



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

JAQUELINE DOS SANTOS CUNHA

HISTÓRIA EM QUADRINHOS DE AUTORIA DE MULHERES:
inventário, representações de gênero e configurações contemporâneas

Goiânia
2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

☐ Dissertação ☒ Tese ☐ Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

JAQUELINE DOS SANTOS CUNHA

3. Título do trabalho

História em quadrinhos de autoria de mulheres: inventário, representações de gênero e configurações contemporâneas

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Jorge Alves Santana, Professor do Magistério Superior**, em 15/05/2025, às 13:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jaqueline Dos Santos Cunha, Usuário Externo**, em 15/05/2025, às 13:54, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ugf.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5371835** e o código CRC **D743BA3B**.

JAQUELINE DOS SANTOS CUNHA

HISTÓRIA EM QUADRINHOS DE AUTORIA DE MULHERES:
inventário, representações de gênero e configurações contemporâneas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Faculdade de Letras, da Universidade Federal de Goiás (UFG), como requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras e Linguística.

Área de Concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura Comparada e Estudos culturais.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana.

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Cunha, Jaqueline dos Santos

História em quadrinhos de autoria de mulheres [manuscrito] :
inventário, representações de gênero e configurações contemporâneas /
Jaqueline dos Santos Cunha. - 2025.
249 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,
2025.

Bibliografia.

Inclui siglas, fotografias, abreviaturas, lista de figuras.

1. histórias em quadrinhos de autoria feminina. 2. representações de
gênero. 3. Beco do Rosário. 4. Arlindo. 5. Tina: respeito.. I. Santana,
Jorge Alves, orient. II. Título.

CDU 8+7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº **13** da sessão de defesa de tese de **JAQUELINE DOS SANTOS CUNHA** que confere o título de **Doutora** em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Literários

Aos **vinte e um** dias do mês de **março** do ano de **dois mil e vinte e cinco**, a partir das **oito horas e trinta minutos**, via Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa de tese intitulada “**HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DE AUTORIA DE MULHERES: de objeto a sujeito da representação**”. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, **Prof. Dr. Jorge Alves Santana** (Presidente/PPGLL/FL/UFG), com a participação dos demais membros da banca examinadora: **Profa. Dra. Luciana Borges** (PPGEL/UFCAT) e **Profa. Dra. Rubra Pereira de Araujo** (PPGL/UFT), membros titulares externos; **Prof. Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior** (PPGLL/FL/UFG) e **Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo** (PPGLL/FL/UFG), membros titulares internos. Durante a arguição, os membros da banca fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A banca examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo **Prof. Dr. Jorge Alves Santana**, presidente da banca examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros da banca examinadora, aos **vinte e um** dias do mês de **março** do ano de **dois mil e vinte e cinco**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

HISTÓRIA EM QUADRINHOS DE AUTORIA DE MULHERES: INVENTÁRIO, REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E CONFIGURAÇÕES CONTEMPORÂNEAS



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Pereira Camargo, Professor do Magistério Superior**, em 21/03/2025, às 12:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paulo Antonio Vieira Junior, Professor do Magistério Superior**, em 21/03/2025, às 12:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rubra Pereira de Araujo, Usuário Externo**, em 21/03/2025, às 12:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luciana Borges, Usuário Externo**, em 21/03/2025, às 12:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Jorge Alves Santana, Professor do Magistério Superior**, em 21/03/2025, às 13:33, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ugf.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5230998** e o código CRC **D4EC21DD**.

Referência: Processo nº 23070.009754/2025-63

SEI nº 5230998

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

HISTÓRIA EM QUADRINHOS DE AUTORIA DE MULHERES:
inventário, representações de gênero e configurações contemporâneas

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jorge Alves Santana (PPGLL/UFG)
Orientador e Presidente da Banca

Prof.a Dra. Rubra Pereira de Araújo (PPGL/UFT)
Membro Externo

Prof.a Dra. Luciana Borges (PPGEL/UFCAT)
Membro Externo

Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo (PPGLL/UFG)
Membro Interno

Prof. Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior (PPGLL/UFG)
Membro Interno

A todas que fizeram e fazem histórias em quadrinhos.

AGRADECIMENTOS

A presente tese resulta de uma trajetória que começou no Mestrado em Estudos da Linguagem, na atual Universidade Federal de Catalão (UFCAT). Desde o início, tive a honra de contar com o apoio de profissionais excepcionais, aos quais expresso minha mais profunda gratidão. Em especial, agradeço ao Professor Alexander Meireles da Silva, que foi meu orientador, pela liberdade de arriscar e pela oportunidade de aprender. À Professora Luciana Borges, sempre atenta aos interesses dos seus alunos, sou grata pelas valiosas sugestões de leitura e pelos apontamentos instigantes que tanto contribuíram para o meu desenvolvimento como pesquisadora.

Nesta jornada do Doutorado, agradeço profundamente ao meu orientador, Jorge Alves Santana, por suas provocações intelectuais e por me estimular a desenvolver um pensamento crítico e autônomo. Agradeço também à Professora Renata Rocha Ribeiro, a quem tive a alegria de reencontrar nesta jornada do Doutorado, após tê-la como professora na Graduação. Foi uma honra contar com sua presença em minha banca de qualificação e aprender com suas observações precisas e pertinentes, as quais contribuíram significativamente para o desenvolvimento do meu trabalho. Agradeço ainda à Professora Rubra Pereira de Araujo, igualmente membro da banca de qualificação, por suas valiosas contribuições e pelas pertinentes provocações que impulsionaram a reformulação de aspectos cruciais desta pesquisa.

Agradeço à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo fomento concedido para a realização deste trabalho. Esse auxílio foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa “Oficinas de escrita, histórias em quadrinhos e tradução: teoria da literatura e práticas literárias”, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), por me acolher desde 2022 e por ter se revelado uma excepcional experiência em minha trajetória como pesquisadora.

Agradeço às editoras Veneta e Cia das Letras/Seguinte, pela liberação do uso de recortes de imagens das histórias em quadrinhos utilizadas para análise no corpo principal deste trabalho; e às artistas Laura Athayde, Mary Cagnin, Cátia Ana, Fefê Torquato, Luiza Lemos e Alice Pereira, pela gentil autorização do uso das imagens de suas obras neste trabalho. Para os casos em que não obtive resposta quanto à autorização do uso de imagem, apoio-me no art. 46 da Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

Por fim, dedico meus mais sinceros agradecimentos a João Paulo de Paula Silveira, meu companheiro de vida, por seu apoio, incentivo e admiração. Sua presença na minha vida e

em minha jornada foi fundamental para a conclusão deste estudo. Agradeço a meus pais Benedito Gonçalves da Cunha e Maria Donizete dos Santos Cunha e, também, ao meu irmão Carlos Antônio dos Santos Cunha, pelo amor e pela compreensão que tiveram em relação às minhas ausências. Agradeço, ainda, às minhas amigas Márcia Aparecida Silva, Patrícia Figueiredo Aguiar e Lígia Vanessa Penha Oliveira, por tornarem esta jornada mais leve.

Eu não estou propondo soluções. O que eu proponho é vigilância
(Gayatri Spivak)

RESUMO

Nesta tese, estabelecem-se as bases reflexivas para uma pesquisa cujo objetivo foi investigar histórias em quadrinhos de autoria feminina e examinar como, ao saírem da posição de objeto da representação, as autoras passam a construir e a desconstruir as noções de feminilidade e masculinidade nos quadrinhos. De caráter bibliográfico e documental, esta pesquisa atuou em duas frentes principais: 1) atualizar e ampliar o inventário das precursoras das histórias em quadrinhos e das artes gráficas que antecedem e influenciam essa forma de arte; e 2) lançar luz sobre a emergência e as representações de masculinidade e feminilidade presentes em um artefato artístico específico: as histórias em quadrinhos produzidas no contexto de quarta onda feminista. Os títulos selecionados para estudo foram: *Arlindo*, de Luiza de Souza (2021), *Beco do Rosário*, de Ana Luiza Koehler (2020) e *Tina: Respeito*, de Fefê Torquato (2019a). Para tanto, recorreu-se às discussões acadêmicas fundamentadas pelos estudos das histórias em quadrinhos (Chute, 2010; Hatfield, 2005), do feminismo (Fraser, 2013; Gonzalez, 2020b; Zeisler, 2008), das masculinidades (Connell; Messerschmidt, 2013; Dupuis-Déri, 2022), das feminilidades (Hoskin, 2017, 2018), das representações (Moscovici, 2011), entre outras referências. A partir desse percurso, constatou-se que muitas das produções analisadas buscam reconfigurar o lugar social das mulheres, propondo novas representações de feminilidade que desafiam os modelos tradicionais. Contudo, a representação masculina, em sua grande maioria, ainda mantém os estereótipos consolidados de masculinidade.

