadrinhos de Laura Athayde*, foi aprovada com louvor pelo seu programa de pós-graduação. Atualmente, atua como pesquisadora independente e colunista da *Mina de HQ*. É membro do Grupo de Estudos sobre Narrativas de Si (Narrar-se/ Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais), do Grupo de Estudos sobre Discurso, Interseccionalidade e Subjetividade e da Associação de Pesquisadores de Arte Sequencial. Foi integrante do Comics Studies Society, do Grupo de Pesquisa em Mídia e Interações Sociais (GIRO/UFOP) e do Grupo de Pesquisa Convergência e Jornalismo (ConJor/UFOP).

E-mail: narabretaslage@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7983-300X>

Morada: Rua 76, 149, Bairro Novo Horizonte, Timóteo, Minas Gerais. Brasil.

Samanta Coan é doutora em Ciência da Informação (Universidade Federal de Minas Gerais), mestre em Design (Universidade do Estado de Minas Gerais), especialista em Design Experiencial (Universidade Federal de Santa Catarina) e graduada em Design Gráfico (Universidade Fundação Mineira de Educação e Cultura). Foi co-fundadora do site e coletivo Lady's Comics (2010–2018), o primeiro espaço a discutir representação e memória das mulheres quadrinistas no Brasil. Desde 2010, criaram projetos que visaram a promoção, a profissionalização (site e encontro Lady's Comics); educação para incentivo à leitura e uso das histórias de quadrinhos na sala de aula (projeto *QUATI*); documentação e registro sobre mulheres e quadrinhos (minidocumentários, *BAMQ!* e revista *RISCA!*). Desde 2018, participa do Núcleo de Estudos sobre Performance, Patrimônio e Mediações Culturais/Universidade Federal de Minas Gerais; do Grupo de Estudo em Design e Memória. Atualmente faz parte do coletivo Muquifu, gestor do Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos; e pesquisadora sobre performance, memória, cultura material, trabalho doméstico remunerado, curadoria de museus comunitários e métodos participativos de projetos culturais.

Email: coan.samanta@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5268-6970>

Morada: Rua Deputado André de Almeida, 341, Bairro Ouro Preto, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

Submetido: 31/03/2023 | Aceite: 26/08/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

LEITURAS | *BOOK REVIEWS*

ANÁLISE TRANSVERSAL DA ANTOLOGIA IBERO-AMERICANA COORDENADAS GRÁFICAS: CUARENTA HISTORIETAS DE AUTORAS DE ESPAÑA, ARGENTINA, CHILE Y COSTA RICA

Beatriz Moriano

Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies, Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal
Concetualização, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

Neus Lagunas

CHAM – Centro de Humanidades, Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Lisboa, Portugal
Concetualização, redação do rascunho original, redação – revisão e edição

RESUMO

Esta recensão tem como objeto de análise a antologia ibero-americana *Coordenadas Gráficas: Cuarenta Historietas de Autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica* (Coordenadas Gráficas: Quarenta Bandas Desenhadas de Autoras de Espanha, Argentina, Chile e Costa Rica), publicada em 2020, em acesso digital aberto, por uma equipa de curadoras, no âmbito do programa *Ventana* da Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento. Nela, apresentamos as principais características destas bandas desenhadas, assim como os artigos que introduzem os quatro blocos, examinamos a sua organização e os seus componentes temáticos, estilísticos e ideológicos através dum percurso definido pelos trabalhos selecionados. Destacamos a sua visão panorâmica sobre a produção historietista feminina desde as últimas décadas até o presente e a sua contribuição para visibilizar as problemáticas que, ao longo de 40 anos, as diversas autoras têm enfrentado. Ainda que esta obra apresente uma divisão nacional e, conseqüentemente, centrada em cada um dos seus contextos, cada secção oferece uma perspetiva interseccional e intergeracional. Definitivamente, este trabalho constitui e define-se como um espaço aberto de mulheres autoras de banda desenhada que procura crescer com futuras propostas para combater o patriarcado heteronormativo.

PALAVRAS-CHAVE

antologia, autoras, banda desenhada, Ibero-América, feminismo

TRANSVERSAL ANALYSIS OF THE IBERO-AMERICAN ANTHOLOGY COORDENADAS GRÁFICAS: CUARENTA HISTORIETAS DE AUTORAS DE ESPAÑA, ARGENTINA, CHILE Y COSTA RICA

ABSTRACT

This review analyses the Ibero-American anthology *Coordenadas Gráficas: Cuarenta Historietas de Autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica* (Graphic Coordinates: Forty Comics by Women Authors from Spain, Argentina, Chile and Costa Rica), published in 2020 in open digital access by a team of curators under the *Ventana* programme of the Spanish Agency for International Development Cooperation. It outlines the essential characteristics of these comics and the introductory articles for the four sections. It examines their structure and explores their thematic, stylistic, and ideological aspects by following the path laid out by the selected works. It

highlights the anthology's portrayal of women's historical contributions from recent decades to the present and its role in raising awareness about the challenges various women authors have encountered and addressed over 40 years. Although this work is organised by country and thus delves into each context, each section offers an intersectional and intergenerational perspective. Ultimately, this review represents an inclusive platform for women comic authors, fostering their growth and presenting future proposals to challenge heteronormative patriarchy.

KEYWORDS

anthology, women authors, comics, Ibero-America, feminism

Publicada em dezembro de 2020, a antologia *Coordenadas Gráficas: Cuarenta Historietas de Autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica* (Coordenadas Gráficas: Quarenta Bandas Desenhadas de Autoras de Espanha, Argentina, Chile e Costa Rica), fruto da colaboração da equipa de curadoras Elisa McCausland (Espanha), Mariela Acevedo (Argentina), Paloma Domínguez Jería e Isabel Molina (Chile) e Iris Lam (Costa Rica), com coordenação de Carolina Chávez e design de capa e contracapa de Daniela Ruggeri, surge como um “atlas aberto” (McCausland et al., 2020, p. 11), em processo de construção, que visibiliza o trabalho de 40 autoras de banda desenhada procedentes dos respetivos países. Cabem ser destacados dois antecedentes desta publicação: em primeiro lugar, a exposição de carácter itinerante “Presentes: Autoras de Tebeo de Ayer y Hoy”, inaugurada na Real Academia de Espanha em Roma, e produzida pelo Colectivo de Autoras de Cómic¹ (CAC) em colaboração com o projeto *Ventana* da Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento (2016–2017). E, em segundo lugar, *Nosotras Contamos. Un Recorrido por la Obra de Autoras de Historieta y Humor Gráfico de Ayer y Hoy* (Nós Contamos. Um Percurso Pela Obra de Autoras de Banda Desenhada e Humor Gráfico de Ontem e Hoje; Acevedo, 2019).

Cabe salientar o mérito desta antologia, que oferece uma visão geral de diferentes autoras de banda desenhada de múltiplos espaços hispano-americanos, estilos e gerações, apresentadas numa linguagem criativa e inclusiva. A sua estrutura e formato, disponível online, facilita a sua consulta e leitura porque, por um lado, temos o material da exposição, assim como os textos de apresentação e a seleção de obras na página *web* do Centro Cultural de Espanha na Costa Rica — Cooperação Espanhola Cultura/San José, por outro lado, na mesma página, podemos ler o livro em formato PDF.

A obra começa com uma apresentação de carácter geral, redigida por Carolina Chávez (Diretora do Centro Cultural Espanha Córdova na Argentina), seguido de um texto de apresentação, feito em conjunto pelas curadoras do projeto, intitulado “Mapear el Territorio, Construir Genealogías” (Mapear o Território, Construir Genealogias), onde se explicam os fundamentos desta obra e a sua razão de ser.

