

QUADRINHOS RESISTENTES — NOVELAS GRÁFICAS CONTRA A VIOLÊNCIA DE GÊNERO NO MUNDO LUSÓFONO: UM MAPEAMENTO

Nicoletta Mandolini

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho, Braga, Portugal
Concetualização, curadoria dos dados, análise formal, investigação, metodologia, administração do projeto, redação – rascunho original

Cristina Álvares

Centro de Estudos Humanísticos, Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas, Universidade do Minho, Braga, Portugal
Investigação, validação, redação – revisão e edição

RESUMO

A violência de género, definida como qualquer ato de violência praticado com base no género da vítima (Boyle, 2019), constitui um fenómeno estrutural com custos socioeconómicos substanciais. Só em Portugal, estima-se que a violência de género represente um encargo anual de 8,4 milhões de euros para o Estado (European Institute for Gender Equality, 2021), enquanto no Brasil uma das formas mais prevalentes de violência de género, a violência contra as mulheres, custa ao Estado cerca de 214,42 mil milhões de reais, equivalentes a 38,60 mil milhões de euros (Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais, 2023). Em paralelo, o mercado da banda desenhada e da novela gráfica tem registado um crescimento significativo em ambos os países, com Portugal a evidenciar um aumento de 73% nas vendas em 2021 (Coelho, 2022; Queirós, 2022) e o Brasil a registar um crescimento na produção de títulos impressos de banda desenhada (Martinez, 2023). Apesar do aumento do número de narrativas gráficas feministas e da respetiva investigação académica, ainda não foi realizado um estudo sistemático centrado especificamente na banda desenhada e nas novelas gráficas que abordam a violência de género no contexto lusófono. O presente artigo procura colmatar essa lacuna, apresentando um mapeamento abrangente de novelas gráficas publicadas no Brasil e em Portugal que exploram esta temática. Foram inicialmente identificadas 40 narrativas gráficas através de uma metodologia previamente definida. Destas, foram selecionados 24 títulos para análise detalhada com base em dois critérios principais: conformidade com a definição de novela gráfica adotada e a relevância da violência de género na narrativa. O mapeamento revelou uma heterogeneidade temática e formal significativa no *corpus*. Entre os principais resultados, destaca-se a predominância da produção brasileira na publicação de novelas gráficas que abordam a violência patriarcal, bem como uma presença expressiva de obras de ficção.

PALAVRAS-CHAVE

violência de género, novela gráfica, mundo lusófono, Brasil, Portugal

QUADRINHOS RESISTENTES — GRAPHIC NOVELS AGAINST GENDER-BASED VIOLENCE IN THE LUSOPHONE WORLD: A MAPPING

ABSTRACT

Gender-based violence, defined as any act of violence perpetrated due to the victim's gender (Boyle, 2019), is a pervasive phenomenon with substantial socio-economic costs. In

Portugal alone, gender-based violence is estimated to cost the State 8,4 million euros annually (European Institute for Gender Equality, 2021), while in Brazil, one of the most widespread forms of gender violence, violence against women, costs the government approximately 214,42 billion Brazilian reais, or 38,60 billion euros (Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais, 2023). In parallel, the graphic novel and comics market is experiencing significant growth in both countries, with Portugal reporting a 73% increase in sales in 2021 (Coelho, 2022; Queirós, 2022), and Brazil seeing a rise in the production of printed comic titles (Martinez, 2023). Although a growing body of feminist graphic narratives and related scholarly research exists, no systematic study has yet examined comics and graphic novels that specifically address gender-based violence within the Lusophone context. This article seeks to fill that gap by providing a comprehensive mapping of graphic novels published in Brazil and Portugal that engage with this theme. A total of 40 graphic narratives were initially identified through a defined methodology. Of these, 24 titles were selected for detailed analysis, based on two main criteria: compliance with the adopted definition of a graphic novel and the centrality of gender-based violence within the narrative. The mapping revealed significant thematic and formal heterogeneity across the *corpus*. Key findings include the dominance of the Brazilian comics scene in the production of graphic novels that address patriarchal violence and a significant presence of fictional works.

KEYWORDS

gender-based violence, graphic novels, Lusophone world, Brazil, Portugal

1. INTRODUÇÃO

A violência de género, definida como qualquer ato de violência perpetrado com base no género da vítima (Boyle, 2019), constitui um fenómeno estrutural que representa um encargo anual de 8,4 milhões de euros para o Estado português (European Institute for Gender Equality, 2021). Estatísticas semelhantes indicam que uma das formas mais prevalentes de violência de género, a violência contra as mulheres, custa ao Estado brasileiro cerca de 214,42 mil milhões de reais, equivalentes a 38,60 mil milhões de euros (Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais, 2023). Em paralelo, o consumo de novelas gráficas e de banda desenhada tem registado um crescimento significativo em Portugal, com as vendas de narrativas gráficas a aumentarem 73% em 2021 (Coelho, 2022; Queirós, 2022). No Brasil, o já consolidado mercado de banda desenhada progrediu nos últimos anos, com crescimento na produção de títulos impressos (Martinez, 2023). Este crescimento foi impulsionado por novas tendências na produção e consumo de narrativas gráficas. Entre estas, destaca-se o surgimento da chamada novela gráfica, formato que começou a circular no mercado editorial desde os anos 1980 (Baetens & Frey, 2015) e que, apesar das controvérsias em torno da sua receção crítica e definição, pode ser amplamente identificada como um “veículo editorial flexível” para histórias “narradas em banda desenhada num número limitado de volumes (geralmente um ou dois), distribuídos por canais literários (...) e que se desenvolveu diretamente a partir da tradição das revistas de autor de banda desenhada” (Mandolini et al., 2024, p. 377). A novela gráfica proporcionou ao universo da banda desenhada uma nova via de circulação, concedendo às narrativas gráficas acesso a uma nova esfera cultural

(nomeadamente, o meio literário) e, consequentemente, a um estatuto simbólico que a banda desenhada historicamente lutou por alcançar (Beaty, 2012). A crescente relevância das plataformas digitais de comunicação e disseminação artística constitui outro aspeto crucial para compreender a popularidade crescente das narrativas gráficas, tanto internacionalmente como no contexto lusófono. No Brasil, o acesso generalizado à internet provocou alterações significativas no processo de produção de narrativas gráficas, especialmente das novelas gráficas. Plataformas de *crowdfunding* (financiamento coletivo) e redes sociais, onde os artistas podem partilhar os seus trabalhos, receber retorno e angariar financiamento para publicação, tornaram-se recursos comuns para aumentar a audiência e facilitar a produção (Carvalho, 2017; Mandolini & Busi Rizzi, 2023).

Estudos internacionais sobre banda desenhada têm já assinalado que tanto a ascensão da novela gráfica, com a sua preferência genérica por narrativas não ficcionais, propícias à expressão de relatos pessoais de trauma e marginalização, como o crescente peso da comunicação mediada pela internet funcionaram como fatores impulsionadores da visibilização de autores pertencentes a categorias socialmente não hegemónicas (Ahmed, 2023; Chute, 2010; Khulman, 2017; Mandolini & Busi Rizzi, 2023). Entre estes encontram-se mulheres e autores que não se enquadram nos padrões de género que, no Brasil, haviam sido anteriormente marginalizados por um mercado editorial de banda desenhada notoriamente inclinado a privilegiar o trabalho de autores masculinos heterocisnormativos (Crescêncio, 2019; Marino & Machado, 2019; Vilela, 2019). Estes autores que atualmente ocupam um lugar de destaque nas prateleiras de livrarias especializadas e generalistas, graças ao reconhecimento alcançado em plataformas digitais (Crescêncio, 2021; Mandolini & Busi Rizzi, 2023; Messias, 2018; Vilela, 2019). Em Portugal, mulheres e criadores não heterocisnormativos participaram na cena alternativa da banda desenhada desde o período pós-ditadura salazarista e com o advento do feminismo de terceira vaga. Contudo, só recentemente conseguiram aceder ao circuito editorial tradicional, num momento em que o formato da novela gráfica ganhou alguma — ainda que modesta — popularidade no país e a internet passou a potenciar a visibilidade de determinados artistas (Moura, 2023).

Num movimento de reforço mútuo, a capacidade da novela gráfica e da internet para amplificar a expressão de identidades de género anteriormente segregadas e invisibilizadas conduziu à proliferação de narrativas gráficas que abordam temas outrora inexplorados ou tradicionalmente enquadrados segundo convenções retóricas e representacionais do discurso patriarcal. Entre estes destaca-se a representação da violência de género, problemática social que ativistas feministas começaram a discutir como questão política na década de 1970 e que a teoria tem procurado concetualizar e sistematizar desde então (Mandolini, 2017; Matthews, 1994; Santos & Izumino, 2005). As narrativas gráficas passaram, assim, a integrar o conjunto de meios e domínios artísticos que abordam a violência de género a partir de uma perspetiva feminista.