Palavras-chave: histórias em quadrinhos de autoria feminina; representações de gênero; *Beco do Rosário*; *Arlindo*; *Tina: respeito*.

ABSTRACT

In this doctoral dissertation, the reflective foundations are established for research aimed at investigating comics authored by women and examining how, by moving away from being objects of representation, female authors begin to construct and deconstruct notions of femininity and masculinity in comics. Through bibliographic and documentary research, this study operated on two main fronts: to update and expand the inventory of the forerunners of comic books and graphic arts that precede and influence this art form; and 2) to shed light on the emergence and representations of masculinity and femininity present in a specific artistic artifact: comics. The titles selected for study were *Arlindo*, by Luiza de Souza (2021), *Beco do Rosário*, by Ana Luiza Koehler (2020), and *Tina: Respeito*, by Fefê Torquato, 2019a). To this end, the research drew on academic discussions grounded in comic studies (Chute, 2010; Hatfield, 2005), feminism (Fraser, 2013; Gonzalez, 2020b; Zeisler, 2008), masculinities (Connell; Messerchmid, 2013; Dupuis-Déri, 2022), femininities (Hoskin, 2017, 2018), representations (Moscovici, 2011), among other sources. From this trajectory, it was found that many of the analyzed productions aim to reconfigure the social position of women, proposing new representations of femininity that challenge traditional models. However, the male representation, for the most part, still maintains the established stereotypes of masculinity.

Keywords: comic books authored by women; gender representations; *Beco do Rosário*; *Tina: respeito*; *Arlindo*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Nair de Teffé.....	36
Figura 2 – Os Condes.....	37
Figura 3 – Galeria das Elegâncias.....	38
Figura 4 – Galeria das Damas aristocráticas	38
Figura 5 – Epitácio.....	40
Figura 6 – Cláudio Pinilla	40
Figura 7 – Yolanda Pongetti.....	41
Figura 8 – Exposição de Yolanda Pongetti	42
Figura 9 – Anna Amélia.....	43
Figura 10 – Conego Olympio de Mello	44
Figura 11 – Olympio Carvalho.....	44
Figura 12 – Irene Rodrigues.....	45
Figura 13 – Constance Bennett.....	46
Figura 14 – James Cagney.....	47
Figura 15 – Millôr Fernandes	48
Figura 16 – Aurora Miranda.....	49
Figura 17 – Sylvia Mello.....	49
Figura 18 – Katharine Hepburn.....	49
Figura 19 – Dulcina de Moraes	49
Figura 20 – Albert Einstein	50
Figura 21 – Hilde Weber.....	53
Figura 22 – Anna Sten	54
Figura 23 – Charge de Hilde Weber: José Sarney.....	55
Figura 24 – Charge de Hilde Weber: Homens no poder.....	56
Figura 25 – Cartum de Hilde Weber: Mulher em lágrimas.....	56
Figura 26 – Cartum de Hilde Weber: Mulheres armadas	57
Figura 27 – Lila Figueiredo Galvão.....	58
Figura 28 – Logo da campanha pela anistia.....	58

Figura 29 – Crítica à campanha Walita.....	59
Figura 30 – Charge de Lila: Burocracia e descaso	60
Figura 31 – Mariza Dias Costa.....	61
Figura 32 – Arte de Mariza	62
Figura 33 – Cartum de Mariza.....	63
Figura 34 – Aborto livre.....	64
Figura 35 – A pequena aviadora.....	66
Figura 36 – Ciça.....	67
Figura 37 – Bia Sabiá.....	68
Figura 38 – Bel	69
Figura 39 – Martha Alencar	71
Figura 40 – Tirinha de Martha Alencar: Cobranças sociais.....	72
Figura 41 – Tirinha de Martha Alencar: Um homem de caráter	74
Figura 42 – Tirinha de Martha Alencar: Diálogo	75
Figura 43 – Autorretrato de Cahú	76
Figura 44 – Tirinha “Um dia na vida de Júlia”.....	77
Figura 45 – Uma história de amor	78
Figura 46 – Fantasmasia: The man I love	82
Figura 47 – Fantasmasia: Chegando de mansinho	83
Figura 48 – Fantasmasia: A bruxa do amor	84
Figura 49 – Capa da revista Risca!	93
Figura 50 – Capa da revista As periquitas.....	93
Figura 51 – Capa da revista <i>Inverna</i>	94
Figura 52 – Capa de Mina de HQ 1	95
Figura 53 – Capa de Mina de HQ 2.....	95
Figura 54 - Germana Viana	100
Figura 55 – Capa de <i>As Empoderadas</i>	100
Figura 56 – Violência doméstica	101
Figura 57 – As três emponderadas.....	102

Figura 58 – Diálogo sobre o evento meteorológico.....	103
Figura 59 – Família.....	104
Figura 60 - Mary Cagnin.....	104
Figura 61 – Capa de <i>Black silence</i>	105
Figura 62 – Equipe espacial	107
Figura 63 – Briga entre Ubuntu e Ferraro	108
Figura 64 – Cátia Ana	110
Figura 65 – Pequena conversa	112
Figura 66 – Libertação	113
Figura 67 – <i>Big Virgínia</i> em <i>Slumberland</i>	114
Figura 68 – <i>When a man loves a woman</i>	115
Figura 69 – Thaiz Leão	116
Figura 70 – Capa de Chora Lombar.....	117
Figura 71 – Maternidade	117
Figura 72 – Naturalização do sofrimento.....	118
Figura 73 – Lorena Kaz.....	121
Figura 74 – Reificação das relações.....	123
Figura 75 – Violência e manipulação emocional	124
Figura 76 – Laura Athayde.....	125
Figura 77 – Mulheres e <i>videogames</i>	126
Figura 78 – Violência de gênero.....	127
Figura 79 – A solidão da mulher negra.....	128
Figura 80 – Alice Pereira	133
Figura 81 – Capa de Pequenas Felicidades trans.....	134
Figura 82 – Infância	135
Figura 83 – E pode?	136
Figura 84 – Será que sou gay?.....	137
Figura 85 – Transformação	138
Figura 86 – Luiza Lemos	141

Figura 87 – Capa de Transistorizada	141
Figura 88 – Nem sempre fui essa linda pessoa.....	143
Figura 89 – Melhor amigo.....	144
Figura 90 – O começo.....	145
Figura 91 – Vou só arrumar a make.....	146
Figura 92 – “Tem que ter culhões!”.....	147
Figura 93 – “Então, com licença”	148
Figura 94 – Ana Luiza Koehler	153
Figura 95 – Capa de Beco do Rosário.....	155
Figura 96 – Eu vou ser jornalista.....	159
Figura 97 – Apenas consertei o seu rádio	162
Figura 98 – Os vizinhos estão dormindo.....	163
Figura 99 – É a modernidade, querido!.....	165
Figura 100 – Já estou voltando ao trabalho.....	168
Figura 101 – Submetendo-se ao sistema.....	170
Figura 102 – Já estou farto disso!	171
Figura 103 – Eu estou com você.....	173
Figura 104 – Quando teremos terrenos desocupados para investir?.....	175
Figura 105 – Fefê Torquato.....	176
Figura 106 – Capa de Tina: Respeito.....	178
Figura 107 – Só trago verdades	181
Figura 108 – Faça aquilo que você é	184
Figura 109 – Foi só uma notinha sem importância.....	186
Figura 110 – Sua opinião está aqui no cardápio?	187
Figura 111 – A escolha é sua.....	190
Figura 112 – Eu vou esmagar todas vocês	192
Figura 113 – Ele adora elogios.....	193
Figura 114 – Cai matando	194
Figura 115 – Vocês duas, hein?.....	195