Posteriormente, quatro partes, uma por país, Espanha, Argentina, Chile e Costa Rica, com a mesma estrutura: um texto de introdução da curadora responsável pela seleção das peças e um espaço, dividido de forma mais ou menos equitativa, para cada

¹ Este mesmo coletivo organizou também as exposições “Mujeres de Tinta” no Museo ABC de Madrid (2014) e “Ellas Toman los Lápices, el Espacio y la Palabra” (2016) nas cidades de Valência, Sevilha e Barcelona.

uma delas. Assim, temos uma sequência de artistas apresentadas mediante breves biografias com a indicação das obras mais representativas, acompanhadas dos respetivos autorretratos, desenho e/ou rubrica, seguidas de uma seleção do seu trabalho, que pode ser uma peça inteira, um fragmento de uma história de banda desenhada ou romance gráfico, inéditos ou publicados ao longo das últimas décadas. As quatro partes apresentam uma unidade e um esquema muito similar, onde cada secção partilha um objetivo comum: criar uma irmandade transnacional e intemporal de mulheres autoras de banda desenhada para combater o patriarcado heteronormativo, nomeadamente nos âmbitos editorial e político. Se bem que, quando se faz uma leitura mais atenta, notamos que são antologias em certa forma independentes, na medida em que, com o seu próprio estilo, mostram as suas problemáticas separadas em blocos nacionais com um diálogo transnacional entre elas pouco aprofundado.

A primeira secção, intitulada “España” (Espanha), começa com uma declaração de princípios da curadora, Elisa McCausland. Nesta introdução, “Una Hermandad Transnacional de Autoras de Historieta” (Uma Irmandade Transnacional de Autoras de Banda Desenhada), a curadora, mais uma vez, defende o conceito de irmandade de mulheres que tecem redes e se encontram, se reencontram e se reconhecem em torno de artefactos culturais e projetos criativos para transformar essas redes em comunidades de afeto e conhecimento, com o objetivo final de questionar sempre as estruturas de poder *andronormativas* a partir do pensamento crítico.

Numa segunda parte, a curadora afirma que a obscuridade ou desconsideração em relação às autoras, cartunistas ou ilustradoras, nomeadamente do passado, deveu-se ao seu género, ao facto de serem mulheres, à ditadura franquista e às suas nefastas consequências, que implicaram a destruição da maioria dos princípios da Segunda República Espanhola, e por último, à precariedade laboral que os agentes deste tipo de criação artística sofreram durante anos.

Posteriormente, McCausland apresenta uma listagem das autoras mais significativas, desde os anos 1960 e 70 até 2014, ano em que foi publicada a antologia de histórias *Enjambre* (Enxame) e foi fundado o CAC², que criou laços com outros coletivos tais como Collectif des Créatrices de Bande Dessinée (Coletivo de Criativas de Banda Desenhada; 2015) ou Molesté Collettivo per la Parità di Genere nel Fumetto (Coletivo Molesté para a Igualdade de Género na Banda Desenhada; 2020), coletivo italiano que luta pela igualdade de género na banda desenhada. Além disso, o CAC criou a plataforma Wombastic (2014) e, mais tarde, estabeleceu relações com a agrupação argentina Línea Peluda. Esta curadora destaca também o diálogo transoceânico de *Coordenadas Gráficas* e de muitas das suas vozes, que já estavam presentes na precursora antologia *Viñetas de Tortas y Bollos. Cómic Lesbicos Desde dos Orillas* (Vinhetas de Tartes [Fufas] e Bolos [Sapatonas]. Banda Desenhada Lésbica de Duas Margens; Castro & Ortiza de Zárate, 2019) e no catálogo duma antologia igualmente essencial, cujo título é *Papel de Mujeres* (Papel de Mulheres; INJUVE, 1988).

² O Colectivo de Autoras de Cómic é fruto da Asociación de Autoras de Cómic (2013).

De seguida, no segundo bloco desta secção, encontramos 10 autoras de distintas gerações, nascidas entre 1946 e 1993, e de diferentes procedências: Badajoz, Barcelona, Cádiz, Castellón, Madrid e Valência. A primeira, Laura Pérez Vernetti, com “Extraños en un Tren” (Desconhecidos num Comboio), de 1985, inspirada na novela de Patricia Highsmith com o mesmo nome, foi publicada no ano 1985 na revista barcelonesa de referência para adultos *El Víbora*. Também temos a mesma autora, com um fragmento da banda desenhada erótica “Susana”, publicada na editora Amaniaco em 2004. A segunda artista, Mayte Alvarado, com “Los Amantes” (Os Amantes), um fragmento do romance gráfico *La Isla* (A Ilha; Penguin Random House), que identifica o *eu* mulher com o mar, numa narrativa expressiva de ambiente mediterrânico nas cores azul, branco, vermelho e preto, e onde esta mulher se abraça a um marinheiro. Esta é de alguma maneira comunicante com a peça inédita *Variaciones Orbitales* (Variações Orbitais) de Carla Berrocal, que trata a questão do sexo e o mito de Adão e Eva numa peça inédita de ficção científica. Diferente perspectiva, com duas Evas, é aquela que apresenta Susanna Martín, no relato da vida quotidiana de um casal lésbico que quer ser mãe na sua peça *Pajuelas* (Canudo), com fundo autobiográfico em duas vozes: espanhol e catalão. Vemos a mesma autora em “Chicazo” (Maria Rapaz), nas tiras publicadas em 2017 e 2018 na revista *Píkara Magazine*, onde questionava a identidade e a construção de género que nos são atribuídas na infância, a lesbofobia e a violência que sofremos nas mãos dos outros. Sobre este tema debruça-se igualmente a pioneira Montse Clavé em “Betty de BUP”³, quando, com bastante humor, nos apresenta a relação da jovem com a mãe, os amigos e o resto do mundo. Anos mais tarde, Raquel Gu, sem as fronteiras da idade, aprofunda nas tiras da revista *El Jueves* o mesmo tema desde a perspectiva da mulher adulta. Usa a imagem das bonecas de recortar num ativismo feminista ao ressaltar que o corpo de mulher é a liberdade que ninguém lhes pode arrebatá-las; enquanto a mais jovem de estas artistas, Núria Tamarit, denuncia, no formato de postal, os condicionantes e barreiras da sua geração que sofre a precariedade laboral ou a gentrificação, na história “En el Suelo” (No Chão; 2019), com a que descreve o passeio de manhã cedo, numa cidade ocupada, na companhia do seu amigo cão. Uma jovem contemporânea, mas diferente das enérgicas e resistentes protagonistas das obras de Maria Colino na banda desenhada *Margarita* (Margarida; Horas y Horas, 1991), onde se combina a força do traço e o humor.

Por último, Laura Pérez, em “Atávico”, que pertence à banda desenhada *Ocultos* (Astiberri, 2019) nos apresenta num cromatismo da terra, e sem palavras, a sua preocupação em relação à transformação que se produz através do olhar. Tema que também explora Maria Llovet, em *Insecto* (Inseto), publicado pela editora Norma no ano 2016, quando reflete sobre as perspectivas das mulheres do milénio enquanto corpos observados.

Na segunda secção, dedicada à produção argentina, Mariela Acevedo reconstrói a história das autoras femininas de banda desenhada e ilustração nesse país, tendo em conta alguns dos seus pontos de inflexão. Destaca, entre eles, *Nosotras Contamos. Un*

³ O BUP (Bachillerato Unificado Polivalente) era o nome que recebia a educação secundária na altura da Lei Geral de Educação de 1970. Consistia em três anos académicos que, uma vez acabados, permitiam o acesso ao curso de orientação universitário.