Não é por acaso que um campo de investigação em expansão nos estudos culturais se dedica à análise de representações feministas da violência de género em diferentes domínios artísticos e mediáticos (Baptista & Himmel, 2016; Greer, 2017; Gunne & Thompson, 2010; Mandolini, 2021a; Purcell et al., 2017; Williamson Sinalo & Mandolini,

2023). Procura-se identificar o contributo destas representações para a subversão do discurso patriarcal, bem como o seu impacto efetivo ou potencial na implementação de projetos de sensibilização e educação orientados para a prevenção do fenómeno. No campo dos estudos de banda desenhada, a investigação tem recentemente incidido sobre produções feministas centradas na violência de género. Tem sido salientado que as narrativas gráficas constituem uma plataforma privilegiada para a denúncia feminista da violência patriarcal, para a reapropriação da voz e da agência por parte de artistas e indivíduos que a experienciaram, bem como para a subversão simbólica das clivagens impostas pelos papéis de género que sustentam a violência (Chute, 2010; Fedtke, 2020; Gray & Wright, 2017; Lodhia, 2021; Logie et al., 2023; Mandolini, 2021b, 2022; Romu, 2021). Parte desta investigação identifica nas estratégias específicas do meio mobilizadas por criadoras e criadores feministas de banda desenhada um instrumento particularmente eficaz para “assumir o risco da representação visual” (Gray, 2020, p. 155) e produzir condenações da violência de género que, sendo acessíveis e envolventes, permanecem multifacetadas e complexas. Entre essas estratégias incluem-se a transdiscursividade ou multimodalidade da banda desenhada (Chute, 2010; Mandolini, 2021b); o *braiding* (entrelaçamento), entendido como o diálogo estabelecido entre vinhetas através de referências visuais e textuais em páginas adjacentes ou não adjacentes (Mandolini, 2021b); a capacidade de representar simultaneamente processos internos e externos através da técnica de *cartooning* (estilização gráfica; Lodhia, 2021); e a propensão para a contaminação transmediática (Mandolini, 2022).

Não obstante esta tendência emergente de narrativas gráficas feministas e o crescimento da investigação¹ associada, não foi ainda realizado um levantamento sistemático da banda desenhada e das novelas gráficas que abordam especificamente a temática da violência de género no contexto lusófono. O presente artigo procura colmatar essa lacuna, disponibilizando um mapeamento abrangente de novelas gráficas publicadas no Brasil e em Portugal que exploram esta problemática.

2. MAPEAMENTO DE NOVELAS GRÁFICAS LUSÓFONAS SOBRE VIOLÊNCIA DE GÉNERO: NOTA METODOLÓGICA

O enquadramento metodológico adotado para a investigação apresentada neste artigo inspira-se na prática do mapeamento cultural. Este pode ser definido, de forma abrangente, como um processo de investigação que visa “novas formas de descrever, dar conta

¹ No contexto português, as análises académicas de narrativas gráficas feministas publicadas a nível local são escassas e incluem a já mencionada reflexão de Moura (2023) sobre as obras de Hetamoé, Ana Margarida Matos e Joana Mosi; um estudo sobre a dor feminina tal como representada na antologia gráfica *Nódoa Negra*, publicada pela Chili Com Carne em 2018 (Frota & Soares, 2023); e uma discussão da abjeção e da monstruosidade femininas tal como retratadas no zine português *Fundo do Nada*, publicado pela Sapata Press em 2017, por Ana Caspão (Mandolini, 2023). Nenhum destes artigos académicos se centra especificamente na temática da violência de género. A investigação sobre narrativas gráficas feministas brasileiras e sobre *cartooning* (estilização gráfica) é muito mais extensa, incluindo análises históricas do papel desempenhado pelas mulheres na produção e popularização das histórias em quadrinhos locais (Avelino, 2023; Crescêncio, 2022; Moreira, 2023; Nogueira, 2017;), bem como estudos acerca da presença de mulheres e sujeitos que não se enquadram nos padrões de género no contexto contemporâneo da banda desenhada no país latino-americano (Carneiro, 2021; Coan, 2018; Dalmaso & Madella, 2017; Dantas & Nolasco, 2017; Eugênio, 2017; Guimarães, 2021; Lelis & Lima, 2023; Mandolini & Busi Rizzi, 2023; Marino & Machado, 2019; Mastroberti, 2014; Messias & Crippa, 2017; Pires, 2019).

e compreender os recursos culturais das comunidades e dos lugares” (Duxbury et al., 2015, p. 2). O esforço académico de fornecer à comunidade científica e à sociedade uma lista abrangente de novelas gráficas sobre a temática da violência de género produzidas no contexto lusófono segue os princípios de mapeamento cultural, uma vez que não se trata de um mero exercício erudito de catalogação. Pelo contrário, funciona como uma ferramenta específica destinada a “informar estratégias coletivas, processos de planeamento e outras iniciativas” (Duxbury et al., 2015, p. 2), dada a sua interdependência com o projeto de investigação mais amplo com vertente comunitária, *GENTEEL – Graphic Novels Against Gender-Based Violence* (Novelas Gráficas Contra a Violência de Género). O principal objetivo do projeto é explorar o uso de narrativas gráficas como um meio simbólico de questionamento do abuso patriarcal junto de estudantes do ensino secundário no norte de Portugal. Este mapeamento, o primeiro produto de investigação do projeto, funciona como um instrumento crucial para identificar um conjunto de novelas gráficas sobre a temática produzidas no espaço lusófono — especificamente em Portugal e no Brasil. Servirá de base para a subsequente seleção de cinco obras a utilizar nas escolas, para avaliar a receção dos estudantes e, consequentemente, elaborar orientações sobre a implementação do uso de narrativas gráficas sobre violência de género em contextos educativos.

O mapeamento cultural proposto não se centra em materiais cuja ligação ao local de produção seja necessariamente direta, identificável ou fundamentada em preocupações específicas da comunidade local. As novelas gráficas, enquanto artefactos culturais, resistem frequentemente a uma caracterização geográfica direta. Mesmo quando apresentam uma forma material tangível — enquanto livros físicos e não meios digitais — nem sempre se encontram facilmente ancoradas a um local específico. Tal como muitos outros objetos culturais não dependentes de um lugar, as novelas gráficas podem refletir múltiplas geografias: as do seu local de publicação, as do lugar ou lugares onde decorreram os seus processos criativos e o espaço narrativo. Este último, em particular, pode transcender as limitações físicas e topográficas do mundo real, permitindo configurações espaciais simbólicas, imaginadas ou híbridas. Contudo, as novelas gráficas selecionadas para este mapeamento estão longe de se encontrar desligadas do seu contexto cultural. Elas são redigidas em português, produzidas e publicadas em Portugal e no Brasil, países historicamente ligados por um vínculo colonial que se prolonga nas relações sociais e políticas contemporâneas. Estas mesmas relações sociais e políticas geraram, e continuam a gerar, uma vaga controversa, mas profundamente interligada, de memórias e ligações, sobre a qual alguns teóricos têm construído uma visão renovada do que definiram como “cultura lusófona” ou “lusofonia”. Baptista (2000), a partir do trabalho anterior de Eduardo Lourenço, afirma que o conceito de “lusofonia” deve emergir de uma reanálise profunda do imaginário colonial, historicamente fundamentado na expansão unilateral da cultura portuguesa. O espaço cultural lusófono deve ser reconcetualizado como um local de diferença e pluralidade (Baptista, 2000), onde a fragmentação inerente à sua multiplicidade é entendida como uma oportunidade para redefinir uma identidade comum, não monádica e não fixa (M. Martins, 2006). É neste sentido que o mapeamento proposto neste artigo possui uma dimensão cultural específica — embora, como se verá, longe de homogênea.

A abordagem exploratória do projeto de investigação que deu origem a este artigo não permitiu uma análise mais alargada de novelas gráficas produzidas noutros países lusófonos, além de Portugal e do Brasil. Investigação futura deverá estender o mapeamento atual para incluir narrativas gráficas sobre violência de género provenientes de Moçambique, Cabo Verde, Angola, São Tomé e Príncipe, Guiné-Bissau, Timor-Leste, Macau e Goa.

A procura de material, nomeadamente novelas gráficas sobre violência de género, a considerar para o mapeamento, foi realizada através de pesquisa online e offline. A componente online recorreu a pesquisas livres em motores de busca, à análise de fóruns e blogs de banda desenhada, bem como de redes sociais (sobretudo Instagram, devido ao seu carácter predominantemente visual) e de outras plataformas digitais (por exemplo, sites de *crowdfunding* usados pelos artistas para divulgar, discutir e financiar os seus projetos), utilizadas por autores de banda desenhada para partilhar os seus trabalhos. As autoras realizaram também pesquisas nos sites das editoras, um recurso útil quando os catálogos estavam disponíveis. A componente offline decorreu em bibliotecas, livrarias e eventos de banda desenhada. As contribuições de colegas investigadores em banda desenhada, leitores entusiastas e artistas com quem as autoras mantiveram diálogo foram essenciais, gerando uma série de sugestões que influenciaram significativamente a composição do mapa. As autoras optaram deliberadamente por não realizar uma pesquisa sistemática em bases de dados bibliográficas, dado que as novelas gráficas continuam mal representadas nas bibliotecas públicas, além de que bibliotecas especializadas em banda desenhada (bedotecas em Portugal e gibitecas no Brasil) são raras e muitas vezes não possuem coleções completas.

Após a recolha, as novelas gráficas foram lidas pelas autoras e posteriormente avaliadas para inclusão no mapeamento com base em dois critérios principais: enquadram-se na definição de novela gráfica adotada pelas investigadoras? A temática da violência de género constitui o eixo principal da narrativa da novela gráfica?