Figura 116 – Entrevista em quadrinho	196
Figura 117 – Capa de Arlindo	199
Figura 118 – Gosto musical.....	201
Figura 119 – A caminho da escola.....	202
Figura 120 – Ninguém nasce sabendo nada	204
Figura 121 – Eu sou macho, oxe!	204
Figura 122 – Tensão em família	206
Figura 123 – Violência paterna e intervenção da mãe	207
Figura 124 – Expectativas frustradas	209
Figura 125 – O custo da hegemonia	210
Figura 126 – Tarefas invisíveis	211
Figura 127 – Acalme seu coração.....	212
Figura 128 – Esporte e questões de gênero	213

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

Ancarpe	Associação Nordestina de Crédito e Assistência Rural
Anpoll	Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística
BEMFAM	Bem-Estar Familiar
FAE	Força Aérea Espacial
FIQ	Festival Internacional de Quadrinhos
HQs	Histórias em quadrinhos
INAP	Instituto de Arte e Projeto
MADA	Mulheres que Amam de Mais Anônimas
MAM	Museu de Arte Moderna
MAUC	Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará
MFPA	Movimento Feminista e pela Anistia
MSP	Mauricio de Sousa Produções
PCP	Partido Comunista Português
PUC-Rio	Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
Sudene	Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste
UEA	Universidade do Estado do Amazonas
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
Unesp	Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 PERCURSOS SOBRE AS PRODUÇÕES GRÁFICAS DE AUTORIA DE MULHERES NO BRASIL	33
1.1 Antes dos quadrinhos: as primeiras mulheres nas artes gráficas (1908 a 1941) .	35
1.2 Mulheres brasileiras que produziram <i>charges</i> e cartuns	52
1.3 As mulheres do povo: as primeiras publicações quadrinísticas de autoria de mulheres em jornais e em revistas de 1927 a 1982	64
1.4 Síntese e perspectivas	85
2 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS ARTIVISTAS	87
2.1 A internet e a batalha pela memória das quadrinistas brasileiras	88
2.2 Histórias em quadrinho e a reimaginação artística do lugar social da mulher ...	98
2.3 A escrita de si em histórias em quadrinhos de autoria de mulheres.....	108
2.4 História em quadrinhos como manifesto contra as assimetrias de gênero	120
2.5 Quadrinhos de transresistência: novas cartografias existenciais.....	129
2.6 Síntese e perspectivas	149
3 MULHERES QUADRINISTAS NA (RE)CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES MASCULINAS E FEMININAS	151
3.1 Ana Luiza e sua reconstrução visual de <i>Beco do Rosário</i>	152
3.1.1 <i>Beco do Rosário</i> : síntese da obra.....	155
3.1.2 Feminilidades e masculinidades em <i>Beco do Rosário</i>	156
3.2 Fefê Torquato: um olhar feminista na atualização de Tina	176
3.2.1 <i>Tina: Respeito</i> : síntese da obra.....	178
3.2.2 Feminilidades e masculinidades em <i>Tina: Respeito</i>	180
3.3 Luiza de Souza: a jornada artística na criação de <i>Arlindo</i>	196
3.3.1 <i>Arlindo</i> : síntese da obra	199
3.3.2 Masculinidades e feminilidades em <i>Arlindo</i>	200
3.4 Sínteses: representações em debate.....	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS	220
REFERÊNCIAS.....	226

INTRODUÇÃO

Na esteira dos estudos literários sobre autoria de mulheres (Coelho, 1989; Dalcastagnè; Leal, 2015; Duarte, 2003; Zinani, 2010), um dos objetivos desta tese é lançar luz à transição da mulher da posição de objeto para a de sujeito da representação nos quadrinhos. Meu itinerário ao longo desta tese foi reunir mostras tanto de produções de artistas gráficas precursoras das histórias em quadrinhos¹ (caricaturistas, cartunistas, chargistas) quanto de quadrinistas, contribuindo, assim, para a atualização e a ampliação de um inventário de quadrinistas mulheres. Ao mesmo tempo em que este inventário foi apresentado, procurei perceber como que essas artistas brasileiras, ao assumirem o papel de autoras – considerando as especificidades culturais de seu tempo –, lidaram com a questão das representações das performances de gênero (Butler, 2007). Mais especificamente, como elas retratam as masculinidades e as feminilidades nessa forma de arte.

Embora eu desenvolva uma revisão e atualização da historicização das histórias em quadrinhos de autoria de mulheres e das representações de gênero, com foco nas masculinidades e feminilidades (de 1908 a 1922), meu principal ponto de atenção são as produções quadrinísticas criadas no contexto da era conectada e da quarta onda feminista. Para tanto, direciono-me, principalmente – como será oportunamente apresentado –, à investigação das produções quadrinísticas pós década de 2010, de 2012 a 2022; é dela, inclusive, que emerge o *corpus* principal deste trabalho, discutido no terceiro capítulo da tese.

Meu interesse nesse assunto nasceu quando eu ainda desenvolvía minha dissertação, em 2016, e foi ganhando forma durante o período de colaboração com o *site* Delirium Nerd², o qual se dedica a analisar e divulgar especialmente trabalhos desenvolvidos por mulheres e que destacam o protagonismo feminino. Naquele período, sentia-me estimulada a resgatar e acompanhar a emergência de produções de autoria de mulheres que problematizavam a representação da imagem feminina, evidenciando os estereótipos para poder desconstruí-los, assim como já vinha sendo feito na literatura de autoria de mulheres (Zinani, 2010).

Nas pesquisas preparatórias para a produção dos textos, ficaram patentes os esforços das autoras em dedicar suas atenções à tentativa de reposicionar a imagem da mulher que, nas imaginações artísticas, aos moldes do que acontecia na realidade, foi durante muito tempo

¹ Nesta tese, os termos “histórias em quadrinhos”, “quadrinhos” e “HQs”, assim como suas respectivas formas no singular, serão empregados intercambiável e indistintamente.

² Alinhada à proposta do *site*, escrevi 11 textos com o objetivo de contribuir para uma arqueologia dos quadrinhos e, de alguma forma, ajudar a promover novas vozes de autoras mulheres da área. Os textos publicados no *site* podem ser acessados pelo *link* que segue, caso haja interesse: <https://deliriumnerd.com/author/jaqueline-dos-santos/page/2/>. Acesso em: 20 ago. 2024.

apresentada como o “segundo sexo” e “cidadã de segunda classe”, para usar a hierarquia de gênero de Beauvoir (2016). Dessa nova configuração, chamou-me atenção principalmente a dinâmica relacional entre as masculinidades e as feminilidades representadas nos quadrinhos: como os personagens se posicionavam e como eram percebidos uns pelos outros no interior da trama.

Assim, foi com o objetivo de analisar as dinâmicas de representação das masculinidades e das feminilidades neste novo contexto, em que as mulheres assumem o papel de sujeito da representação, que comecei a formular as ideias para esta tese.

Os estudos das masculinidades, assim como os estudos de gênero, surgiram na esteira dos movimentos feministas. Eles estimularam o início de discussões políticas, em um primeiro momento, especialmente sobre as experiências dos homens³ em relação ao poder e às mudanças históricas (Connell, 2005). Nesse campo de estudo, destaca-se o trabalho da socióloga australiana Raewyn Connell. Entre os seus esforços, ressalta-se o interesse de documentar e explicar a diversidade de padrões de gênero entre os homens. Para tanto, ela vai além do debate sobre a construção do papel social atrelado à diferença sexual, a fim de dedicar-se à noção de estrutura e práticas sociais que se interseccionam com diversas outras dimensões (Connell, 2005).

Sua concepção não rompe com a ideia de construção social dos gêneros, o que não seria razoável. No entanto, ela procura deixar explícito como as estruturas e as práticas sociais interferem em sua composição; assim, gênero é uma categoria inscrita em uma realidade socialmente complexa. Para ela, as identidades de gênero e os papéis vinculados a elas emergem de contextos e situações sociais específicos e estão inseridos dentro de estruturas definidas de relações sociais e institucionais. Com isso, ela deixa evidente que as pessoas não experimentam as dinâmicas identitárias de maneira isolada; ao contrário, elas são influenciadas por todas as circunstâncias socioculturais, políticas, econômicas, religiosas nas quais estão inseridas.