Recorrido de Autoras de Historieta y Humor Gráfico de Ayer y Hoy (Buenos Aires, 2019), uma mostra com livro-catálogo, coordenada pela própria Acevedo (2019), que evidencia o aumento das produções gráficas criadas por mulheres na última década. A crescente participação feminina não se produz apenas a partir do trabalho individual, responde antes à intervenção feminina nas múltiplas vertentes do ecossistema literário. Nomeadamente, através das antologias coletivas, *Pibas* (Raparigas; Hotel de las Ideas, 2019) e *Historieta LGTBI* (Banda Desenhada LGBTI; EMR, 2017); das publicações auto-geridas que, pela sua vez, criam novas colaborações (Club Vampire e Las Fieras Fanzine, 2018); das mostras, encontros e festivais literários (“¡Vamos las Pibas!”); e das revistas feministas (*Clítoris*, 2010). Em síntese, diversos espaços desde onde é possível visibilizar e incentivar a produção *historietista* feminina, estabelecendo pontos de contato.

Na segunda parte, abre a seleção Patricia Breccia, que desde a década de 70 tem contribuído com uma vasta produção, representada por “A Sangre Fría” (A Sangue Frio), publicada em 1987 na revista *Fierro*, de temática fantástica e recurso à *monstrificação* duma mulher submetida à pressão patriarcal. Continuamos com La Lejana e a sua obra inédita de 2020, *Pumita* (Puminha), na qual é possível encontrar paralelismos com o relato de Patricia Breccia, numa sequência dinâmica, de cores intensas, que recorre à transformação fantástica como forma de resistência perante a violência do sistema patriarcal. Segue Dani Ruggeri, encarregada do design editorial desta publicação, que apresenta com *Nisperos* (Nêsporas; 2020) uma visão da infância feminina livre e aventureira; e Mariana Salina, colaboradora na revista *Clítoris* (2011–2013), com “Karate-Do” (2020), relato inédito, mediante o qual se explora a violência contra a mulher no espaço público e o empoderamento desta mediante as artes marciais. Pela sua vez, Nacha Vollenweider aborda, em *Mujeres Volando* (Mulheres a Voar; inédita, 2013), a presença dos medos que nos ameaçam na rua e a necessidade de encontrar formas de escapar a eles. Em diálogo com esta, Gato Fernández explora em “Quieta” (*Fierro*, Volume 3, 2017) a luta contra um ser fantástico que impede a sobrevivência num ambiente extremamente precarizado. Femimutancia, autora não binária, indaga no *fanzine Les Niñas* (Es Meninas; autoeditado, 2017) sobre a família como espaço de abusos e de múltiplas violências, da mesma forma que Sole Otero investiga com *Naftalina* (2020) esta mesma questão, nomeadamente a repressão e a violação. Fecham esta secção, María Alcobre em “La Nena (Cuarentena)” (A Míuda, Quarentena), publicada de forma sequenciada na revista *Fierro* (2016–2017), que se debruça sobre o aborto no âmbito familiar, desde o olhar infantil, e a dupla Muriel Frega e Ariela Kreimer com *SkatePark* (Parque de Skate; Albatros, 2020), que apresenta dois modelos de relacionamento romântico (tóxico/saudável) durante a adolescência.

A terceira secção, a do Chile, começa com um texto de apresentação intitulado “El Germen de una Genealogía Feminista” (O Germe de uma Genealogia Feminista), escrito pelas curadoras Paloma Domínguez e Isabel Molina. Nesta introdução, descrevem a situação das primeiras criadoras chilenas de banda desenhada, nos anos 1960 e 70, que foram limitadas à área da produção para crianças, num papel tradicional da mulher mãe, professora e cuidadora. Posteriormente, e já nos anos 1980, destacam a figura de Maliki,

uma das poucas mulheres na altura a trabalhar para uma revista de denúncia, sátira e humor como *Trauko* (1988–1991), que foi resistente à ditadura pinochetista e sofreu a sua censura. Precisamos de avançar uns anos, quando em 2008 apareceu o primeiro *fanzine* feminista, *Tribuna Femenina* (2008–2014), criado por Melina Rapimán, como alternativa às narrativas *androcêntricas* nas quais não havia espaço para a mulher, para chegar aos nossos dias e às autoras que começaram os seus trabalhos na autoedição, na autopublicação em redes sociais e *fanzines*, no *webcomic* e na agrupação em coletivos de resistência feminista para denunciar questões tais como: a violência patriarcal, os cânones impositivos e hegemónicos de beleza, os papéis da mulher ou os processos reprodutivos, entre outras.

A primeira da mostra é Estefani con E, num fragmento de *Por Ti, por Mí, por Todas* (Por Ti, por Mim, por Todas; RIL Editores, 2019), onde relata como uma adolescente ganha consciência, a partir do machismo reinante numa família amiga, da luta feminista, enquanto esta se inicia no âmbito doméstico para chegar ao espaço público. Segue a luta Desobediencia Visual, com *La Barba* (A Barba; 2020), que foi publicada em formato *fanzine* e que, diretamente e sem artifícios, nos confronta com o facto de aceitarmos de uma vez por todas o nosso corpo e os nossos pelos. Neste caso, uma adolescente que tem hirsutismo, um facto bastante mais habitual do que pensamos, nega-se a tomar hormonas enquanto aprende a aceitar o seu físico. Também Melina Rapimán, entre a ternura e o humor, nos apresenta outra jovem que sofre vergonha quando tem pela primeira vez a menstruação, desinformada e pouco apoiada pelo seu entorno de mulheres adultas. Nesta mesma linha, podemos inserir a banda desenhada da reconhecida Maliki, na denúncia, entre choros e lágrimas teatrais, da gordofobia e da própria punição em relação ao corpo e o suposto peso ideal num fragmento do *Diario Oscuro* (Diário Escuro; Reservoir Book, 2019) que lhe serviu como terapia. A seguir, Supnem, numa história inspirada em acontecimentos reais, espantosamente do ano de 2005, no Chile, quando pouco ou nada se sabia do vírus da imunodeficiência humana, apresenta a banda desenhada *Mi Sida* (A Minha Sida), que foi publicada em 2015, com intenção pedagógica, em *fanzine*, e com o objetivo de explicar o *via-crúcis* que era na altura fazer o teste da Sida no meio da desinformação das jovens e ainda mais como pessoa trans. Neste sentido, também Panchulei na *Carta Abierta a Mis Amigxs Artistas* (Carta Aberta xs Mxs Amigxs Artistas; 2019), que publicou na própria página *web*, insiste na ideia de que a arte deve ser resistente e, também, luta e enfrentamento. Atitude que também revela Lesbialis, onde a miúda de “El Milagro” (O Milagre; 2017) enfrenta a instituição religiosa, as freiras e Deus, que a oprimem, para viver o seu lesbianismo com a cabeça levantada. Enfrentamento no qual se filia também Devil Katy, com a peça em *fanzine Acoso Callejero* (Assédio na Rua; 2016), onde descreve o assédio sexual na rua para acabar com: “o que interessa é que nunca mais fiquemos caladas”, enquanto a intimista Margarita Valdés, em “Diario” (Diário; 2017), na revista *Carboncito*, desenha a reconstrução depois de uma separação sentimental. A última autora do Chile, Sol Díaz, cofundadora da revista feminista inclusiva *Brígida* (2018), apresenta a história materna de *La Cuidadora del Huevo* (A Cuidadora do Ovo; 2017), num cromatismo de azul, branco e vermelho, onde uma

mulher se desgasta enquanto protege incansavelmente um ovo, simbologia do filho, o qual deriva num gigante humano de rosto plano que, finalmente, pousa a mulher na palma da sua mão, como se fosse King Kong, e diz: “gracias [agradeço]”. A única palavra da história.