O mapeamento apoia-se na definição aberta e não essencialista de novela gráfica proposta por Baetens e Frey (2015). Segundo Baetens e Frey (2015), a novela gráfica representa um suporte que se diferencia do meio da banda desenhada, abrindo novas possibilidades para a expressão artística e comunicação. A novela gráfica apresenta diferentes graus de experimentação com as suas principais características formais, nomeadamente a grelha e a sequencialidade, tende a evidenciar um estilo individual/autoral claro e uma “propensão para o realismo” (p. 12), tende a ter “uma forte preferência pelo formato livro” (p. 13) e a evitar a serialização. A opção por uma definição aberta permitiu às investigadoras incluir no mapeamento obras que possam não se enquadrar perfeitamente numa definição rígida de novela gráfica. Esta flexibilidade é justificada pela suscetibilidade da novela gráfica a evoluir rapidamente e pela sua natureza sensível ao contexto, que varia espacial e temporalmente. Assim, as obras selecionadas refletem a constante mutação característica do meio da novela gráfica.

Além disso, foram incluídas no mapeamento as novelas gráficas que retratam e discutem a violência de género, fazendo do fenómeno o eixo principal da sua trama ou representação. A definição de violência de género utilizada pelas autoras é a fornecida pelo Conselho da Europa: “qualquer tipo de dano perpetrado contra uma pessoa ou grupo de

pessoas devido ao seu sexo, género, orientação sexual e/ou identidade de género, real ou percebida” (Pandera et al., 2019, p. 18). Esta definição abrangente permitiu a inclusão não apenas de novelas gráficas sobre violência contra as mulheres, mas também de textos sobre transfobia e violência contra rapazes ou homens cisgénero que não se enquadram no modelo da masculinidade hegemónica².

Antes de serem incluídas ou excluídas do mapeamento, as novelas gráficas foram classificadas segundo as suas principais características, incluindo país de publicação, tipo de editora, formato de publicação, narrativa, grau de ficcionalidade, género e tipo de violência de género abordada. Posteriormente, foram brevemente descritas, considerando-se o seu conteúdo e estilo. Os resultados do mapeamento serão discutidos na secção seguinte deste artigo.

3. MAPEAR OU NÃO MAPEAR: POR QUE RAZÃO ALGUMAS NOVELAS GRÁFICAS NÃO FORAM INCLUÍDAS

Foram inicialmente recolhidas 40 narrativas gráficas utilizando a metodologia previamente discutida. Entre estas, foram selecionadas 24 para o mapeamento, após aplicação cuidadosa dos critérios principais mencionados: conformidade com a definição de novela gráfica adotada e relevância da violência de género na narrativa. As restantes 16 foram consideradas inelegíveis para inclusão.

As novelas gráficas incluídas no mapeamento são:

- *Juízo* (2025), *Sonhe Comigo* (2025) e *Aparição* (2021), de Amanda Miranda;
- *Boy Dodói* (2023), editado por Bebel Abreu, Carol Ito e Helô D'Angelo;
- *Lovistori* (2021), de Lobo e Alcimar Frazão;
- *Tina – Respeito* (2019), de Fefê Torquato;
- *Não Binária, Apenas* (2024), de LittleGoat;
- *Filosofia do Mamilo* (2024) e *Tomboy* (2017), de Kael Vitorelo;
- *Detetive Ayahuasca/Tranzomba* (2022), de Sama;
- *Entre Cegos e Invisíveis* (2019), de André Diniz;
- *Cartas Para Ninguém* (2019), de Dina Salu;
- *Sem Olhos ou Ecos de Maria* (2019), de Guilherme e Silveira;
- *Em Ti Me Vejo* (2023), de Regiane Braz e Marília Marz;
- *Cadeado* (2017), de Juscelino Neco;

² As novelas gráficas que retratam violência perpetrada com base na orientação sexual da vítima não foram incluídas na análise, não obstante a inclusão desta categoria na definição do Conselho da Europa. A abordagem inclusiva garantida pela utilização da categoria de violência de género permitiu a análise de um número significativo de obras centradas na transfobia. No *corpus* deste estudo, estes textos incidem sobre a violência e os abusos sofridos por sujeitos transfemininos ou não binários. Não foram identificadas novelas gráficas que abordem a discriminação de género dirigida a rapazes/homens cisgénero. Perante este panorama, as novelas gráficas mapeadas abordam raparigas/mulheres e sujeitos não-binários como tipologias de vítima.

- *Os Pássaros* (2023), de Dieferson Trindade;
- *Barreira* (2023), de Jéssica Groke;
- *Lavagem* (2015), de Shiko;
- *Parque das Luzes* (2020), de Cecilia Marins, Mariana De Vicentis e Tainá Freitas;
- *Transistorizada* (2018), de Luiza Lemos;
- *Pequenas Felicidade Trans* (2019), de Alice Pereira;
- *Nos Olhos de Quem Vê* (2022), de Helô D'Angelo;
- *Hinário Nacional* (2016), de Marcelo Quintanilha;
- *Manda Msg Qnd Chegares* (2025), de RGB.

As novelas gráficas não incluídas no mapeamento são:

- *O Coração Partido* (2018), de Ellie Ireneu;
- *Sete Senhoras* (2024), de Margarida Madeira;
- *Aconteceu Comigo* (2020), de Laura Athayde;
- *Carniça – E a Blindagem Mística* (2024), de Shiko;
- *Monstrans* (2021), de Lino Arruda;
- *Luzia* (2021), de Zé Wellington e Débora Santos;
- *Nódoa Negra* (2020), uma antologia de vários autores;
- *Fundo do Nada* (2018), de Ana Caspão;
- *Tungsténio* (2014) e *Escuta, Formosa Márcia* (2021), de Marcelo Quintanilha;
- *Hoje Não* (2021), de Ana Margarida Matos;
- *Judite* (2022), de Vitorelo;
- *Óleo Sobre Tela* (2018), de Aline Zouvi;
- *Anarcoqueer? Queercore!* (2014), de Rui Eduardo Paes;
- *Sexopatía* (2019), de Marcos Trindade;
- *Cicatriz* (2018), de Sofia Neto.

A exclusão do mapeamento baseou-se no segundo critério, uma vez que todas as narrativas em análise poderiam ser classificadas como novelas gráficas, apesar das suas diferenças de formato, género e presença autoral. Apenas uma narrativa, *Carniça – E a Blindagem Mística*, está estruturada como série, com uma trama que se desenvolve ao longo de quatro volumes. Embora a serialização seja frequentemente — ainda que

incorretamente — interpretada por não especialistas como divergente do formato de novela gráfica, a obra de Shiko apresenta características essenciais que sustentam a sua descrição como novela gráfica: trata-se da criação de um autor único e identificável, com traço estilístico distintivo, distribuída através do comércio livreiro. No entanto, a obra não foi incluída no mapeamento, uma vez que a violência de género não constitui o eixo principal da narrativa. Apesar do primeiro volume da série — *É Bonito o Meu Punhal* — começar com um ato de violência sexual, este não se mantém como foco central ao longo dos quatro volumes, que se concentram em episódios de retaliação não relacionados com género. Outras novelas gráficas foram consideradas inelegíveis para o mapeamento pelo mesmo motivo: embora abordem a violência de género, esta não constitui o eixo central da narrativa. É o caso de *Sete Senhoras*; *Aconteceu Comigo* e *Nódoa Negra*, três antologias de histórias gráficas que exploram temas como violência doméstica, negligência patriarcal face ao sofrimento laboral e assédio sexual. No entanto, estas questões são apresentadas juntamente com uma variedade mais ampla de tópicos relacionados com o género, incluindo dor menstrual, trabalho e liberdade das mulheres, genealogias femininas e os desafios enfrentados por mulheres com deficiência. Nas narrativas longas, *Luzia* e *Tungsténio*, a violência de género emerge como um elemento temático significativo, embora não funcione como motor principal das narrativas. Em *Hoje Não*, a questão do feminicídio é apenas mencionada de forma breve.

Obras como *Cicatriz*; *Escuta*, *Formosa Márcia*; *Óleo Sobre Tela* e *Sexopatía* abordam questões relacionadas com o género que não incluem a violência de género. Mais controversos são os casos de *Monstrans*; *Fundo do Nada*; *Judite*; *Anarcoqueer? Queercore!* e *O Coração Partido*, nos quais os temas de género são claramente tratados e ocupam um papel central na narrativa. Contudo, a ligação com o fenómeno efetivo da violência de género e as suas manifestações materiais parece relativamente ténue. Em *Monstrans*, por exemplo, o autor aborda algumas formas de discriminação que pessoas trans enfrentam em sociedades hetero-cis-patriarcais. No entanto, a transição de género é retratada sobretudo como um processo íntimo de transformação, vinculado à experiência humana mais ampla de perpétuo devir, em vez de constituir uma fonte de vulnerabilidade à violência social. De forma análoga, *Fundo do Nada* evoca temas relacionados com a abjeção da feminilidade, mas a sua relação com a violência de género permanece implícita e difícil de discernir, salvo se se adotar uma lente interpretativa assente em complexos enquadramentos filosóficos feministas.