Ao afirmar que diferentes masculinidades são produzidas no mesmo contexto cultural ou institucional (Connell, 2005), a pesquisadora deixa evidente que o conceito de homem e de masculinidade, e, por consequência, de mulher e feminilidade, bem como o de qualquer outra identidade de gênero, é resultado da constante relação⁴ entre convenções culturais e étnico-

³ Em um primeiro momento, os estudos da masculinidade tratavam homens e masculinidade de maneira intercambiável, como se fossem sinônimos. No entanto, com a evolução dos estudos, passou-se a perceber e a discutir a masculinidade não como intrínseca ao gênero masculino.

⁴ Sobre essa questão, a autora reforça que os termos “masculino” e “feminino” vão além da mera diferença sexual. Esses termos são resultado das formas pelas quais homens e mulheres se diferenciam em questões de gênero a partir de suas interações. Isso ocorre especialmente por tratar-se de uma experiência relacional, e não isolada, de homens e mulheres como blocos distintos (Connell, 2005).

raciais que estão sempre presentes e em movimento, moldando continuamente as experiências e as percepções identitárias e a ação no mundo. Essa dinâmica possibilita a manifestação de uma diversidade de masculinidades, as quais não podem ser pensadas como categorias fixas ou monolíticas. Ainda nessa direção, Connell (2005, p. 37) reforça que:

Reconhecer a diversidade nas masculinidades não é suficiente. Também devemos reconhecer as relações entre os diferentes tipos de masculinidade: relações de aliança, dominação e subordinação. Essas relações são construídas por meio de práticas que excluem e incluem, que intimidam, exploram, e assim por diante. Existe uma política de gênero dentro das masculinidades⁵ (Connell, 2005, p. 37, tradução própria).

Antes de partir para a apresentação dos achados de Connell sobre masculinidade e feminilidade, parece interessante tentarmos compreender o que ela entende por masculinidade. Nas palavras dela:

Em vez de tentar definir a masculinidade como um objeto (um tipo de caráter natural, uma média comportamental, uma norma), precisamos focar nos processos e nas relações por meio dos quais homens e mulheres conduzem suas vidas de gênero. **“Masculinidade”, na medida em que o termo pode ser brevemente definido, é simultaneamente um lugar nas relações de gênero, as práticas pelas quais homens e mulheres ocupam esse lugar no gênero, e os efeitos dessas práticas na experiência corporal, na personalidade e na cultura**⁶ (Connell, 2005, p. 71, tradução própria, grifo próprio).

Isso significa que a masculinidade, assim como a feminilidade, pode ser entendida como uma dinâmica de “práticas de gênero” que são continuamente forjadas a partir das relações entre pessoas e grupos organizados por meio da arena reprodutiva⁷. Os efeitos dessas práticas de gênero são identificados, entre outras coisas, a partir das experiências com o próprio corpo, o que pode envolver a aparência, por exemplo, e a partir dos comportamentos desempenhados socialmente. É a expressão dessas práticas que, quando repetidas, cria e recria o que a sociedade entende como normas aceitáveis (Butler, 2007), as quais podem aparecer em vários aspectos da

⁵ No original, lê-se: “To recognize diversity in masculinities is not enough. We must also recognize the relations between the different kinds of masculinity: relations of alliance, dominance and subordination. These relationships are constructed through practices that exclude and include, that intimidate, exploit, and so on. There is a gender politics within masculinity” (Connell, 2005, p. 37).

⁶ No original, lê-se: “Rather than attempting to define masculinity as an object (a natural character type, a behavioural average, a norm), we need to focus on the processes and relationships through which men and women conduct gendered lives. ‘Masculinity’, to the extent the term can be briefly defined at all, is simultaneously a place in gender relations, the practices through which men and women engage that place in gender, and the effects of these practices in bodily experience, personality and culture” (Connell, 2005, p. 71).

⁷ A arena reprodutiva refere-se às práticas, instituições e relações sociais que influenciam e ajudam a moldar as normas de gênero.

vivência humana, inclusive nas artes, como é o caso das histórias em quadrinhos que investigo aqui.

Raewyn Connell identificou quatro tipos de masculinidades que refletem a sua ideia de estrutura e relação de poder: masculinidade hegemônica, masculinidade subordinada, masculinidade cúmplice e masculinidade marginalizada. A masculinidade hegemônica é construída em relação hierarquicamente superior às mulheres e às masculinidades subordinadas. Ela incorpora estratégias altamente cultivadas e aceitas de se construir como homem e, por conta disso, ocupa a posição hegemônica em um determinado contexto de relações de gênero (Connell, 2003, 2005). No entanto, as instâncias de poder e as posições hegemônicas também são cambiantes. Sobre essa questão, Connell ainda coloca que:

Quando as condições para a defesa do patriarcado mudam, as bases para a dominância de uma masculinidade particular são corroídas. Novos grupos podem desafiar antigas soluções e construir uma nova hegemonia. A dominância de qualquer grupo de homens pode ser desafiada por mulheres. A hegemonia, então, é uma relação historicamente móvel⁸ (Connell, 2005, p. 77, tradução própria).

Isso quer dizer que as posições de masculinidade hegemônicas não são estáveis, uma vez que os critérios definidores dos arranjos sociais mais amplos oscilam de acordo com as mudanças nas estruturas que sustentam o patriarcado. Quando isso acontece, novos grupos surgem para questionar o modelo existente e procuram estabelecer uma nova hegemonia.

A masculinidade subordinada, sua segunda tipologia, tem como principal representante os homossexuais, pois “[...] a homossexualidade, na ideologia patriarcal, é o repositório de tudo o que é simbolicamente expulso da masculinidade hegemônica” (Connell, 2005, p. 78, tradução própria). No entanto, sob a chancela da masculinidade subordinada entram todos aqueles que, mesmo heterossexuais, de alguma maneira, estabelecem algum cruzamento com o que pode ser entendido por feminilidade. Isso ocorre porque qualquer traço que pode ser associado ao feminino é rechaçado.

A terceira tipologia criada por Connell é a masculinidade cúmplice. Esta, por sua vez, é usada para se referir aos homens que não se encaixam no padrão hegemônico de masculinidade, mas que, em alguma medida, por estar à sombra da masculinidade hegemônica, são beneficiados por ela. Já a última tipologia criada é a masculinidade marginalizada, a qual se refere às relações entre as masculinidades dos grupos étnicos dominantes e aqueles

⁸ No original, lê-se: “When conditions for the defence of patriarchy change, the bases for the dominance of a particular masculinity are eroded. New groups may challenge old solutions and construct a new hegemony. The dominance of any group of men may be challenged by women. Hegemony, then, is a historically mobile relation” (Connell, 2005, p. 71).

subordinados. No entanto, é possível incluir nessa tipologia grupos que pertencem a classes sociais menos favorecidas e pessoas que expressam a masculinidade trans, cuja legitimidade e autenticidade são constantemente questionadas.

Connell não aprofunda a investigação das *performances* de feminilidade. Mesmo assim, ela desenvolveu a tipologia “feminilidade enfatizada”, que seria o correspondente à masculinidade hegemônica⁹, mas que é vista como subordinada a ela. Segundo Connell (2003), a feminilidade enfatizada se constitui em torno da ideia de conformidade e de subordinação e é orientada para acomodar os interesses e desejos dos homens.

Embora ela não tenha explorado em detalhes outras tipologias além da feminilidade enfatizada, Connell sugere, em seus textos, que, assim como acontece com a masculinidade, há uma multiplicidade de feminilidades, o que inclui as marginalizadas, as de resistência à dominação masculina e aquelas que podem combinar elementos de resistência, cooperação e conformidade, dependendo do contexto social e cultural (Connell, 2003).