Iris Lam encarrega-se de perfilar o panorama da produção feminina de banda desenhada e ilustrações na última secção desta antologia, dedicada à Costa Rica, cujo título é “La Incipiente Escena del Cómic Hecho por Mujeres en Costa Rica: La Ilustración Como Acto de Resistencia Feminista” (A Cena Emergente da Banda Desenhada Feminina na Costa Rica: A Ilustração Como Ato de Resistência Feminista). Nela, põe em relevo a importância das ilustrações de humor gráfico publicadas em jornais nacionais como meio de difusão do trabalho de autores principalmente masculinos, que, ainda hoje, predominam no panorama da banda desenhada costarricense. Neste contexto, ganha especial destaque a organização La Pluma Sonriente, dedicada em exclusivo ao humor gráfico na América Central e em ativo desde a década de 1980 até o presente. A curadora afirma que os nomes femininos na cena da banda desenhada da Costa Rica continuam a ser escassos, daí a relevância de uma antologia como a que nos ocupa, que tem o mérito de reunir pela primeira vez no panorama costarricense o trabalho de um conjunto de autoras. São, assim, referidos a seguir oito nomes que fazem parte da história da banda desenhada produzida em Costa Rica por mulheres, uma nómina das pioneiras que, no entanto, em contraste com as secções anteriores, não aparecem nesta antologia. Esta secção opta por novas autoras. Contudo, os critérios de seleção das 10 autoras escolhidas, desta vez são esclarecidos, diferentemente das secções anteriores. Assim, ficamos a saber que uma convocatória de carácter nacional realizada *ex professo* permitiu seleccionar ilustradoras profissionais e artistas visuais contemporâneas, tendo em conta a qualidade e a pertinência das suas obras em relação a este projeto. O resultado obtido é um grupo de autoras nascidas nos anos 1990, na sua maioria, tanto ilustradoras como artistas visuais, que exploraram o universo da ilustração nesta convocatória, o que é indicativo da “cena emergente” apontada já desde o título desta secção. No entanto, sente-se a falta das representantes das gerações anteriores.

A seleção que encerra esta antologia inclui o trabalho da artista transfeminista Emma Segura, quem com “Amiga de las Flores” (Amiga das Flores) desenvolve a ideia do corpo como jardim; um motivo que continua Ariel Bertarioni Barquero em “Clase de Natación” (Aulas de Natação), onde o corpo se transforma numa flor aquática. Por outro lado, a beleza hegemónica é posta em discussão em “Conversaciones Filosóficas con una Gata Señora en una Caja de Cartón: Los Pelos” (Conversas Filosóficas com uma Senhora Gata Numa Caixa de Cartão: Os Pelos) de Raquel Mora Vega; enquanto Chabela Lazo Rosales explora os pormenores de um quotidiano criativo e precário em “Domingo”. Por sua vez, “En lo Profundo de Mi Pecho” (Nas Profundezas do Meu Peito), Daniela Acuña Carmona mostra-nos as formas da dor e Karen Pérez Camacho, na mesma linha, alude ao desaparecimento e, provavelmente, os feminicídios em “La Última Vez” (A Última Vez). O formato breve faz-se presente em “Microcómic” (Micro Banda Desenhada), de Ruth Angulo Cruz, com uma série de hiper relatos imaginativos

e ecocríticos, e em “Microrrelatos” (Micro Histórias), de Angélica Solís, a artista aborda as diferentes formas de assédio que sofremos como mulheres na rua. “Tiempo de Vivir en Peceras” (Tempo de Viver em Aquários), de Mónica Morales Argüello, retoma o relato ambiental e intimista, e Man Yu, em “Todo por Amor” (Tudo por Amor), reclama a luta pela autoestima num tom depressivo.

Em suma, consideramos que se trata de uma mostra variada e representativa de criadoras da banda desenhada, em acesso aberto, que merece a leitura e exploração desde diferentes prismas de carácter científico-pedagógico, e que mereceriam ser relacionadas entre elas além das fronteiras nacionais. Um trabalho louvável que reflete as diferentes preocupações e problemáticas de autoras de banda desenhada de diferentes lugares e gerações, se bem que também seja estranha a ausência de algumas figuras reconhecidas e do esclarecimento de grande parte dos critérios de seleção.

REFERÊNCIAS

- Acevedo, M. (Ed.). (2019). *Nosotras contamos: Un recorrido por la obra de autoras de historieta y humor gráfico de ayer y hoy*. Feminismo Gráfico.
- Castro, T., & Ortiza de Zárate, P. (Eds.). (2019). *Viñetas de tortas y bollos. Cómic lésbicos desde dos orillas*. Agencia Vasca de Cooperación para el Desarrollo; Mugen Gainetik.
- McCausland, E., Acevedo, M., Domínguez Jería, P., Molina, I., & Lam, I. (Ed.). (2020). *Coordenadas gráficas: Cuarenta historietas de autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica*. AECID; Cooperación Española; Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación; Ventana.
- Ortiz, L., Pàmies, T., Rodríguez, A., Vila, M. C., Gálvez, E., Bartolozzi, P., Blasco, P., Galcerán, R., Pascual, M., Guardia, L., Barbará, C., Sales, G., Pompeia, N., Marika, Clavé, M., Mariel, Feu, I., Balzola, A., Laura, Miralles, A., ..., Martos, V. (1988). *Papel de mujeres*. INJUVE.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Beatriz Moriano é doutora em Línguas, Literaturas e Culturas pela Universidade NOVA de Lisboa, com uma tese dedicada ao ensino e aprendizagem de Espanhol como Língua Estrangeira através de textos literários abordados desde uma perspetiva intercultural. Para além da formação de base em Filologia Hispânica pela Universidade de Extremadura (Espanha), é mestre em Ensino de Espanhol como Língua Estrangeira pela Universidade Antonio de Nebrija (Espanha). É docente em Portugal desde 2006, atualmente na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, no Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas, onde leciona cursos de licenciatura e de mestrado, no programa de Mestrado em Ensino. É membro do Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies e colabora com o projeto de investigação europeu *iCON-MICS – Investigation on Comics and Graphic Novels from the Iberian Cultural Area (Spain, Portugal, and Latin America)*, 2020–2024.

Email: bmoriano@fcsh.unl.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9375-3156>

Morada institucional: Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Av. de Berna, 26 C, 1069-061, Lisboa, Portugal

Neus Lagunas é mestre em Didática para segundas línguas e línguas estrangeiras pela Universidad Nacional de Educación a Distancia e licenciada em Filologia Hispânica pela Universitat de Barcelona onde também realizou o Curso de Aptitud Pedagógica. Atualmente é docente no Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. Tem trabalhado na Universidade Católica Portuguesa e no Instituto Cervantes de Lisboa, e também colaborado na formação de professores classificadores do Ministério da Educação de Portugal — Instituto de Avaliação Educativa. É membro do CHAM – Centro de Humanidades, e trabalha na relação da leitura e os textos multimodais nas perceções das identidades coletivas. Participa regularmente na avaliação externa de artigos e jornadas científicas e colabora com o projeto de investigação europeu *Comics as a Tool for Teaching, Learning and Communication* do projeto europeu *iCon-MICS — Investigation on Comics and Graphic Novels From the Iberian Cultural Area (Spain, Portugal, and Latin America)*, 2020–2024, European Cooperation in Science.

Email: nlagunas@fcs.unl.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6924-7691>

Morada institucional: Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa, Av. de Berna, 26 C, 1069-061, Lisboa, Portugal

Submetido: 30/03/2023 | Aceite: 26/04/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.