4. POR QUE RAZÃO É RELEVANTE A LOCALIZAÇÃO E QUE TIPOS DE RELAÇÕES CULTURAIS SÃO EVIDENCIADAS PELAS NOVELAS GRÁFICAS CONTRA A VIOLÊNCIA DE GÉNERO?

Excetuando uma novela gráfica publicada no Porto por uma autora da diáspora brasileira em direção ao país europeu³ — *Detetive Ayahuasca/Tranzomba*, de Sama — e

³ Desde a década de 1980, Portugal tem registado uma presença crescente de cidadãos provenientes da sua antiga colónia, o Brasil. Os fluxos migratórios iniciados nessa década contribuíram, assim, para “a reconfiguração de Portugal de metrópole imperial para nação europeia pós-colonial” (Feldman-Bianco, 2001, p. 637), intensificando-se no final da década de 1990 e, mais tarde, após o *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016 (van Meeteren & Pereira, 2018). Esta tendência migratória tem-se intensificado de forma contínua desde 2018, ano da eleição de Jair Bolsonaro, alcançando em 2023, a marca histórica de 368.449 brasileiros estabelecidos em Portugal (Lopes & Sousa, 2024).

Manda Msg Qnd Chegares, de RGB, publicado em Lisboa pela Iguana, as restantes obras mapeadas (22 no total) foram criadas e publicadas no Brasil. Um número reduzido destas narrativas gráficas (três no total: *Tomboy*; *Entre Cegos e Invisíveis* e *Hinário Nacional*) foi reeditado e redistribuído por editoras que frequentemente importam novelas gráficas brasileiras para Portugal (nomeadamente, Polvo e Sapata Press). Mesmo considerando o conjunto total de novelas gráficas avaliadas — 40 no total — apenas 11 foram publicadas em Portugal ou escritas por autores portugueses.

Embora, como já se observou, não seja sempre fácil localizar com precisão uma novela gráfica geograficamente, o mapeamento evidencia claramente que São Paulo constitui o principal polo de publicação, conceção e financiamento de narrativas gráficas sobre violência de género. São 17 as obras mapeadas que se inserem claramente nesta categoria, sendo criadas por autores que vivem na cidade ou no estado de São Paulo, que beneficiaram de financiamento concedido pelas administrações locais e/ou colaboraram com as várias editoras de banda desenhada sediadas na região. Uma novela gráfica, *Cartas Para Ninguém*, de Diana Salu, foi publicada em Brasília; outra, *Transistorizada*, de Luiza Lemos, está ligada à cidade de Paraty, onde a autora reside; *Pequenas Felicidades Trans*, de Alice Pereira, foi publicada no Rio de Janeiro; *Sem Olhos ou Ecos de Maria*, de Guilherme e Silveira, em Londrina; e *Lovistori*, de Lobo e Alcimar Frazão, foi publicada em Porto Alegre e passa-se no Rio de Janeiro.

O predomínio da cena brasileira de banda desenhada e um dos seus centros culturais (nomeadamente São Paulo), destaca-se como a principal conclusão deste esforço de mapeamento. Este resultado reflete algumas das dinâmicas atuais nos espaços culturais lusófonos, onde a persistência de relações sociais e políticas pós-coloniais e neocoloniais é contrabalançada pelo papel do Brasil enquanto inovador cultural. O país demonstra capacidade de redimir o colonizador — agora em declínio — do risco de limitação criativa e cultural decorrente do seu papel semiperiférico, caso se implemente a circulação nas áreas lusófonas do material produzido no território latino-americano.

No caso do tipo de material abordado neste artigo, este desequilíbrio acentuado pode ser atribuído a dois fatores principais: por um lado, à diferente relevância e popularidade da banda desenhada enquanto meio de comunicação e expressão artística no Brasil e em Portugal; por outro, à desigual disseminação do pensamento feminista e dos movimentos de base nos dois países.

A popularidade da banda desenhada no Brasil remonta ao final do século XIX, quando o meio foi introduzido por Ângelo Agostini, artista ítalo-brasileiro reconhecido pelo uso pioneiro da narrativa verbo-visual sequencial. Nas décadas de 1930 e 1940, o público brasileiro já tinha contacto com as histórias de super-heróis norte-americanas, que começaram a chegar dos Estados Unidos e alcançaram grande popularidade enquanto entretenimento de massas. Nas décadas de 1950 e 1960, começou a florescer uma indústria nacional de banda desenhada com enfoque notável em conteúdos educativos, incluindo adaptações de obras literárias e históricas. Desde cedo, a banda desenhada no Brasil foi valorizada não apenas pelo seu potencial didático, mas também como instrumento de comentário político e ativismo. Este duplo papel tornou-se particularmente evidente durante a ditadura militar (1964–1985), período em que editoras independentes e revistas

satíricas se afirmaram como vozes de protesto. Figuras como Angeli e Laerte Coutinho, que se destacaram nesse período, tornaram-se posteriormente centrais na cena *mainstream* de banda desenhada durante a transição democrática (Vergueiro, 2017). Entre estas figuras, cruciais, mas frequentemente marginalizadas, encontram-se mulheres como Conceição Cahú (Crescêncio, 2022), Mariza Costa Dias, Cristina Siqueira, Ciça e Crau da Ilha (Sierpinski, 2021). Com base nesta tradição e abraçando inovações significativas na produção e distribuição — em grande parte viabilizadas pelo surgimento de plataformas digitais para circulação e *crowdfunding* — as narrativas gráficas no Brasil transformaram-se num meio próspero, onde a diversidade emerge como fator determinante, tanto em termos de autoria como de enfoque temático, durante a segunda década do novo milénio (Mandolini & Busi Rizzi, 2023).

Em contrapartida, a banda desenhada portuguesa não beneficiou do mesmo sucesso histórico nem atingiu popularidade contemporânea comparável. Como observou Moura (2022), a criação e circulação de banda desenhada em Portugal operam no âmbito de uma tradição semiperiférica. Nesse contexto, a condição marginal assume particular relevância, sobretudo quando comparada com a visibilidade e a riqueza de culturas de banda desenhada mais consolidadas, como a franco-belga, a espanhola e a italiana. Não é por acaso que a maioria das narrativas gráficas distribuídas nas livrarias do território nacional corresponde a traduções de produções estrangeiras (maioritariamente norte-americanas, franco-belgas ou japonesas). A produtividade significativa da criação alternativa caracteriza a banda desenhada portuguesa, fomentando algum grau de experimentação formal e estilística. Contudo, tal dinâmica não conduziu a alterações significativas na representação feminista na banda desenhada portuguesa. Se excluirmos o trabalho de autoras como Ana Cortesão, Alice Geirinhas, Mimi, Maria João Worm e Isabel Carvalho, ativas durante a década de 1990 e início dos anos 2000, que produziram sobretudo publicações curtas ou volumes coletivos, raras são as decisões autorais de abordar temáticas de género a partir de uma perspetiva feminista. Mesmo autoras contemporâneas tendem, em geral, a evitar o envolvimento com a identidade de género enquanto tema distintivo e central (Moura, 2023).

Tal situação não surpreende se se considerar que “o movimento feminista português parece ainda longe de ter assumido a força e a dimensão de massas que caracterizaram outros contextos ativistas”, devido a “fragilidades estruturais” (Clemente, 2022, p. 427) que marcaram a sua evolução desde os anos do processo de democratização. Os discursos feministas sobre violência de género entraram na comunicação *mainstream*, e os meios de comunicação contribuem para a consciencialização sobre a temática em Portugal (Garraio et al., 2023). Associações como a União de Mulheres Alternativa e Resposta têm abordado o problema nas últimas décadas, influenciando o processo de deteção e denúncia do fenómeno através de iniciativas como o Observatório de Mulheres Assassinadas (Cerqueira & Gomes, 2017). Contudo, a cobertura jornalística de atos relacionados com a violência de género recorre frequentemente a práticas retóricas de sensacionalismo e à redução das vítimas aos seus papéis de género tradicionais (Correia & Neves, 2024; Garraio et al., 2023). Além disso, embora os debates feministas sobre a temática tenham ganho alguma visibilidade pública — ainda que de forma problemática — estes discursos parecem ter

uma influência limitada na intervenção e representação artísticas, que permanecem em grande medida desconectadas da discussão mais ampla. A ausência de novelas gráficas portuguesas que abordem a questão reflete claramente esta lacuna⁴.

Os movimentos e o pensamento feminista no Brasil, pelo contrário, têm produzido inovações significativas, sobretudo no que se refere à questão da violência de género. Entre as muitas contribuições de teóricas e ativistas brasileiras para a luta feminista global, destaca-se o conceito central de “lugar de fala”, elaborado por Ribeiro (2019), atualmente reconhecido como fundamental no âmbito das reflexões do feminismo interseccional. Pode também referir-se o conceito de “transfeminicídio”, introduzido por Bento (2014) para adaptar a noção de feminicídio aos homicídios de pessoas trans por razões de género. Além disso, académicas brasileiras têm contribuído para os estudos jurídicos sobre violência de género, desenvolvendo metodologias inovadoras para abordar o feminicídio sob uma perspectiva não punitiva e abolicionista (F. Martins, 2021).