Por ser vista como uma presença indispensável na manutenção da masculinidade hegemônica, a feminilidade enfatizada é vista como um ideal altamente promovido por diferentes mídias (Connell, 2003). Nesses espaços, não é raro mulheres serem atreladas ao contexto privado e ao desempenho de funções tradicionalmente consideradas femininas. Isso inclui, mas não se limita, aos cuidados domésticos, ao papel de esposa e mãe e aos cuidados com a aparência, além de comportamentos que reforçam sua feminilidade tradicional. Em tempos de redes sociais e de engajamentos motivados por *performances*, esse tipo de feminilidade é ostentado em perfis conservadores que atraem um público feminino pouco informado a respeito de outras feminilidades e avesso, por razões que não compete discutir aqui, ao pensamento mais crítico proposto pelo feminismo¹⁰.

⁹ Segundo Connell (2003), em *Gender and power*, não existe uma feminilidade hegemônica nos mesmos termos da masculinidade hegemônica pelo fato de que a feminilidade, de acordo com o *design* cultural ao qual estamos submetidos, opera em relação e em subordinação à masculinidade hegemônica. Mesmo assim, há autoras que recuperam o termo “feminilidade hegemônica” para designar a feminilidade que se refere a *performances* que colaboram diretamente para o estabelecimento e para a legitimação da relação hierárquica e complementar com a masculinidade hegemônica, garantindo, assim, a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres (Schippers, 2007), ou, ainda, para referir-se à feminilidade que é normalmente expressada por mulheres brancas, de classe média e heterossexuais e que exclui e marginaliza mulheres que não se encaixam nesse padrão (Collins, 2004). Connell, reportando-se a estudos de Viola Klein e Luce Irigaray, aponta a existência de numerosas contradições sobre aspectos que envolvem a feminilidade. Mais de 30 anos após a publicação de *Gender and power*, estudiosas (por exemplo, Hoskin, 2018; Scott, 2021) tendem a concordar que os estudos sobre as feminilidades ainda são incipientes. Sem estudos teóricos robustos, o senso comum sobre feminilidades tende a dominar a cena e está enraizado na noção de inferioridade e subordinação da mulher ao homem.

¹⁰ Para se inteirar sobre o assunto, recomendo a leitura de “*Pick-Me*” *Black women: tactical patriarchal femininity in the Black Manosphere*, de Danielle Procope Bell (2023).

A feminilidade definida nesses termos está em afinidade com o que pode ser chamado de feminilidade patriarcal¹¹ e é percebida em posição de subordinação às masculinidades, especialmente à masculinidade hegemônica, o que a coloca em uma posição de inferioridade. Sobre essa inferioridade, as pesquisadoras têm identificado outras variáveis que influenciam no reconhecimento da feminilidade, entre elas estão as questões de raça e classe (Collins, 2004; Davis, 2016; hooks, 2019) e a de gênero (Hoskin, 2018, 2020), especialmente quando se trata de mulheres trans. A pesquisadora canadense Rhea Ashley Hoskin, por exemplo, argumenta que, em primeiro lugar, a feminilidade só é aceitável e não necessariamente valorizada e que, em segundo lugar, para serem consideradas aceitáveis, elas devem seguir os contornos que contemplam pessoas brancas, cisgêneros, magras, fisicamente capazes, heterossexualmente disponíveis e submissas (Hoskin, 2018).

Em síntese, de modo recorrente, masculinidade é percebida como superior e desejável e feminilidade, seja ela qual for, como subordinada. Nesses termos, parece não haver saída para a manifestação das feminilidades, pois, independentemente do tipo de feminilidade que as pessoas performam, elas estão sujeitas a diferentes tipos de represálias, tais como os ataques de “[...] *slut-shaming* [humilhação por comportamento sexual], o *body-shaming* [humilhação corporal], racismo, objetificação e desqualificação como sujeito autorrealizado, autêntico e ativo” (Hoskin, 2018, p. 68, tradução própria)¹².

Percebendo a maneira negativa com que a feminilidade tem sido abordada em diferentes áreas de estudo, estudiosas como Hannah McCann (2018), Rhea Ashley Hoskin (2018, 2020), entre outras, têm estabelecido as bases para que a feminilidade seja problematizada a partir de uma perspectiva não femofóbica¹³. Isso significa abordar criticamente a desvalorização e o controle da feminilidade, seja a feminilidade em mulheres, homens ou pessoas não binárias.

Seus estudos, nesse sentido, reivindicam as feminilidades com a proposta de desafiar, ao mesmo tempo, as normas de gênero e a feminilidade patriarcal. Para tanto, elas reclamam o direito a *performances* de feminilidade que são historicamente associadas ao feminino e que, por conta disso, são desvalorizadas ou até mesmo desprezadas, ressignificando-as. É o caso,

¹¹ O termo “feminilidade patriarcal” também é chamado por alguns de “feminilidade normativa”, “feminilidade tradicional” ou, ainda, como alguns preferem, “feminilidade hegemônica”.

¹² No original, lê-se: [...] *slut-shaming*, *body-shaming*, *racism*, *objectification*, *disqualification as a self-actualized, authentic and active subject*” (Hoskin, 2018, p. 68).

¹³ O termo “*femmephobia*” foi cunhado pela pesquisadora Rhea Ashley Hoskin, que tem desenvolvido pesquisas com foco nas feminilidades. Esses esforços resultaram na criação da primeira revista científica, *Journal of Femininities*, centrada nos estudos da feminilidade. As edições já lançadas podem ser conferidas no link da própria revista, disponível em: <https://brill.com/view/journals/fem/fem-overview.xml>. Acesso em: 10 jul. 2024.

por exemplo, das *performances* de amamentação (Whiley; Stutterheim; Grandy, 2020) e das *performances* superfemininas das mulheres cis (Scott, 2003).

Com o propósito de fortalecer as bases das feminilidades como um campo de estudo, as pesquisadoras recuperaram o termo “*femme*”, que era associado às lésbicas “femininas”, e criaram a teoria *femme*, *femme theory* (Hoskin, 2017). Para Whiley, Stutterheim e Grandy (2020, p. 106, tradução própria), o termo “*femme*”

[...] é sobre desafio; trata-se de questionar e renunciar à ideia (socialmente construída) de que a feminilidade é para os homens e de que o direito masculino de acesso está entrelaçado em sua própria essência. A teoria *femme* evoluiu desde suas raízes, que descreviam lésbicas femininas, até abranger uma identidade *femme* mais ampla como feminilidade em-e-para-si-mesma.¹⁴

A partir do exposto, é possível perceber o esforço do campo teórico em desenvolver discussões que problematizam as *performances* das feminilidades. Empenho semelhante vem acontecendo no campo da representação, especialmente em trabalhos de autoria de mulheres, nos quais, normalmente, a representação de mulheres e de feminilidades tem se diversificado significativamente. No campo dos quadrinhos, meu objeto de pesquisa, é possível notar um consistente esforço das quadrinistas em desafiar as representações normativas de feminilidade – embora ainda se estabeleça certo diálogo com rupturas e permanências dos valores tradicionais de feminilidade, visto que são produções criadas no exato contexto de mudanças sociais mais amplas (Cunha, 2016) – desde o início da década de 1940, considerando o contexto estadunidense.

Aqui no Brasil, produções quadrinísticas de quadrinistas mulheres feministas ou com agendas pró-feministas têm se empenhado em deixar emergir feminilidades “alternativas nos quadrinhos”. Essas feminilidades não necessariamente rompem em definitivo com todos os traços da feminilidade normativa, mas as desafiam, as colocam em xeque e permitem que suas personagens mulheres possam ir além do que é culturalmente estabelecido como “coisa de mulher” ou comportamentos próprios de mulher, no sentido limitador. Desse modo, as artistas assumem que a *performance* de feminilidades pode incluir múltiplas formas. Ao destacarem essas mudanças na representação, elas moldam e desafiam as relações de poder existentes.