COORDENADAS PARTILHADAS: A ESCRITA DA *HERSTORY* NA BANDA DESENHADA IBERO-AMERICANA

Virgínia Tonfoni

Investigadora independente, Livorno, Itália

RESUMO

Este estudo centra-se no surgimento de uma sororidade transnacional através de três projetos que resultam da cooperação entre grupos de autoras de banda desenhada em Espanha e na América Latina. Após a exposição “Presentes: Autoras de Tebeo de Ayer y de Hoy”, em 2016, e a publicação do seu catálogo pelo coletivo Autoras de Cómic, surgiu uma necessidade comum de reivindicar o papel da autoria feminina, ou não masculina, e o seu envolvimento na produção e no negócio da banda desenhada. Este esforço foi rapidamente assumido pelo grupo argentino Feminismo Gráfico que, em 2019, produziu “Nosotras Contamos”, uma exposição itinerante e um catálogo, com uma abordagem temática e diacrónica. Aquando da pandemia de COVID-19, as instituições de cooperação e desenvolvimento espanholas e argentinas (Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo e Centro Cultural España Córdoba) iniciaram um diálogo sobre as experiências anteriores. O projeto deu origem a uma publicação e a uma exposição *online* intitulada *Coordenadas Gráficas*, que destaca o trabalho de autores não masculinos de Espanha, da Argentina, do Chile e da Costa Rica. A perspetiva transnacional deste último projeto ultrapassa as experiências nacionais anteriores e, mais importante, inclui uma seleção de histórias de banda desenhada que, independentemente da nacionalidade da autora, podem ser definidas como feministas. Sexismo, discriminação de género, violência de género e direitos sexuais e reprodutivos são as coordenadas comuns discutidas por este grupo alargado de autoras, que questionam a normatividade de género desde a sua própria composição. Ao apresentar as experiências associativas que deram vida aos projetos e ao analisá-las num contexto internacional, o estudo centrar-se-á na prática adequada de partilha de conhecimentos para obter um reconhecimento semelhante. Além disso, através das palavras das curadoras e das criadoras, o estudo pretende, em última análise, lançar luz sobre a produção e a circulação de obras de interesse coletivo, destinadas a recuperar o papel das mulheres na história da banda desenhada.

PALAVRAS-CHAVE

coletivo feminista, exposição, *herstory*, genealogia, história da banda desenhada

SHARED COORDINATES: WRITING *HERSTORY* IN IBERO AMERICAN COMICS

ABSTRACT

This study focuses on the emergence of a transnational sisterhood under three projects originating from the cooperation between groups of female comic book writers in Spain and Latin America. After the 2016 exhibition “Presentes: Autoras de Tebeo de Ayer y de Hoy” and the publication of its catalogue by Autoras de Cómic, there was a shared need to claim back the role of female or non-male authorship, and its involvement in comic book production and business. The Argentinian group Feminismo Gráfico tapped into such endeavors, and in 2019 produced “Nosotras Contamos”, a travelling exhibition and a catalogue, with a thematic and a diachronic approach. When COVID-19 broke out, Spanish and Argentinian cooperation and development institutions (Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo and Centro Cultural

España Córdoba) engaged in a discussion on the previous experiences. The project resulted in a publication and an online exhibition *Coordenadas Gráficas* (Graphic Coordinates), highlighting the work of non-male authors from Spain, Argentina, Chile, and Costa Rica. The transnational perspective of this last project extends beyond the previous national experiences and includes a meaningful selection of comic stories that, regardless of the nationality of the author, can be defined as feminist. Sexism, gender discrimination, gender violence, and sexual and reproductive rights are the shared coordinates discussed by this long list of authors, who question gender normativity from its very composition. By introducing the associative experiences that gave life to the projects and analyzing them in the international context, the study will focus on the appropriate practice of sharing knowledge to pursue a similar recognition. Moreover, based on the words of the curators and the creators, the study ultimately seeks to shed light on the production and circulation of works of collective interest, meant to recover the role of women in the history of comics.

KEYWORDS

feminist collective, exhibition, *herstory*, genealogy, history of comics

1. INTRODUÇÃO

Em espanhol, *presentes* é a forma plural de “presente”, uma palavra com vários significados que transmite — tal como a sua tradução literal em inglês e português — tanto o conceito de algo existente no momento em questão como o de algo que está à vista ou em consideração. É também um substantivo, que significa uma prenda. Com todas as suas nuances de significado, *Presentes* é o título escolhido pelo Colectivo de Autoras de Cómic para o seu primeiro e importante projeto¹. Em novembro de 2016, a exposição homónima foi inaugurada na Real Academia de Espanha, em Roma, e, desde então, foi apresentada em dezenas de cidades, tanto na Europa como na América Latina. A exposição “Presentes. Autoras de Tebeo de Ayer y de Hoy” foi originalmente organizada e promovida pelo grupo acima referido com o apoio da Agencia Española de Cooperación Internacional y Desarrollo (AECID), tendo sido posteriormente desenvolvida num catálogo (Berrocal et al., 2016). *Presentes* é, acima de tudo, o primeiro de três projetos semelhantes que iremos explorar nesta análise: *Nosotras Contamos* (2019), do Feminismo Gráfico, um coletivo de autoras feministas argentinas, e *Coordenadas Gráficas* (2020), que reúne experiências europeias e latino-americanas.

2. A ABORDAGEM GENEALÓGICA

As três experiências apresentam vários aspetos em comum: os projetos foram desenvolvidos por mulheres curadoras ou por coletivos de mulheres. Em segundo lugar, exploram tanto o domínio expositivo como o editorial e, por último, estão abertamente interligadas entre si. Considerando a importância do elemento histórico como “uma

¹ Na página da Internet da Real Academia em Roma, o trocadilho vai mais longe com a afirmação de que “as autoras de banda desenhada estão presentes. As autoras de banda desenhada são o presente”. Encontram-se ecos do mesmo trocadilho na famosa performance alargada de Marina Abramovich intitulada “The Artist Is Present” (A Artista Está Presente).

espécie de acidente histórico, um produto de uma situação histórica específica” (White, 1978, p. 29), os projetos partem, de facto, do reconhecimento de que a história da banda desenhada em Espanha e nos países da América Latina tem sido contada e feita exclusivamente por autores e leitores do sexo masculino. O primeiro objetivo do projeto era “destacar o papel das mulheres artistas de banda desenhada espanholas na indústria da banda desenhada” (Berrocal & McCausland, 2017, p. 135), e isso seria conseguido através de um ponto de vista orientado para o género combinado com uma abordagem genealógica. Esta última tem sido definida como o “exercício de recuperação da memória socio-histórica como método de investigação” (Restrepo, 2016, p. 23).