À luz destas considerações, a presença proeminente de novelas gráficas brasileiras sobre violência de género no mapeamento está em linha com as expectativas de investigadores que atuam na interseção dos estudos de banda desenhada e de género no contexto lusófono. No entanto, a ausência de obras portuguesas, à exceção das novelas gráficas de Sama e RGB, leva a refletir sobre a necessidade urgente de fomentar a comunicação intercultural entre as esferas lusófonas. Esta necessidade é ainda mais evidente pelo facto de apenas quatro das 24 novelas gráficas mapeadas terem sido republicadas e redistribuídas em Portugal, apesar da língua comum. É, pois, claro que o caminho para uma cultura lusófona partilhada, mas diversa, permanece longo.

5. QUE TIPOS DE VIOLÊNCIA DE GÉNERO SÃO REPRESENTADOS E COMO?

A violência de género constitui um fenómeno multifacetado, que se manifesta em diferentes graus de gravidade e afeta indivíduos com identidades de género não hegemónicas. Está enraizada na partição patriarcal entre os géneros, que estabelece divisões hierárquicas, resultando em atos de discriminação e abuso contra categorias identitárias que não se conformam com os modelos oferecidos pela masculinidade hegemónica (Connell & Messerschmidt, 2005). As novelas gráficas mapeadas refletem a complexidade da questão ao fornecer representações de tipos de violência de género que incluem transfobia, violência por parceiro íntimo/violência doméstica, violência sexual, feminicídio, violência relacionada com padrões impostos de beleza, assédio sexual no local de trabalho, violência contra trabalhadoras sexuais, falta de acesso a direitos reprodutivos e violência motivada pela diferença de género.

As tipologias não se distribuem igualmente em termos quantitativos e cada representação evidencia diferenças qualitativas no posicionamento autoral, no grau de ficcionalização e no género escolhido. Esta secção pretende discutir essas variações e o seu potencial impacto tanto no discurso sobre abusos patriarcais como na produção de novelas gráficas.

⁴ A situação portuguesa pode ser comparada com a verificada noutros contextos nacionais, como o de Itália, onde a generalização do discurso feminista sobre violência de género afetou significativamente a produção de representações narrativas artísticas na última década (Mandolini, 2021a, 2021b).

A transfobia, entendida como qualquer forma de violência e discriminação dirigida a pessoas trans-⁵, é o tipo de violência de género mais proeminente nas novelas gráficas mapeadas, com nove obras a abordarem a questão. Tal como a categoria mais ampla de violência de género a que pertence, a violência transfóbica é um fenómeno multifacetado que afeta pessoas trans- em diferentes identidades de género específicas. As novelas gráficas analisadas exploram tanto a transmisoginia, ou seja, o abuso direcionado a pessoas trans- com expressão de género feminina (Serano, 2007), como a violência contra pessoas não binárias. Além disso, a intensidade da violência transfóbica varia: as obras examinadas abordam o transfeminicídio, isto é, o homicídio de uma mulher trans- em razão da sua identidade de género (Bento, 2014), bem como formas não letais de maus-tratos e segregação social a que pessoas trans- são rotineiramente submetidas.

Curiosamente, a transfobia é frequentemente a forma de violência patriarcal mais negligenciada nos discursos institucionais sobre violência de género, os quais tendem a abordar a questão sob uma perspetiva heterocisnormativa e, como resultado, concentram-se predominantemente na violência contra mulheres cisgénero (Graaff, 2021; Jauk, 2013). Contudo, o discurso feminista brasileiro parece estar particularmente sensível a esta problemática, provavelmente devido às taxas alarmantemente elevadas de transfobia e de homicídios relacionados com transfobia no país. Esta sensibilidade encontra-se refletida em numerosas declarações da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (ANTRA), que denunciam de forma consistente a prevalência da violência transfóbica no Brasil e chamam a atenção para dados comparativos de outras regiões do mundo (Narcisa & Bonets, 2025). Não é, portanto, casual que ambas as novelas gráficas do mapeamento que abordam especificamente o fenómeno do transfeminicídio — *Lovistori* e *Detetive Ayahuasca/Tranzomba* — mencionem as trágicas estatísticas fornecidas pela ANTRA ou discutam, nos seus paratextos, a situação de exposição constante à violência a que sujeitos trans- são submetidos. Estas referências permitem ancorar as narrativas ficcionais de transfobia letal numa realidade crua e perturbadora, evidenciando um uso da ficção intimamente ligado à prática da veracidade. Contudo, esta prática narrativa difere substancialmente daquela observada noutras novelas gráficas produzidas por sujeitos trans-, que optam pelo modo autoficcional para elaborar as suas próprias histórias gráficas de sobrevivência e luta constante, como *Cartas Para Ninguém*; *Transistorizada*; *Pequenas Felicidades Trans*; *Não Binária Apenas* e *Filosofia do Mamilo*. Nestes casos, a ligação à realidade é mais direta e intimamente conectada ao posicionamento específico dos autores, cujo empreendimento artístico se traduz numa declaração de envolvimento pessoal nas dinâmicas de sofrimento transfóbico. Todavia, o grau de ficcionalização não é a única variável influenciada pelo posicionamento autoral, ele resulta também numa seleção distinta do género narrativo. Os autores cisgénero e masculinos de *Lovistori* e *Detetive Ayahuasca/Tranzomba* optam por uma narrativa explicitamente centrada nos padrões do género criminal. Por outro lado, os criadores transfemininos ou não binários das restantes obras sobre transfobia

⁵ O uso do termo “trans-”, com hífen, tal como introduzido por Stryker et al. (2008), reflete a intenção de manter a categoria aberta, resistente a definições rígidas e, consequentemente, inclusiva — promovendo um sentido de pertença entre diversas tipologias identitárias (por exemplo, travestis, pessoas trans binárias, pessoas trans não binárias, indivíduos não binários, sujeitos de género fluido, indivíduos bigénero e *drag performers*) — o que, como se verá, se encontra claramente refletido nas novelas gráficas mapeadas, apesar das diferenças de subjetividades representadas.

desconsideram formas literárias genéricas (*Pequenas Felicidades Trans*) ou recorrem a uma narrativa onde a memória se entrelaça com modos líricos e íntimos da poesia gráfica (*Cartas Para Ninguém*), ou com os tons instrutivos/pedagógicos do ensaio gráfico (*Não Binária, Apenas; Filosofia do Mamilo e Tomboy*). *Transistorizada* e *Os Pássaros*, uma obra de uma artista transfeminina e outra de um autor cismasculino, são os únicos títulos que escapam a este padrão, sendo a primeira um relato autoficcional que dialoga com o género de super-heróis, e a segunda uma narrativa ficcional sem referências genéricas específicas.

A violência por parceiro íntimo e a violência doméstica⁶ representam as segundas formas de violência de género mais frequentemente retratadas nas obras mapeadas. À exceção de *Boy Dodói*, uma antologia de pequenas histórias gráficas baseada em testemunhos de violência em encontros românticos de mulheres e indivíduos não binários, escrita por mulheres e sujeitos não binários, as restantes novelas gráficas (*Entre Cegos e Invisíveis; Hinário Nacional; Lavagem; Cadeado; Os Pássaros e Lovistori*) abordam o tema através de narrativas ficcionais. Importa referir que estas obras são assinadas por autores cisgénero do sexo masculino.

Uma abordagem predominantemente ficcional caracteriza também o tratamento de outras formas de violência de género presentes no mapeamento, como o feminicídio⁷ (*Aparição e Sem Olhos ou Ecos de Maria*), a violência sexual (*Sonhe Comigo e Hinário Nacional*⁸), o acesso restrito a direitos reprodutivos (*Juízo*⁹), o assédio sexual no local de trabalho (*Tina – Respeito*¹⁰) e a violência decorrente da diferença de género (*Barreira*). Mesmo nos casos das últimas novelas gráficas mencionadas, em que o posicionamento autoral é misto e não faltam autoras, é interessante observar a prevalência de uma dimensão ficcional frequentemente entrelaçada com a tendência para explorar géneros específicos, como o horror gráfico (*Sonhe Comigo; Juízo; Aparição e Lavagem*) ou o crime (*Entre Cegos e Invisíveis*). Reconhecer esta propensão é relevante para a investigação académica sobre novelas gráficas e a representação de questões relacionadas com o género. Estudos anteriores demonstraram que narrativas gráficas feministas que abordam traumas de género ou, de forma mais específica, violência de género, tendem a privilegiar formas não ficcionais, quer autobiográficas (Chute, 2010), quer biográficas (Mandolini, 2021b). No caso das novelas gráficas lusófonas, contudo, as narrativas ficcionais parecem dominar, excluindo, nomeadamente, as representações previamente discutidas da violência transfóbica, o trabalho sobre diferença de género e assédio de rua de RGB (*Manda Msg Qnd Chegares*) e as obras gráficas que denunciam padrões sociais de beleza impostos a indivíduos femininos¹¹. Esta última questão é abordada em modo autoficcional por autoras em *Nos Olhos de Quem Vê* e *Em Ti Me Vejo*. A aproximação ao modo biográfico está presente

⁶ Sobre a violência doméstica, ver Dutton (1996/2011).

⁷ Sobre o feminicídio, isto é, o homicídio de uma mulher motivado pelo seu género, e a sua representação, ver Radford e Russell (1992) e Mandolini (2021a).