Nesses termos, grande parte das representações de feminilidades, especialmente as performadas por pessoas que se identificam como mulheres, passa a ser estruturada

¹⁴ No original, lê-se: “Femme is about defiance; it is about challenging and renouncing the (socially constructed) idea that femininity is for men and that masculine right of access is woven in its very fabric. Femme theory has since evolved from its roots of describing feminine lesbians to encompassing a broader femme identity as femininity in-and-for-itself” (Whiley; Stutterheim; Grandy, 2020, p. 106).

considerando alternativas que não foram amplamente exploradas por autores homens. Eles, na maioria das vezes, representavam mulheres considerando principalmente os modelos que estavam em assonância com o modelo normativo de feminilidade: *femme honnête* e *femme fatale*¹⁵ (Cunha, 2016). Obviamente, essa dualidade não dá conta das complexidades que envolvem as *performances* de feminilidades, as quais podem ser variadas e até mesmo desafiar a ideia de norma fixa de gênero.

É a partir dessa inconformidade com o que vinha sendo representado nas diferentes formas de arte que mulheres, ao assumirem-se como sujeitos da representação, passam a subverter os modelos tradicionais de representação, como será demonstrado especialmente nos segundo e terceiro capítulos deste trabalho.

No que se refere às histórias em quadrinhos, objeto desta pesquisa, elas se revelam como uma forma de expressão artística que vem se desenvolvendo, dependendo do recorte e das concessões dispostos a se fazer, há alguns séculos – talvez desde o século V (Campos, 2022)¹⁶. Sua forma e linguagem podem incorporar elementos visuais e textuais¹⁷. Ela pode ser narrativa, abstrata, poética, jornalística, científica, experimental ou qualquer modalidade, estilo e gênero que a imaginação artística permitir.

Trata-se de uma forma de arte que não é hermética, mas porosa, de fronteira, cuja definição é escorregadia, imprecisa e sofre contínuas transformações (Dalcastagnè, 2012). Vários foram os estudiosos que tentaram forjar uma definição¹⁸ a partir do lugar social,

¹⁵ Os termos “*femme honnête*” e “*femme fatale*” podem ser traduzidos, respectivamente, como “mulher de bem” e “mulher fatal”; são categorias binárias utilizadas para categorizar mulheres em dois polos opostos: uma que edifica e a outra que é a danação do homem. Essas categorias contribuem para naturalizações restritas do lugar social da mulher.

¹⁶ Rogério de Campos (2022), em *Uma pequena história dos quadrinhos para uso das novas gerações*, de maneira criativa, lança mão do interesse pela ideia de um mito fundador para discutir sobre os possíveis precursores das histórias em quadrinhos. Ele o faz revisitando desde a Índia do século V, passando pelo Brasil do século XIX, até chegar às histórias em quadrinhos modernas.

¹⁷ A depender do suporte, além da combinação de texto e imagem, as histórias em quadrinhos também podem incluir elementos sonoros e de movimento.

¹⁸ Há duas definições que circulam bastante: a primeira delas é a de quadrinhos como “arte sequencial”, proposta pelo quadrinista estadunidense Will Eisner (1917-2015), no livro *Quadrinhos e arte sequencial*, publicado originalmente em 1985. Nesse livro, o autor argumenta que a história em quadrinhos é uma forma narrativa que resulta do encadeamento e do entrelaçamento de imagem e texto, resultando em uma experiência visual-textual complexa (Eisner, 1989, p. 122). No entanto, essa definição apresenta limitações, pois não consegue abranger a complexidade das histórias em quadrinhos. Duas dessas limitações se destacam: 1) a ideia de que histórias em quadrinhos necessariamente são produções narrativas que envolvem palavras – o que não é verdade, visto que há histórias em quadrinhos não narrativas e quadrinhos que não empregam palavras; 2) outra questão é a ênfase ao aspecto sequencial das histórias em quadrinhos que, na verdade, não define exclusivamente os quadrinhos, pois a sequencialidade também é um elemento presente em outras formas de arte, como a literatura, o cinema e a animação, por exemplo.

A segunda definição, também bastante difundida, mas limitada em abranger a complexidade dos quadrinhos, é a proposta pelo também quadrinista estadunidense Scott McCloud (1960-), presente no livro *Understanding comics: the invisible art*, publicado em 1993, traduzido para o português somente como *Desvendando os quadrinhos*. Ele define histórias em quadrinhos como “[...] imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada

acadêmico, artístico e historicamente situados em que estavam, mas nenhuma delas foi capaz de dar conta da complexidade das histórias em quadrinhos. Essa indefinição, no entanto, embora possa causar certa estranheza, não impede a produção, as inovações de estilo e de técnicas, a fruição nem o desenvolvimento de pesquisas. Ao contrário, especialmente no que se refere ao último ponto, ela aponta para novos rumos de pesquisa, especialmente no contexto atual das artes e da literatura contemporânea, cujos produtos artísticos são complexos, inovadores, cambiantes e desafiam as definições tradicionais. Por conta disso, são normalmente percebidos como

[...] frutos estranhos e inesperados, difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinações inesperadas, saltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo – e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se (Garra Muñoz, 2014, p. 11-12).

Com isso, não quero instalar a ideia de que as histórias em quadrinhos são um produto artístico disforme e sem identidade. Elas possuem identidade, mas essa identidade não é fixa. Aqui, minha aproximação com os estudos das inespecificidades artísticas (Kiffer; Garra Muñoz; 2014) é, nesse sentido, para marcar a dificuldade de traçar contornos definidos e fixos dessa arte – é interessante observar que, desde sua emergência, ela vem desafiando as convenções e as classificações tradicionais, ampliando-se, transitando por diferentes mídias, assumindo diferentes formas e se reinventando continuamente. Assim sendo, partindo da ineficiência das definições, pode-se propor chamar de histórias em quadrinhos, como aponta William Proctor, aquilo que se pode reconhecer como tal (‘Comics and Stuff’ [...], 2020) e, nesse caso, as convenções dessa forma de arte servirão como pista para sua identificação: os quadros, os requadros, a sarjeta, os balões etc. Nesses termos, as histórias em quadrinhos podem ser vistas, como Érico Assis muito bem colocou, cheias “[...] de ganchinhos, onde outras coisas podem se enganchar e virar quadrinho junto. Ou virar outra coisa que também é quadrinho” (Assis, 2024)¹⁹.

destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (McCloud, 1994, p. 9). Essa definição, embora amplie a apresentada por Eisner, falha em contemplar a diversidade dos quadrinhos. Após esses dois, outros tentaram sofisticar o entendimento sobre histórias em quadrinhos, entre eles estão a britânica Hannah Miodrag, com seu livro *Comics and Language. Reimagining Critical Discourse on the Form*, publicado em 2013, o franco-belga Thierry Groensteen, com o *Sistema dos quadrinhos*, publicado em 1999, e a pesquisadora holandesa Barbar Postema, com a publicação de *Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos*, publicado em 2013.

¹⁹ Como exemplo dessa porosidade dos quadrinhos, que permite sua combinação com outras formas de artes, cujos resultados podem ser lidos como histórias em quadrinhos, mas também percebidos como algo além, destaco o trabalho experimental de *Art Spiegelman* em parceria com o *Pilobolus Dance Theatre* na criação de uma “dança quadrinística” intitulada *Hapless Hooligan in Still Moving*, que poderia ser traduzido para o português como

O *status* das histórias em quadrinhos, embora provavelmente esteja na sua melhor fase atualmente, ainda é marcado por dúvidas e carrega, como afirma Bart Beaty (2021), o peso de um desdém histórico. Esse desdém tem suas bases no descrédito dos guardiões da cultura das primeiras décadas do século XX, que percebiam as histórias em quadrinhos como subliteratura e, por conta da forma e do conteúdo, visavam corromper o gosto literário dos jovens (Beaty, 2021; Sabin, 1993). Assim,

[...] esforços globais para regular e controlar a circulação e o consumo de quadrinhos eram a norma em meados do século XX. Esses esforços para conter e controlar os quadrinhos os deixaram como uma das formas mais desprestigiadas de nossa cultura popular. **Apesar dos avanços importantes na reputação cultural dos quadrinhos desde a década de 1980, especialmente impulsionados pelo chamado movimento de romances gráficos liderado por Spiegelman e seus contemporâneos, o status dessa forma de arte ainda é incerto**²⁰ (Beaty, 2021, p. 301, tradução própria, grifo próprio).