A abordagem genealógica é posta em prática na produção das exposições e dos catálogos e, no caso de *Presentes*, está patente na indicação temporal, *de ayer y de hoy* (ontem e hoje). Como refere Alejandra Meriles (2019):

partindo da recuperação da história individual, o Colectivo de Autoras de Cómic conseguiu mostrar a genealogia entre as mulheres artistas de banda desenhada que trabalharam e as que trabalham atualmente na indústria da banda desenhada. As ligações intergeracionais são expostas como uma rede constituída por 52 obras, estruturadas por estilo ou tema, pares semelhantes ou opostos. (...) As obras não estão expostas nem de forma cronológica nem linear (...). Embora os painéis desenhados ou escritos por mulheres tenham sido expostos juntamente com textos informativos, a relação entre estilo, linha ou tema que unia cada autora não seguiu qualquer cronologia. Foi a frequência e a linha de questionamento, a forma como as histórias e os enredos narrativos foram tratados e resolvidos graficamente, que uniu mulheres artistas de banda desenhada pertencentes a diferentes momentos da indústria de banda desenhada espanhola, agora deslocalizada e mundialmente presente. (p. 135)

Esta mesma perspetiva genealógica pode, naturalmente, ser rotulada como *feminista*, não só pelas virtudes emancipatórias do ato de procurar, selecionar e compilar (McCausland, 2016), mas principalmente porque é aplicada à desconstrução de uma história da banda desenhada centrada nos homens e contada por homens, onde a ausência de mulheres é manifesta (Acevedo, 2020). Neste contexto, as autoras que figuram na exposição e no catálogo de *Presentes* prestaram grandes contributos no passado, mas foram esquecidas pela história. São agora recuperadas por uma nova perspetiva feminista e, finalmente, é-lhes dada a oportunidade de entrelaçar relações artísticas, pois este é um “tempo de sororidade, um presente mediado por ventos feministas, uma promessa de um futuro mais justo, horizontal e participado” (McCausland, 2016, p. 39). Os coletivos responsáveis pelas três experiências referidas – o Colectivo Autoras de Cómic, fundado em Espanha em 2013, o Feminismo Gráfico, sediado na Argentina, e, por último, mas não menos importante, a colaboração transoceânica, informal e espontânea formada pelas curadoras Elisa McCausland e Mariela Acevedo — partilham o objetivo de reclamar espaço e tornar o seu trabalho visível, resgatando a presença autoral feminina do passado, “sobre os ombros das nossas ancestrais” (Miralles, 2014, p. 6).

3. PRESENTES

De acordo com as curadoras Elisa McCausland e Carla Berrocal, em comparação com outras exposições organizadas anteriormente pelo Colectivo de Autoras de Cómic², a estrutura da exposição e do catálogo leva mais longe a abordagem genealógica, destacando relações entre as obras das autoras tanto ao nível do conteúdo como da forma. Através da utilização de diferentes símbolos e cores, as curadoras estabelecem ligações entre as autoras apresentadas, cujas relações se baseiam em cinco eixos temáticos principais, tal como descrito na introdução do catálogo por McCausland, que podemos traduzir por “o que um corpo pode fazer”; “brincar, crescer, sonhar”; “há outros mundos e todos eles estão dentro deste mundo”; “do quiosque à livraria”; “da livraria para a internet”. O catálogo inclui dois ensaios. O primeiro é da autoria de Antoni Guiral³, que assina uma breve história da presença feminina na história da banda desenhada ao longo do século XX, desde meados dos anos 1930 e a Guerra Civil, até ao chamado *boom das revistas*. Guiral tenta responder à pergunta que ele próprio coloca sobre a razão pela qual houve tão poucas autoras na história da banda desenhada espanhola e começa por admitir que “esta é uma indústria masculina, editada por homens, produzida por homens e dirigida a leitores homens”. O outro ensaio é assinado pela crítica espanhola Ana Merino⁴, que salienta o papel importante das autoras de banda desenhada *underground* no estabelecimento de novas tendências de introspeção feminista nos Estados Unidos, sublinhando a diferença entre esse movimento e o recente movimento latino-americano. As mulheres artistas parecem ter estado ausentes num mundo dominado pelos homens durante muito tempo; a genealogia feminista aplicada à história da banda desenhada ajuda as ativistas envolvidas a escrever e a desenhar uma *herstory* completamente nova. Como salienta McCausland (comunicação pessoal, 2023):

o que é importante na genealogia feminista é o processo que é em si mesmo inclusivo. Como afirma Patricia Mayayo em *Genealogia Feminista del Arte Español* [Mayayo, 2013], inspirada em Teresa Alario e Ana de Miguel, reconhecer a genealogia, entrar nela, significa desafiar um dos códigos culturais básicos: a tendência patriarcal para conceber cada obra, cada reivindicação de uma mulher como se viesse do vazio, como algo de absolutamente extraordinário. Um conceito muito mais apelativo.

4. ESCREVER *HERSTORY*

Consideramos incompleta uma história que tenha sido construída sobre marcas não percíveis. (Lonzi, 1970, p. 16)

² A exposição itinerante “Ellas Toman los Lapices, el Espacio y la Palabra” (Sevilha, Valência e Barcelona, 2016) e “Mujeres de Tinta” (Madrid, Expocomic 2014).

³ Antoni Guiral é um escritor e especialista em banda desenhada que vive em Barcelona.

⁴ Ana Merino é coordenadora do Mestrado em Escrita Criativa da Universidade de Iowa, é poeta, romancista, crítica e curadora. A sua produção inclui importantes ensaios sobre a banda desenhada espanhola, como *El Comic Hispano* (Catedra, 2003), e uma monografia sobre o cartoonista americano Chris Ware (Sinsentido, 2015).

Esta frase está incluída no *Manifesto di Rivolta Femminile* (Manifesto da Revolta das Mulheres): neste panfleto, a autora feminista italiana Carla Lonzi (1970) refere-se à ausência das mulheres no sistema produtivo e no processo de criação de riqueza tangível, para mostrar que as tarefas tradicionalmente femininas, como limpar a casa, educar os filhos e cuidar de modo geral, são “movimentos feitos de ar”, ações percíveis que não podem ser consideradas como um produto *real*, apesar de serem ao mesmo tempo essenciais para que a produção seja criada e se torne uma realidade. Passando para a história de uma produção artística específica, as experiências aqui analisadas partem de uma situação semelhante. Segundo Antoni Guiral, como a igualdade de género não foi promovida pela política até aos anos de transição (desde a morte de Franco até ao final dos anos 1980), a presença das mulheres no mercado de trabalho e, conseqüentemente, na indústria da banda desenhada, era fraca. A historiografia oficial da indústria da banda desenhada nos países de língua espanhola incluiu muito poucas mulheres. Além disso, como salientado por várias autoras (Autoras de Cómic, 2017), a ausência de menção dos papéis femininos fez com que, indiretamente, tenham sido incorretamente atribuídos méritos aos artistas masculinos cuja presença foi sempre documentada. No entanto, estudos recentes — como o realizado por Arantza Argudo Martínez (2020) — centraram-se na presença de mulheres artistas na produção espanhola de banda desenhada e tentaram “preencher o vazio e o silêncio perpetuados pela bibliografia dos estudos de arte e banda desenhada em relação ao trabalho de autoras neste campo” (p. 10). É quase impossível pensar em qualquer forma de expressão cultural que possa desenvolver-se de forma independente de um contexto político. Esta afirmação é ainda mais significativa nos contextos ibérico e latino-americano, que assistiram a duras repressões durante o tempo das ditaduras. Enquanto as feministas norte-americanas e francesas se começaram a reunir em torno das experiências de banda desenhada autoproduzida dos anos 1970⁵, as artistas espanholas ainda viviam sob o franquismo. Foi num passado recente, com a eclosão da quarta vaga de feminismo, que foi fundado o Collectif des Créatrices de Bande Dessinée contre le Sexisme (<https://bdegalite.org/>) para manter viva a luta contra o sexismo e a desigualdade de género no século XXI. Este coletivo francês inspirou as autoras espanholas a fundar o Colectivo de Autoras de Cómic. Como bem refere o manifesto francês, o feminismo é “a luta pela igualdade de género; uma postura anti-sexista que queremos replicar no nosso meio porque queremos que a banda desenhada seja um espaço mais igualitário” (“Sobre el Colectivo Autoras de Cómic”, n.d.). A abordagem genealógica das obras analisadas lança assim luz sobre uma história incompleta da banda desenhada, uma história sem ou com muito poucas autoras no feminino. Para reescrever não apenas uma história *contada*, mas uma *história* questionada, o coletivo optou por recuperar os nomes que foram cancelados ou tornados invisíveis (Acevedo, 2020). A *herstory* da banda desenhada argentina, proposta pelo coletivo Feminismo Gráfico, é tanto ética como estética e concretiza-se na sua exposição e catálogo *Nosotras*

⁵ Um grupo de autoras reuniu-se em torno da experiência da *Wimmen's Comix*, uma antologia de banda desenhada *underground* publicada entre 1972 e 1992, coordenada por Trina Robbins. Algo semelhante aconteceu em França com a revista *Ah! Nana*, fundada em 1976 pelas autoras envolvidas na edição da revista *underground Metal Hurlant*.