⁸ Sobre a violência sexual e a sua relação com as políticas de género, ver Brison (2019) e Cahill (2001).

⁹ Sobre a restrição do acesso aos direitos reprodutivos como forma de violência de género, ver Chadwick e Mavuso (2021).

¹⁰ Sobre a dinâmica do assédio sexual no local de trabalho, ver McDonald (2011) e McLaughlin et al. (2012).

¹¹ Sobre as imposições sociais de padrões de beleza como uma forma de violência de género, ver Oyedemi 2016.

apenas numa das novelas gráficas mapeadas: *Parque das Luzes*, um empreendimento jornalístico gráfico que narra as histórias de trabalhadoras sexuais ativas num parque em São Paulo e regularmente expostas à violência patriarcal.

6. FORMATOS DE PUBLICAÇÃO E A PLASTICIDADE DA NOVELA GRÁFICA

A decisão de basear a seleção numa definição aberta de novela gráfica, tal como sugerido por Baetens e Frey (2015), levou à inclusão de obras com formatos narrativos e de publicação diversos no mapeamento, desde formas narrativas longas e curtas até coleções de contos, livros e zines gráficos.

Dentro desta lista, a coexistência de livros e zines gráficos poderá parecer controversa. No entanto, a categoria de zine gráfico é bastante ampla se se considerar a definição apresentada por Todd e Watson (2006), que descrevem os zines como “formas de expressão impressas a baixo custo sobre qualquer tema” (p. 12). Segundo estes autores, “zines são como mini revistas ou banda desenhada caseira (...), podem ser de uma ou várias pessoas, de qualquer tamanho: meia página, enrolados, quarto de página (...)” (p. 13). Neste sentido, a tipologia do zine gráfico pode sobrepor-se à da novela gráfica no caso de publicações produzidas de forma barata e independente, que apresentam uma forte presença autoral (sendo muitas vezes de autor único) e são concebidas para contar uma história específica. *Juízo* e *Sonhe Comigo*, de Amanda Miranda, *Detetive Ayahuasca/Tranzomba*, de Sama, e *Tomboy*, de Vitorelo, por exemplo, preservam as características de zine, sendo obras autopublicadas com uma estética deliberadamente de baixo custo, mas ainda assim qualificam-se como novelas gráficas.

Apesar da heterogeneidade mencionada, todas as obras incluídas cumprem critérios específicos que Baetens e Frey (2015) identificam como comuns à novela gráfica. Todas dependem, ainda que de formas distintas, da cadeia de distribuição de livros para circulação. Em alguns casos (*Nos Olhos de Quem Vê*; *Boy Dodói*; *Entre Cegos e Invisíveis*; *Lavagem*; *Hinário Nacional*; *Lovistori*; *Tina – Respeito*; *Filosofia do Mamilo*; *Cartas Para Ninguém*; *Sem Olhos ou Ecos de Maria*; *Em Ti Me Vejo*; *Cadeado*; *Os Pássaros*; *Barreira* e *Aparição*), a ligação à cadeia de distribuição em livrarias é mais direta e robusta, dado que estes títulos foram publicados por editoras comerciais ou independentes que operam normalmente através de livrarias, gerais ou especializadas em banda desenhada e novelas gráficas. Noutros casos, as novelas gráficas mapeadas foram publicadas de forma independente, com apoio de financiamento institucional e/ou *crowdfunding* (*Juízo*; *Sonhe Comigo*; *Detetive Ayahuasca/Tranzomba*; *Transistorizada*; *Pequenas Felicidade Trans*; *Parque das Luzes*; *Não Binária*, *Apenas* e *Tomboy*). Contudo, estas obras encontram-se ou encontravam-se disponíveis através de livrarias especializadas em narrativas gráficas.

Além disso, a classificação como novela gráfica foi atribuída com base na presença de uma forte dimensão autoral. Quase todas as obras selecionadas são narrativas gráficas de autor único, com exceção de *Em Ti Me Vejo*; *Lovistori* e *Boy Dodói*. Enquanto as duas primeiras resultam de um esforço colaborativo entre um argumentista e um autor de banda desenhada — mantendo um estilo gráfico consistente ao longo da obra —, a

última é uma coleção de histórias escritas por diferentes autores, unificadas por uma supervisão editorial que assegurou coerência estilística ao longo do volume.

Outro elemento considerado essencial para a inclusão no mapeamento foi a serialidade limitada. Como observou Crucifix (2018), “a novela gráfica adotou a publicação única como um afastamento consciente dos modelos seriais típicos da indústria cultural” (p. 4). Ainda assim, não é correto considerar a ausência de serialidade como uma característica essencial para definir o que é uma novela gráfica, dado que existem novelas gráficas com dimensão serial — sendo *Watchman*, de Alan Moore e Dave Gibson, o exemplo mais recorrente (Baetens & Frey, 2015). Assim, a serialidade não é alheia ao formato da novela gráfica, manifesta-se quer através de uma forma linear e limitada de serialidade, implicando a publicação de vários volumes que continuam uma única narrativa, quer através do que Crucifix (2018) designa por “serialização dispersa”, que “não se baseia mais no uso tradicional do periódico de banda desenhada, mas espalha-se por múltiplos canais de publicação e formas materiais” (p. 8). O já mencionado *Carniça – E a Blindagem Mística*, por exemplo, foi excluído do mapeamento não devido ao seu formato de publicação que, estando dividido em quatro volumes, se alinha com o modelo de serialidade limitada proposto para identificar novelas gráficas, mas porque o seu tema central não é a violência de género. Outro caso relevante é *Boy Dodói*, que se enquadra no modelo de serialidade dispersa, uma vez que a narrativa não se conclui no livro. Por outro lado, as onze histórias sobre masculinidade tóxica selecionadas pelos editores para inclusão no volume são acompanhadas por bandas desenhadas publicadas em plataformas de redes sociais, como Instagram e Twitter, funcionando como pré-lançamentos ou conteúdos adicionais para promover a obra (Câmara & Lage, 2025).

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo analisou a representação multifacetada das novelas gráficas produzidas nas áreas culturais lusófonas, nomeadamente no Brasil e em Portugal, tendo a violência de género como tema central da narrativa. Evidenciou-se a heterogeneidade do *corpus*, tanto nas abordagens temáticas como nas características formais das publicações. As novelas gráficas incluídas no mapeamento abordam a violência de género a partir de diferentes perspetivas temáticas e autorais, cobrindo um amplo leque de manifestações de abuso patriarcal e posicionamentos narrativos. Entre estas, observa-se uma prevalência notável da transfobia como tema dominante. Tais representações surgem frequentemente através de narrativas autoficcionais, resultado dos esforços dos autores em se envolverem na prática de narrar a sua própria experiência de transfobia. Outros temas, como violência doméstica, feminicídio e violência sexual, entre outros, estão também presentes no mapeamento. Contudo, estes são geralmente tratados através de uma lente ficcional e com forte recurso a géneros literários (como o horror gráfico ou o crime), contrastando, assim, com as tendências previamente observadas na produção de novelas gráficas sobre traumas e violência de género. Além disso, a plasticidade inerente ao formato da novela gráfica — manifestada nas suas estruturas narrativas diversificadas e

modalidades de publicação, incluindo zines — facilita diferentes modos de abordagem de conteúdos relacionados com a violência de género.

A forte presença de novelas gráficas brasileiras neste panorama evidencia o desequilíbrio atual na produção de narrativas gráficas sobre temáticas de género nas regiões lusófonas. Esta disparidade salienta as limitações da cena portuguesa de banda desenhada, particularmente no tratamento de questões como a violência patriarcal e a opressão de género. Estes resultados exigem uma reflexão mais aprofundada sobre o conceito de “lusofonia” e as dinâmicas entre as várias esferas que constituem o mundo lusófono — composto por regiões histórica e linguisticamente conectadas, mas frequentemente marcadas por uma interdependência cultural limitada. Neste contexto, o papel dos agentes culturais, incluindo editoras, artistas e académicos, torna-se crucial para fomentar uma circulação cultural mais dinâmica e recíproca, bem como para promover representações mais equitativas e diversas nos espaços lusófonos.

Pós-edição de Tradução Automática: 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 exploratório *GENTEEL – Graphic Novels Against Gender Violence* (2023.14621.PEX).

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do financiamento do Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, UID/00736/2025.

REFERÊNCIAS

- Ahmed, M. (2023). Women and comics: Politics and materialities. In M. Ahmed (Ed.), *The Cambridge Companion to comics* (pp. 225–243). Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781009255653.015>
- Avelino, S. T. B. (2023). Patrícia Galvão: The first female Brazilian cartoonist. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 10(2), 21–35. <https://doi.org/10.21814/rlec.4689>
- Baetens, J., & Frey, H. (2015). *The graphic novel: An introduction*. Cambridge University Press.
- Baptista, M. M. (2000). O conceito de lusofonia em Eduardo Lourenço. *Para além do multiculturalismo ‘Pós-humanista’*. III Seminário Internacional “Lusografias”, 8–10.
- Baptista, M. M. R., & Himmel, R. I. P. de L. (2016). ‘For fun’: (De)humanizing Gisberta – The violence of binary gender social representation. *Sexuality & Culture*, 20, 639–656. <https://doi.org/10.1007/s12119-016-9350-5>
- Beaty, B. (2012). *Comics versus art*. University of Toronto Press.
- Bento, B. (2014). *Brasil: País do transfeminicídio*. Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos.