Além de ilustrar a fragilidade das histórias em quadrinhos como uma forma de arte respeitável, essa citação sublinha a década de 1980 como um marco temporal na tentativa de legitimação dos quadrinhos. Foi naquele contexto o ponto de partida para um conjunto de ações especialmente voltadas ao *marketing*, que trabalharam com o objetivo de remover a ideia de descartabilidade, acriticidade e infantilidade das histórias em quadrinhos e legitimá-las como uma forma de arte de interesse do público adulto também.

No entanto, a história das histórias em quadrinhos revela que as histórias em quadrinhos *underground*, que emergiram em meados da década de 1960, quase 20 anos antes da reformulação do *marketing* sobre as HQs, eram, na verdade, um produto artístico voltado ao público adulto. Com proposta de contracultura, essa nova geração de quadrinhos era altamente contestadora, satírica e revolucionária, e abordavam temas envolvendo sexo, sexualidade, drogas e política radical (Sabin, 1993). Embora elas não possuíssem a sofisticação necessária

“Vândalo desamparado em movimento imóvel”, em uma clara referência à imobilidade dos quadrinhos em contraste com o movimento da dança. Outro exemplo são os produtos artísticos experimentais originados do entrelaçamento de vídeo, história em quadrinhos e escultura, denominado “videoHQescultura” (Machado, 2018), ou simplesmente da junção entre quadrinhos e escultura (Franco, 2020). Destaco, também, o quadrinho desdobrável de seis metros de Joe Sacco (2013), *The Great War*, que se transformou em uma instalação de cem metros no metrô de Paris, e, por último, o quadrinho *She Lives*, de Woodrow Phoenix (2014), uma história em quadrinhos sem palavras, com apenas uma edição, em formato de um metro quadrado e 96 páginas encadernadas em capa dura que é apreciada somente em contexto de exposição (‘Comics and Stuff’ [...], 2020).

²⁰ No original, lê-se: “Challenged by teachers, librarians, and community organizations, world-wide efforts to regulate and control the circulation and consumption of comic books was the norm in the mid-twentieth-century period. These efforts to contain and control comic books left them as one of the most denigrated of our popular cultural forms. Despite important advances in the cultural reputation of comics since the 1980s, in particular stemming from the so-called graphic novel movement led by Spiegelman and his contemporaries, the status of the form is still tentative” (Beaty, 2021, p. 301).

para ocupar lugar de destaque nas livrarias²¹, elas, sem dúvida, ajudaram a sedimentar as bases para o mercado de quadrinhos “independentes”, os quais começaram a se fortalecer com uma proposta de destoar-se das produções quadrinísticas *mainstream*, trazendo maior variedade de títulos, formas e estética para o mercado.

Essa variedade, de fato, não se restringia apenas aos títulos com temas adultos e sérios. Roger Sabin argumenta que

[...] o *design* e a apresentação dos quadrinhos tornaram-se considerações importantes – possivelmente pela primeira vez em sua história – à medida que as várias empresas competiam pela atenção dos clientes. A década de 1980 é às vezes chamada de “década do designer”, e é verdade que as ideias do *design* gráfico foram incorporadas aos quadrinhos de uma forma sem precedentes (e vice-versa). Isso marcou o início de um impulso em direção a quadrinhos mais inteligentes, com formatos diferentes, a preços mais caros²² (Sabin, 1993, p. 67, tradução própria).

O sucesso das produções independentes chamou atenção da indústria *mainstream*, a qual, além de adotar as inovações estilísticas dessa forma de arte, também tratou de explorar o termo *graphic novel*²³ ou *graphic narrative* (romance gráfico e narrativa gráfica em português), para marcar o surgimento de uma nova fase das produções quadrinísticas. Foi principalmente a partir desse momento que elas passaram a ser publicadas em formato livro de qualidade durável, seja com capa brochura ou capa dura, e voltarem-se para temas mais complexos, tais como holocausto (*Maus*, de Art Spiegelman), os efeitos de transformações políticas (*Persepolis*, de Marjane Satrapi), sexualidade e identidade (*Fun home*, de Alison Bechdel), velhice, memória, luto (*O abismo do esquecimento* e *Rugas*, ambos de Paco Roca, e *Blankets*, de Graig Thompson) entre outras. Com reforço de *marketing* em diferentes formas de mídia, procurava-se ressaltar que os quadrinhos não eram mais apenas para crianças.

Essa estratégia de *marketing* surtiu grande efeito no mercado editorial, pois redirecionou o olhar dos leitores para as histórias em quadrinhos. Isso reforça a ideia de que há “[...] mais fatores que influenciam na forma de recepção de uma obra do que o próprio conteúdo em si”

²¹ Em *Adult comics: an introduction*, Roger Sabin (1993) apresenta que, na verdade, ainda no século XIX, havia produções quadrinísticas voltadas ao público adulto, especialmente como forma de entretenimento para os trabalhadores da classe média. No entanto, elas eram consideradas sem prestígio, de baixo custo e descartáveis.

²² No original, lê-se: “[...] comics design and presentation now became important considerations – arguably for the first time in their history – as the various companies competed for customers’ attentions. The 1980s is sometimes referred to as the ‘designer decade’, and it is true that ideas from graphic design were now incorporated into comics in an unprecedented fashion (as well as vice versa). It marked the beginning of a drive towards smarter comics, with different formats, at more expensive prices” (Sabin, 1993, p. 67).

²³ Pesquisadores, como Bart Beaty (2012), Roger Sabin (1993), Paulo Ramos e Diego Figueira (2011), Hilary Chute (2008), entre vários outros, geralmente concordam que o termo “*graphic novel*” [romance gráfico], assim como “*Graphic narrative*” [narrativa gráfica] tem como única função servir como um *rebranding* de um produto cultural antigo, cuja imagem precisava ser reformulada para facilitar o processo de expansão e incentivar o consumo.

(Ramos; Figueira, 2011). Desse modo, o nosso interesse por determinada forma de arte e de leitura também é construído socialmente, moldando a maneira como nos relacionamos com determinada produção artística.

Além da diversificação do público leitor, outro efeito dessa nova geração de quadrinhos foi o ingresso dos quadrinhos na universidade. Isso foi possível especialmente

[...] pelo debate intelectual muito mais amplo que ocorria na época sobre a natureza da cultura – o que causou muita confusão entre os editores de arte sobre o que incluir em suas páginas. De forma muito simplista, com o crescimento dos estudos culturais no ensino superior e a popularidade da teoria pós-modernista (que ninguém na mídia parecia entender corretamente), tornou-se cada vez mais aceitável pensar em “cultura” como algo que incluía não apenas as “artes elevadas” – ópera, literatura em prosa, belas artes – mas também áreas como televisão, vídeo, rock e a cultura “pop” em geral. As barreiras entre a cultura “alta” e “baixa”, ao que parecia, estavam, se não se rompendo, pelo menos vazando gravemente, e havia pressão sobre os “árbitros do gosto” para expandirem seus horizontes²⁴ (Sabin, 1993, p. 92, tradução própria).

Na universidade²⁵, os quadrinhos se tornaram objeto de estudo em diferentes áreas: linguística, literatura, história, sociologia etc. Sua crescente relevância influenciou na criação de programas específicos de graduação e pós-graduação, além de grupos de pesquisa e criação de eventos dedicados ao tema e periódicos acadêmicos especializados. No que concerne aos objetos de investigação, eles são vários, incluindo desde análise da linguagem visual e textual até a relação dos quadrinhos com questões socioculturais.

No Brasil, os estudos das histórias em quadrinhos têm se dedicado a investigar as especificidades dessa produção artística em suas diversas dimensões. Dentre as possibilidades investigativas, destacam-se aquelas que concebem os quadrinhos como artefatos que lidam, em níveis de complexidade distintos, com a experiência social e cultural mais ampla. Longe, é claro, de entendê-los como simples fenômenos criativos secundários ou simplesmente “reflexos” de uma realidade social, essa modalidade de arte expressa nuances da imaginação

²⁴ No original, lê-se: “[...] by the much wider intellectual debate occurring at the time on the nature of culture – which caused no end of confusion among arts editors as to what to include in their pages. Very simplistically, with the growth of cultural studies in tertiary education and the fashionableness of post-modernist theory (which nobody in the media seemed properly to understand), it became increasingly acceptable to think of ‘culture’ as including not just the ‘high arts’ – opera, prose literature, fine art – but also areas such as television, video, rock music and ‘pop’ culture generally. The barriers between ‘high’ and ‘low’ culture, it seemed, were, if not breaking down, then leaking badly, and there was pressure on the ‘arbiters of taste’ to expand their horizons” (Sabin, 1993, p. 92).