Contamos, que se estrutura sobre os mesmos critérios diacrónicos e temáticos definidos anteriormente pela experiência espanhola *Presentes*. Mais uma vez, o coletivo recorre a um título inteligente e alusivo, ampliando as potencialidades da língua, uma vez que o verbo *contar* significa em espanhol tanto *relatar* como *importar*. Como explica Acevedo (comunicação pessoal, 9 de março de 2023):

Presentes foi uma obra muito inspiradora. (...) Foi o modelo que seguimos: quisemos criar um diálogo entre autoras pertencentes a diferentes gerações, registando conteúdos, estados de espírito e nuances de cada época considerada, tendo em conta que este deve ser sempre um sistema aberto, pronto a ser reformulado e a ligar-se a outras formas. A atual explosão de autoras está em dívida com colegas de diferentes épocas, incluindo aquelas que ainda não constam do catálogo porque foram obscurecidas pela sombra dos pais, irmãos e maridos, que ficaram na história. (...) Muitas mulheres ilustradoras ou argumentistas foram excluídas da história. As nossas genealogias querem tornar visíveis essas ausências, embora saibamos que nunca serão listas exaustivas.

Num contexto geográfico em que “as narrativas gráficas se tornaram um importante espaço artístico de resistência feminista” (Wrobel, 2023, p. 166), o catálogo do Feminismo Gráfico herda a experiência espanhola. O catálogo insiste na perspetiva da *herstory* com uma linha cronológica geral que abre o livro e uma organização temporal clara da produção esquecida de banda desenhada feminina, dividida em quatro capítulos que apresentam as protagonistas da *herstory* da banda desenhada como “las pioneras” (as pioneiras), “las okupas” (as ocupantes), “las fanzineras” (as *zinesters*). É impossível ignorar como esta experiência contribuiu para a construção de uma “*territorialidade feminina*, expressão cunhada pela autora espanhola Ana Merino (...) que ajudou a promover uma consciência da genealogia, historicidade e interconetividade do campo” (Wrobel, 2023, p. 169). O catálogo fornece uma espécie de *legenda* feita de símbolos a que a curadora se refere como “pontos temáticos” (Acevedo et al., 2019, p. 9). Estes tornam-se fundamentais para ligar o trabalho das artistas mencionadas e para criar uma rede conceptual e um diálogo virtual, aprofundando o significado da sua presença não reconhecida na história da banda desenhada de olhar masculino. A promoção da construção de um ambiente anti-sexista leva à criação de um espaço onde as identidades de género não estereotipadas são incluídas. As autoras argentinas pertencentes ao coletivo Feminismo Gráfico, que promoveram *Nosotras Contamos* (novamente como exposição itinerante e catálogo), afirmam o seguinte:

mulher como categoria é demasiado restrita para incluir colegas que não se identificam apenas como mulheres, mas também como lésbicas, não binárias ou dissidentes. Utilizamos o termo *as autoras* não para definir um espaço fechado onde catalogar as obras das nossas colegas, mas como uma fronteira frágil que temos vindo a desenhar em conjunto. (Acevedo et al., 2019, p. 6)

5. UNIR FORÇAS

O passo seguinte foi óbvio: o Centro Cultural España-Córdoba⁶ promoveu um diálogo entre experiências espanholas e argentinas dedicadas à construção de genealogias de autoras de banda desenhada. Elisa McCausland e Mariela Acevedo, que tinham estado entre as curadoras das experiências anteriores, uniram forças e, juntamente com Paloma Domínguez Jería e Isabel Molina do Chile e Iris Lam da Costa Rica, criaram uma “iniciativa da *herstory* transnacional” (McCausland et al., 2020). *Coordenadas Gráficas. Cuarenta Historietas de Autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica* (Coordenadas gráficas. Quarenta tiras de banda desenhada de autoras de Espanha, Argentina, Chile e Costa Rica) é a experiência em que a sororidade entre autoras mulheres e LGBT representativas da banda desenhada se torna transnacionalmente real, bem como “a primeira investigação mais ampla da produção de banda desenhada feminina na América Latina a partir de uma perspetiva transnacional” (Wrobel, 2023, p. 169). O livro é um sinal de uma *herstory* ainda por contar e, mais importante ainda, representa um espaço onde as artistas de banda desenhada se podem encontrar e falar umas com as outras, definindo-se como uma grande comunidade, uma rede que se expande para além das fronteiras de género e geográficas, uma construção genealógica contínua. O carácter híbrido dos grupos de autores de banda desenhada individuais — institucionais, académicos, ativistas — não é um limite, mas sim um impulso para o desenvolvimento deste terceiro catálogo. Ao invés das experiências anteriores, entre as páginas de *Coordenadas Gráficas* são incluídas e mostradas na exposição virtual *historietas* (tiras de banda desenhada) mais longas. Aliás, juntamente com o perfil da autora, são apresentadas uma ou duas histórias curtas de banda desenhada. O catálogo está dividido em quatro partes que correspondem aos diferentes países, começando com um foco na história da banda desenhada nacional argentina. A abordagem é agora abertamente feminista, uma vez que as curadoras consideraram e afirmaram nos seus trabalhos anteriores a forma como a presença masculina na indústria da banda desenhada determinou a ausência das mulheres. Nas suas introduções às recompilações, palavras como “desvalorização”, “omissão”, “legitimação”, “revelação”, “patriarcado”, “misoginia”, “resistência”, “pluralidade” e “autorreconhecimento” revelam uma nova consciência partilhada (McCausland et al., 2020).

6. A COMUNIDADE COMO UM CORPO QUE APRENDE A LUTAR

Quando comecei a promover o Colectivo de Autoras de Cómic, não fazia ideia, não me considerava feminista. Para mim, foi apenas uma forma de responder à omissão que sofremos enquanto mulheres artistas de banda desenhada. Mais tarde comecei a tomar consciência enquanto lésbica e feminista. (Berrocal, comunicação pessoal, 21 de fevereiro de 2023)

Outra importante contribuição no âmbito da relação entre a narrativa da banda desenhada e o feminismo pode ser encontrada nos trabalhos de Hilary Chute (2015). Chute

⁶ Instituição mista formada pela Agencia Española para la Cooperación y el Desarrollo e pelo Município de Córdoba.