- Boyle, K. (2019). What's in a name? Theorising the inter-relationships of gender and violence. *Feminist Theory*, 20(1), 19–36. <https://doi.org/10.1177/1464700118754957>
- Brisson, S. (2019). Surviving sexual violence: A philosophical perspective. In W. Teays (Ed.), *Analyzing violence against women* (pp. 11–26). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-05989-7_2
- Cahill, A. J. (2001). *Rethinking rape*. Cornell University Press.
- Câmara, M. T., & Lage, N. B. (2025). 'Boy Dodói': As narrativas de mulheres em quadrinhos digitais e a representação da masculinidade hegemônica. *34º Encontro Anual de Compós*, 34.
- Carneiro, M. C. da 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/10.1590/2596-304x20212344mcsr>
- Carvalho, A. P. de. (2017). *“Uma mão lava a outra”: Crowdfunding e novas formas de produzir quadrinhos no Brasil* [Tese de doutoramento, Universidade Federal de Minas Gerais]. Repositório Institucional UFMG. <https://hdl.handle.net/1843/39847>
- Cerqueira, C., & Gomes, S. (2017). Violência de género nos media: Percurso, dilemas, desafios. In S. Neves & D. Costa (Eds.), *Violências de género* (pp. 217–238), ISCSP.
- Chadwick, R., & Mavuso, J. M.-J. J. (2021). On reproductive violence: Framing notes. *Agenda* 35(3), 1–11. <https://doi.org/10.1080/10130950.2021.1987074>
- Chute, H. (2010). *Graphic women: Life narrative and contemporary comics*. Columbia University Press.
- Clemente, M. (2022). Feminism and counter-trafficking: Exploring the transformative potential of contemporary feminism in Portugal. *Social and Legal Studies*, 32(3), 420–440 <https://doi.org/10.1177/09646639221119361>
- Coan, S. (2018). O transfeminismo nos quadrinhos autobiográficos: Um estudo de caso sobre Sasha, a leão de juba e Chicastrans. *Educação Gráfica*, 22(3), 63–77.
- Coelho, J. (2022, 2 de maio). Venda de livros em Portugal aumentou 35% face a dados de 2021 e preços também subiram. *Observador*. <https://observador.pt/2022/05/02/venda-de-livros-em-portugal-aumentou-35-face-a-dados-de-2021-e-precos-tambem-subiram>
- Connell, R.W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. *Gender and Society*, 19(6), 829–859.
- Correia, A., & Neves, S. (2024). Newspaper headlines and intimate partner femicide in Portugal. *Social Sciences*, 13(3), 151. <https://doi.org/10.3390/socsci13030151>
- Crescêncio, C. L. (2019). Porque não houve grandes mulheres cartunistas no Brasil. In D. Marino & L. Machado (Eds.), *Mulheres e quadrinhos* (pp. 99–103). Skript.
- Crescêncio, C. L. (2021). Feminismos e humor gráfico na web: Uma reflexão sobre a produção contemporânea de mulheres no Brasil. *Actas das XIV Jornadas de Sociologia*.
- Crescêncio, C. L. (2022). 'Pilulinhas porretas' e feministas de Conceição Cahú nos jornais Brasil Mulher e Nós Mulheres (1976–1978). *Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea*, 8(15), 154–179.

- Crucifix, B. (2018). From loose to boxed fragments and back again. Seriality and archive in Chris Ware's building stories. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 9(1), 2–33. <https://doi.org/10.1080/21504857.2017.1303619>
- Dalmaso, R. L., & Masella, T. (2017). Entre super-heroínas e corpos não normativos: Subvertendo gêneros no romance gráfico brasileiro Guadalupe (2012). *Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)*.
- Dantas, D. F., & Nolasco, R. I. (2017). COMIXXX: Corporalidades grotescas e ciborgues no quadrinho independente feito por mulheres no Brasil. *Fronteiras – Estudos Midiáticos*, 19(3), 390. <https://doi.org/10.4013/fem.2017.193.10>
- Dutton, D. G. (2011). *Rethinking domestic violence*. UBC Press. (Trabalho original publicado em 1996)
- Duxbury, N., Garrett-Petts, W. F., & MacLennan, D. (2015). Cultural mapping as cultural inquiry: Introduction to an emerging field of practice. In N. Duxbury, W. F. Garrett-Petts, & D. MacLennan (Eds.), *Cultural mapping as cultural inquiry* (pp. 1–42). Routledge.
- 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 UFSS. <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/183629>
- European Institute for Gender Equality. (2021). *The costs of gender-based violence in the European Union*. Publications Office of the European Union. <https://doi.org/10.2839/o63244>
- Federação das Indústrias do Estado de Minas Gerais. (2023). *Enfrentamento à violência contra as mulheres e meninas. Guia prático para empresas*. Serviço Social da Indústria – Departamento Regional de Minas Gerais.
- Fedtke, J. (2020). Gender-based violence in contemporary digital graphic narratives in India. In R. Risam & R. K. Gairola (Eds.), *South Asian digital humanities: Postcolonial mediations across technology's cultural canon* (pp. 66–80). Routledge.
- Feldman-Bianco, B. (2001). Brazilians in Portugal, Portuguese in Brazil: Construction of sameness and difference. *Identities Global Studies in Culture and Power*, 8(4), 607–650. <https://doi.org/10.1080/1070289X.2001.9962710>
- Frota, S. V., & Soares, M. (2023). Graphic narrative's potential for representation: Nódia Negra and female pain. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 10(2), 87–112. <https://doi.org/10.21814/rlec.4690>
- Garraio, J., Amaral, I., Simões, R. B., & Santos, S. J. (2023). Forward and backwards: Sexual violence in Portuguese news media. In K. Boyle & S. Berridge (Eds.), *The Routledge Companion to gender, media and violence* (pp. 145–154). Routledge.
- Guimarães, M. de F. (2021). Cartografia queer nos quadrinhos brasileiros de Tomás, Laerte e Adão Iturrusgarai. *Anais V Seminário Internacional Desfazendo Gênero*. Realize Editora.
- Graaff, K. (2021). The implications of a narrow understanding of gender-based violence. *Feminist Encounters*, 5(1), 12. <https://doi.org/10.20897/femenc/9749>
- Gray, B. C., & Wright, D. (2017). Decentering the sexual aggressor, sexual violence, trigger warnings and Bitch Planet. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 8(3), 264–276. <https://doi.org/10.1080/21504857.2017.1307240>

- Gray, M. (2020). The risks of representation: Making gender and violence visible in “The Ballad of Halo Jones”. In N. Mickwitz, I. Horton, & I. Hague (Eds.), *Representing acts of violence in comics* (pp. 139–158). Routledge.
- Greer, A. (2017). Murder, she spoke: The female voice’s ethics of evocation and spatialisation in true crime podcast. *Sound Studies*, 3(2), 152–164. <https://doi.org/10.1080/20551940.2018.1456891>
- Gunne, S., & Thompson, Z. B. (Eds.). (2010). *Feminism, literature and rape narratives: Violence and violation*. Routledge.
- Jauk, D. (2013). Invisible lives, silenced violence: Transphobic gender violence in global perspective. In M. T. Segal & V. Demos (Eds.), *Gendered perspectives on conflict and violence: Part A* (pp. 111–136). Emerald. [https://doi.org/10.1108/S1529-2126\(2013\)000018A009](https://doi.org/10.1108/S1529-2126(2013)000018A009)
- Khulman, M. (2017). The autobiographical and biographical graphic novel. In S. E. Tabachnick (Ed.), *The Cambridge Companion to the graphic novel* (pp. 113–129). Cambridge University Press.
- Lelis, C. L., & Lima, M. A. A. (2023). There’s a monster in my mirror: An analysis of the autobiographic graphic novel *Monstrans: Experimenting with Horrormones*, by Lino Arruda. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 10(2), 143–170. <https://doi.org/10.21814/rlec.4696>
- Lodhia, S. (2021). When Draupati says #metoo: Indian comics reimagining gender justice. *Feminist Media Studies*, 21(5), 791–806. <https://doi.org/10.1080/14680777.2020.1736121>
- Logie, C. H., Okumu, M., McAlpine, A., Lukone, S. O., Kisubi, N., Loutet, M. G., Berry, I., MacKenzie, F., & Kyambadde, P. (2023). Qualitative comic book mapping: Developing comic books informed by lived experiences of refugee youth to advance sexual and gender-based violence prevention and stigma reduction in a humanitarian setting in Uganda. *International Journal of Qualitative Methods*, 22. <https://doi.org/10.1177/16094069231183606>
- Lopes, S., & Sousa, A. (2024). *Relatório de migração e asilo 2023*. Agência para a Integração, Migrações e Asilo. <https://aima.gov.pt/media/pages/documents/92ddfo2ea-1726562672/rma-2023.pdf>
- Mandolini, N. (2017). Beyond rape: Dacia Maraini’s *Donna in Guerra* and Maria Schiavo’s *Macellum* in the 1970s feminist debate on gender violence. *Italian Studies*, 72(4), 428–442. <https://doi.org/10.1080/00751634.2017.1372975>
- Mandolini, N. (2021a). *Representations of lethal gender-based violence in Italy between journalism and literature: Femminicidio narratives*. Routledge.
- Mandolini, N. (2021b). Let’s go graphic. Mapping Italian graphic novels against gender-based violence. *Journal of Graphic Novels and Comics*, 12(5), 939–963. <https://doi.org/10.1080/21504857.2020.1809484>
- 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. <http://doi.org/10.18573/newreadings.121>
- Mandolini, N. (2023). Re-appropriating abjection: Feminism, comics, and the macabre coming-of-age. *Feminist Encounters*, 7(2), 32. <https://doi.org/10.20897/femenc/13560>
- Mandolini, N., & Busi Rizzi, G. (2023). Brazilian trans activism, comics and communities, between digital and print. The cases of *Pequenas Felicidades Trans* and *Transistorizada*. *European Comic Art*, 16(2), 100–124. <https://doi.org/10.3167/eca.2023.160205>

- Mandolini, N., Vacchelli, C., & Lanslots, I. (2024). 'Col fumetto posso fare di tutto'. Life narratives and the Italian graphic novel. *Italian Studies*, 79(4), 375–379. <https://doi.org/10.1080/00751634.2024.2421079>
- Marino, D., & Machado, L. (2019). Introdução. In D. Marino & L. Machado (Eds.), *Mulheres e quadrinhos* (pp. 5–11). Skript.
- Martinez, C. M. (2023, 23 de outubro). Mercado de publicação de quadrinhos no Brasil cresce 6,19% em dois anos. *O Maringá*. <https://omaringa.com.br/noticias/economia/mercado-de-publicacoes-de-quadrinhos-no-brasil-cresce-619-em-dois-anos/>
- Martins, F. (2021). *Feminismos criminológicos*. Tirant Lo Blanch Brasil.
- Martins, M. de L. (2006). A lusofonia como promessa e o seu equívoco lusocêntrico. In M. de L. Martins, H. Sousa, & R. Cabecinhas (Eds.), *Comunicação e lusofonia: Para uma abordagem crítica da cultura e dos media*. Campo das Letras.
- Matthews, N. A. (1994). *Confronting rape: The feminist anti-rape movement and the State*. Routledge.
- Mastroberti, P. (2014). Mulheres em quadrinhos no Brasil: O cantar das sereias pescadas pela rede. III *Congreso Internacional de Historietas Viñetas Serias: Actas 2014*, 58–76.
- McDonald, P. (2011). Workplace sexual harassment 30 years on: A review of the literature. *International Journal of Management Review*, 14(1), 1–17. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2370.2011.00300.x>
- McLaughlin, H., Uggen, C., & Blackstone, A. (2012). Sexual harassment, workplace authority, and the paradox of power. *American Sociological Review*, 77(4), 625–647. <https://doi.org/10.1177/0003122412451728>
- 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 de Teses e Dissertações da USP. <https://doi.org/10.11606/D.27.2019.tde-22022019-150556>
- Messias, C. I., & Crippa, G. (2017). Mulheres nos quadrinhos: Invisibilidade e resistência. *Anais Eletrônicos das 4as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos*.
- Moreira, T. B. R. (2023). Women, politics, and graphic humor in the press of the early twentieth century: A brief look at the Brazilian case. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 10(2), 37–61. <https://doi.org/10.21814/rlec.4691>
- Moura, P. (2022). *Visualising small traumas. Contemporary Portuguese comics at the intersection of everyday trauma*. Leuven University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1r1nqrc>
- Moura, P. (2023). Webs of self, webs of meaning. Three female fragmentary portraits in post-digital print comics. *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 10(2), 113–142. <https://doi.org/10.21814/rlec.4644>
- Narcisa, T., & Bonets, V. (2025, 11 de abril). *Brasil é o país que mais mata pessoas trans e travestis, aponta dossiê*. CNN Brasil. <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-pessoas-trans-e-travestis-aponta-dossie/>
- Nogueira, N. A. da S. (2017). Pagu: Política e pioneirismo nas histórias em quadrinhos nos anos de 1930. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História. Contra os Preconceitos: História e Democracia*.
- Oyedemi, T. (2016). Beauty as violence: 'Beautiful' hair and the cultural violence of identity erasure. *Social Identities*, 22(5), 537–553. <https://doi.org/10.1080/13504630.2016.1157465>

- Pandera, A., Grzemmy, D., & Keen, E. (2019). *Gender matters: A manual on addressing gender-based violence affecting young people* (2.ª ed.) Council of Europe.
- Pires, M. C. F. (2019). Outras mulheres, outras condutas: Feminismo e humor gráfico nos quadrinhos produzidos por mulheres. *ArtCultura*, 21(39), 71–87. <https://doi.org/10.14393/artc-v21-n39-2019-52027>
- Purcell, J. B. K., Oldham, C. R., Weiser, D. A., & Sharp, E. A. (2017). Lights, camera, activism: Using a film series to generate feminist dialogue about campus sexual violence. *Family Relations*, 66(1), 139–153. <https://doi.org/10.1111/fare.12228>
- Queirós, L. M. (2022, 9 de fevereiro). Sector do livro cresceu 16,5% em 2021. *Público*. <https://www.publico.pt/2022/02/09/culturaipsilon/noticia/sector-livro-cresceu-165-2021-1994922>
- Radford, J., & Russell, D. E. H. (Eds.). (1992). *Femicide: The politics of woman killing*. Twayne Publishers.
- Ribeiro, D. (2019). *Lugar de fala*. Jandaíra.
- Romu, L. (2021). The narrative complexity of showing and telling sexual harassment and violence in Kati Kovács comics. In B. Fägersten, A. Nordenstam, L. Romu, & M. W. Victorin (Eds.), *Comic art and feminism in the Baltic Sea region* (pp. 195–214). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003039402>
- Santos, C. M., & Izumino, W. P. (2005). Violência contra as mulheres e violência de género: Notas sobre estudos feministas no Brasil. *EIAL – Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 16(1), 147–164. <https://doi.org/10.61490/eial.v16i1.482>
- Serano, J. (2007). *Whipping girl: A transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*. Seal Press.
- Sierpinski, N. R. M. (2021). *Autoria de mulheres nas HQs no Brasil: Contranarrativas das autoras premiadas na última década pelo troféu HQMix* [Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo]. Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP. <https://doi.org/10.11606/D.27.2021.tde-25042022-145450>
- Stryker, S., Currah, P., & Moore, L. J. (2008). Introduction: Trans-, trans, or transgender. *Women's Studies Quarterly*, 36(3/4), 11–22.
- Todd, M., & Watson, E. (2006). *Whatcha mean, what's a zine? The art of making zines and minicomics*. Graphia.
- van Meeteren, M., & Pereira, S. (2018). Beyond the 'migrant network'? Exploring assistance received in the migration of Brazilians to Portugal and the Netherlands. *Journal of International Migration and Integration*, 19, 925–944. <https://doi.org/10.1007/s12134-018-0578-9>
- Vergueiro, W. (2017). *Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil*. Editora Peirópolis.
- Vilela, L. (2019). Onde estão as mulheres nos quadrinhos brasileiros? In D. Marino & L. Machado (Eds.), *Mulheres e quadrinhos* (pp. 277–283). Skript.
- Williamson Sinalo, C., & Mandolini, N. (2023). *Representing gender-based violence: Global perspectives*. Palgrave.

NOTAS BIOGRÁFICAS

Nicoletta Mandolini é investigadora no Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade da Universidade do Minho. Foi investigadora pós-doutoral financiada pela Foundation Flanders na Katholieke Universiteit Leuven e possui doutoramento pelo

University College Cork. Com financiamento do 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 abuso sexista na literatura e nos média contemporâneos, coorganizou o volume *Representing Gender-Based Violence: Global Perspectives* (Palgrave, 2023). É membro fundadora do Studying'n'Investigating Fumetti, coordenadora do grupo de trabalho sobre Cultura Visual da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação e coordenadora do grupo de trabalho de investigadorAS y autorAS de cómic do projeto europeu de cooperação científica iCon-MICs. É investigadora principal do projeto GENTEEL – *Graphic Novels Against Gender Violence* (2023.14621.PEX) e integra a equipa de investigação do projeto Horizon Europe CONCILIARE – *Confidently Changing Colonial Heritage* (HORIZON-CL2-2023-HERITAGE-01-04).

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

Email: nicoletta.mandolini@ics.uminho.pt

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

Cristina Álvares é professora catedrática de Literatura Francesa na Universidade do Minho. As suas áreas de investigação incluem banda desenhada e narrativas gráficas. Publicou artigos sobre banda desenhada em *Cincinnati Romance Revue* (2017), *Revue Romane* (2020), *Synergies Espagne* (2020), *Neuroptica* (2021) e *European Comic Art* (2021). Foi coeditora da coleção *Literature, Cinema, Comics* e delegada nacional no comité de gestão da ação do European Cooperation in Science and Technology iCon-MICS. Em 2023, coorganizou com Nicoletta Mandolini e María Márquez López um número da *Revista Lusófona de Estudos Culturais* dedicado à questão de género nas narrativas gráficas ibero-americanas.

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

Email: calvares@elach.uminho.pt

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

Submetido: 21/06/2025 | Aceite: 03/12/2025



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