está interessada na representação do corpo e em demonstrar “como os textos de banda desenhada modelam uma metodologia feminista na sua forma” (p. 200). Nas narrativas gráficas, a proliferação de corpos e, em geral, o processo de personificação de diferentes “eus” no espaço de uma única página e, por vezes, sobrepostos no tempo, marca uma prática narrativa feminista. Nas suas palavras, “a forma da banda desenhada toca de forma poderosa as ligações entre a escrita de vida e a teoria feminista” (Chute, 2015, p. 200). Se passarmos do espaço da página de uma banda desenhada autobiográfica para o de uma exposição – real ou virtual – que apresenta a existência e o trabalho de mulheres artistas de banda desenhada que foram recuperadas da historiografia oficial do meio, talvez seja mais fácil compreender como estas reconstruções genealógicas de *herstories* diferentes e interligadas ultrapassam o simples objetivo didático, para acabarem por gerar autoconhecimento e consciência coletiva. Partilhamos a definição de Sánchez (2023) da “banda desenhada como modelo do território latino-americano (...) uma leitura que concebe a memória como uma exposição, (...) uma representação de factos, corpos e verdades, estabilidade corporal da testemunha e das personagens da banda desenhada” (p. 150). De acordo com esta interpretação, as exposições e os catálogos – bem como a banda desenhada – podem ser vistos e lidos como faíscas de uma nova sororidade, um *corpus* ao qual os leitores ou os visitantes podem atribuir o mesmo poder que a experiência de leitura de uma única banda desenhada pode ter a nível individual na criação de uma auto-narrativa feminista. Estudando o espetáculo *Presentes* como um “exemplo de montagem virtuosa”, Alejandra Meriles (2019) comenta:

o efeito pedagógico desta conceção (expositiva) é duplo. Não só estão a escrever a história de uma comunidade que, até agora, não se conseguia reconhecer a si própria, como também estão a mostrar como o relato histórico escrito na parede de um museu hoje, já existia ontem, nas páginas de uma banda desenhada. (p. 1)

A abordagem genealógica inicial adquiriu agora uma dimensão geográfica sólida e mundial. As coordenadas partilhadas são tanto temporais como espaciais e os próprios projetos transmitem uma dupla natureza significativa que nos recorda a transversalidade da própria linguagem da banda desenhada, um meio em que somos convidados a ver imagens e a ler palavras, e vice-versa. Como observam as curadoras de *Coordenadas Gráficas*, “enquanto instrumentos genealógicos, os projetos enfatizam a relevância das mulheres na história da banda desenhada, mas, mais importante, promovem a expansão do meio e permitem que a sua protagonista se reconheça como uma sororidade, sem fronteiras” (McCausland et al., 2020).

Presentes, *Nosotras Contamos* e *Coordenadas Gráficas* são as partes principais de um corpo em constante evolução, aprendendo a entender-se como um “território em construção (...) que promove a visibilidade a partir da coletividade, contando com a sua tendência para criar comunidade” (McCausland et al., 2020, p. 10).

Tradução: Traversões, Serviços Linguísticos, Lda.

REFERÊNCIAS

- Acevedo, M. (2019, November 7). *Entrevista*. Radio Monte Castro. <https://ar.radiocut.fm/radiostation/monte-castro/listen/2019/10/25/10/58/35>
- Acevedo, M. A. (2020). Nosotras contamos. Notas en torno a construir genealogía feminista en el campo de la historieta y el humor gráfico (Argentina, 1933-2019). *Tempo e Argumento*, 12(31), 1–28.
- Acevedo, M. A., Mamone, J. I., Ruggeri, D., & Oliva H. (2019). *Nosotras contamos. Un recorrido por la obra de autoras de historieta y humor gráfico de ayer y de hoy*. Feminismo Gráfico; Fondo Metropolitano Ciudad de Cultura, Artes y Ciencias.
- Argudo Martínez, A. (2020). *Las mujeres dibujantes durante el boom del cómic adulto en España: Trayectoria y producción (1975-1992)* [Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid]. Docta. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/11001>
- Autoras de Cómic. (2017, March 3). Presentes: Autoras de tebeo de ayer y hoy [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/206609128>
- Chute, H. L. (2015). The space of graphic narrative. Mapping bodies, feminism and form. In R. Wahrol & S. Lanser (Eds.), *Narrative theory unbound: Queer and feminist interventions* (pp. 194–209). The Ohio State University Press.
- Colectivos Autoras de Cómic, Berrocal, C., & McCausland E. (2016). *Presentes. Autoras de tebeo de ayer y de hoy*. AECID; Colectivos Autoras de Cómic.
- Mayayo, P. (2013). Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo. In J. V. Aliaga & P. Mayayo (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español contemporáneo 1960-2010* (pp. 19–39). MUSAC.
- McCausland, E. (2016). Por una hermandad de autoras de cómic. In Colectivos Autoras de Cómic, C. Berrocal, & E. McCausland (Eds.), *Presentes. Autoras de tebeo de ayer y de hoy* (pp. 39–46). AECID; Colectivos Autoras de Cómic.
- McCausland E., Acevedo M., Domínguez Jería P., Molina I., & Lam I., (2020). *Coordenadas gráficas. Cuarenta historietas de autoras de España, Argentina, Chile y Costa Rica*. AECID; Cooperación Española.
- Meriles, A. (2019a). El rescate de una comunidad a través del montaje en la muestra *Presentes. Autoras de tebeo de ayer y de hoy*. In C. Ortiz, C. R. Zuccarino, & M. E. Ferreyra (Eds.), *Encuentro Nacional de Carreras de Comunicación-ENACOM: Proceedings book* (pp. 134–136). César Rogelio Zuccarino.
- Meriles, A. (2019b). El rescate de una comunidad a través del montaje en la muestra *Presentes. Autoras de tebeo de ayer y de hoy* [Abstract].
- Miralles, A. (2014). Zumbido. In S. Martín (Ed.), *Enjambre*, (pp.6–8). Norma Editorial.
- Restrepo, A. (2016). La genealogía como método de investigación feminista. In N. Blazquez Graf & M. P. Castañeda Salgado (Eds.), *Lecturas críticas en investigación feminista* (pp. 23–41). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Sánchez, J. (2023). Approaches to remember the bodies in two Latin American comics: *Notas al Pie* by Nacha Vollenweider and *Las Sinaventuras de Jaime Pardo* by Vicho Plaza. In L. C. Fernández, A. Gandolfo, & P. Turnes (Eds.), *Burning down the house. Latin American comics in the 21st century* (pp. 149–165). Routledge.
- Sobre el Colectivo Autoras de Cómic. (n.d.). *Autoras de Cómic*. Retrieved June 2, 2023, from <http://asociacionautoras.blogspot.com/p/sobre-la-asociacion.html>

White, H. (1978). *Tropics of discourse. Essays in cultural criticism*. The Johns Hopkins University Press.

Wrobel, J. (2023). Resisting imposed lines. (Feminine) territoriality in the work of Chilean comic artist Panchulei. In L. C. Fernández, A. Gandolfo, & P. Turnes (Eds.), *Burning down the house. Latin American comics in the 21st century* (pp. 166–182). Routledge.

NOTA BIOGRÁFICA

Virgínia Tonfoni é professora e jornalista. Licenciou-se na Universidade de Pisa com um estudo comparativo sobre *Tristana* (1892), de Benito Perez Galdós, e a sua adaptação cinematográfica por Luis Buñuel (1970). Em 2006, conclui um mestrado na Universidade de Barcelona em Comunicação Cultural e trabalhou depois na indústria editorial e cinematográfica na mesma cidade catalã. Desde 2012, ensina língua e cultura espanholas na sua cidade natal, escreve regularmente para o *Alias*, o suplemento cultural de *il manifesto*, e colabora com vários festivais italianos de banda desenhada e literatura. Faz parte do júri do Prémio Boscarato do Festival de Banda Desenhada de Treviso, do Prémio Pozzale Luigi Russo e do Prémio Tuono Pettinato, e ainda do Prémio Strega Ragazze e Ragazzi (na categoria de narrativa visual). Em 2018, começou a participar em congressos internacionais como investigadora independente. É autora de *Violeta. Corazón Maldito* (Violeta. Coração Maldito; com Alessio Spataro, Bao Publishing, 2017) e de *Tutti i Critici Sono Bastardi* (Todos os Críticos São Bastardos; com Matteo Contin e Andrea Benei, Edizioni Sido, 2021).

Email: virginia.tonfoni@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-7992-7606>

Morada: Via della Bassata 58, 57126, Livorno, Itália

Submetido: 30/03/2023 | Aceite: 12/06/2023



Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.