²⁵ Universidades e faculdades em várias partes do mundo atualmente oferecem cursos de graduação e pós-graduação, disciplinas isoladas e conduzem grupos de pesquisa voltados aos estudos das histórias em quadrinhos. *Savannah College of Art and Design*, a *University of Texas at Austin*, *University of Calgary* e a Universidade Federal de Santa Maria são algumas das que desenvolvem trabalhos desse tipo.

artística de homens e mulheres contemporâneos que produzem um tipo de conteúdo engajado capaz de reunir experimentação e política, cores e subversão, poesia e crítica, dor e luta.

Minha área de interesse, desde o Mestrado, tem sido a questão da representação. Ao longo das minhas pesquisas, venho percebendo as histórias em quadrinhos como uma tecnologia de gênero, nos termos estabelecidos por Teresa de Lauretis (1994), visto que elas, por meio da representação, direcionam a compreensão da realidade e transmitem valores e normas sociais. No entanto, se, por um lado, as histórias em quadrinhos frequentemente recorrem aos estereótipos para representar as “minorias” e, por conta disso, acabam ajudando a naturalizar as diferenças sociais, raciais e de gênero (De Lauretis, 1994; Deman, 2015); por outro lado, há um número considerável de quadrinistas e quadrinhólogos que, sob o lema “representação importa”, tem se mostrado preocupado com a questão da representação. Para eles, as histórias em quadrinhos, assim como qualquer outra forma de arte, podem

[...] perpetuar ideias “tradicionais” sobre gênero, sexualidade, raça e deficiência ao retratar estereótipos, como mulheres sendo sempre mais fracas que os homens, ou a homossexualidade sendo a única forma aceitável de um relacionamento amoroso, ou pessoas de cor nunca sendo tão capazes quanto pessoas brancas, ou pessoas com deficiências sendo amargas e dependentes. [Contudo, elas] também podem subverter esses estereótipos de maneira a empoderar aqueles que foram marginalizados por causa deles²⁶ (Cocca, 2016, p. 1, tradução própria).

Aqui no Brasil, as discussões sobre a questão “representação importa” nas produções de histórias em quadrinhos, especialmente no que diz respeito às questões de gênero, são estabelecidas frequentemente por coletivos de mulheres quadrinistas ou quadrinhólogas que problematizam o *status quo* das mulheres no interior das histórias em quadrinhos. Aos moldes do que acontece noutras partes do mundo, elas publicam seus trabalhos, muitas vezes de maneira independente, com o intuito de produzir uma arte capaz de desconstruir a lógica do produto artístico considerado *mainstream*. Desse modo, elas engendram personagens femininas relativamente mais fortes e conscientes de suas capacidades.

Enquanto as produções e discussões que tratam da representação das feminilidades se desenvolvem vigorosamente, o mesmo não pode ser dito sobre as discussões a respeito das representações da masculinidade nos quadrinhos. A impressão é que as duas realidades parecem concebidas de forma estanque, sendo a primeira privilegiada em virtude do feliz engajamento

²⁶ No original, lê-se: “They can perpetuate ‘traditional’ ideas about gender and sexuality and race and disability by portraying stereotypes, such as, women are always weaker than men, or heterosexuality is the only acceptable form of a loving relationship, or people of color are never as capable as white people, or people with disabilities are bitter and dependent. They can also subvert those stereotypes in ways that empower those who have been marginalized because of them” (Cocca, 2016, p. 1).

de mulheres artistas e intelectuais. É a partir desse plano das representações de gênero nas histórias em quadrinhos brasileiras que esta pesquisa se dedica às feminilidades e masculinidades presentes nos quadrinhos brasileiros produzidos por mulheres engajadas no debate proposto pelo feminismo contemporâneo. Problemático esse objeto a fim de lançar luz sobre criações artísticas que subvertem concepções de gênero hegemônicas presentes naquelas outras produções que são chamadas de *mainstream*. Com esse propósito, lanço a seguinte questão: Quais são as feminilidades e masculinidades que emergem das produções de quadrinistas feministas e como elas são representadas?

Minha hipótese é que, enquanto quadrinistas mulheres frequentemente buscam subverter representações estereotipadas e reimaginar as feminilidades, possibilitando a criação de novas identidades ou reivindicando e reelaborando criticamente as feminilidades forjadas pelo patriarcado, a representação das masculinidades tende a perpetuar o modelo tradicional. Assim sendo, as possibilidades de subverter e reimaginar a masculinidade são menos exploradas do que as feminilidades.

Para fundamentar a análise sobre representação, amparo-me nos estudos do teórico cultural Stuart Hall (2016) e do psicólogo social Serge Moscovici (2011). Stuart Hall constrói suas bases reflexivas sobre representação considerando-a como resultado de constantes negociações e construções sociais dos significados, atravessada por relações de poder (Hall, 2016). A partir dessa concepção, meu olhar sobre as histórias em quadrinhos foi de analisar como as representações, tanto estereotipadas quanto subversivas das masculinidades e feminilidades, contribuem para novos modos de entender a realidade. Já ao utilizar as ferramentas analíticas “ancoragem” e “objetivação” de Moscovici, busquei identificar como essas novas representações que emergem são ancoradas, dito de outro modo, transformadas de algo estranho e perturbador para algo apropriado, aceitável, e transformadas em realidades concretas que passam a influenciar a forma de perceber e se relacionar no contexto social.

Para desenvolver esta pesquisa, como mencionei anteriormente, direcionei minha atenção, em um primeiro momento, para revisão e atualização da historicização de histórias em quadrinhos produzidas por mulheres – além disso, meu intuito também foi perceber como, em diferentes contextos de produção, as masculinidades e as feminilidades eram representadas pelas mulheres sujeitos da representação – e, posteriormente, dediquei-me às HQs produzidas por mulheres brasileiras que se autodeclaram feministas que chegaram a ser publicadas por editoras de maior destaque no Brasil. Essa última especificação se justifica pelo fato de querer entender que tipo de narrativa transcende o circuito de produções independentes, chegando a

ser publicada por grandes editoras e, conseqüentemente, alcançando um público amplo, visto que essas obras têm maior probabilidade de chegar às principais livrarias do país.

Para definir o *corpus* principal deste estudo, segui o seguinte roteiro: em um primeiro momento, estabeleci o recorte temporal de produções quadrinísticas de 2012 a 2022. Após a delimitação temporal, decidi incluir no *corpus* apenas histórias em quadrinhos longas, ou melhor, quadrinhos que apresentam um arco narrativo completo, com início, meio e fim, e que possam ser lidos de maneira independente (o que chamamos atualmente de romance gráfico [*graphic novel*]²⁷). A justificativa para limitar o *corpus* a narrativas longas baseia-se na suposição de que essas obras oferecem mais condições para investigar a emergência das feminilidades e masculinidades e como elas são representadas no interior dos quadrinhos. Assim, estabeleci também que a trama deve conter personagens homens e mulheres que se relacionam entre si. Portanto, editoras que não publicam histórias em quadrinhos nacionais ou que não publicam quadrinhos produzidos exclusivamente por mulheres não foram consideradas.

A seleção das editoras foi realizada usando como base o *site* “Guia dos quadrinhos”²⁸. Após a análise das editoras, cheguei a três que atenderam aos critérios definidos previamente para a seleção das obras: Veneta, Cia das Letras/Seguinte e Panini/Graphic MSP. Após a etapa da seleção das editoras, passei à etapa de identificação das histórias em quadrinhos produzidas exclusivamente por mulheres, sem coautoria com homens. Para isso, foi necessário cruzar dados com os catálogos *on-line* das próprias editoras, pois o *site* Guia dos quadrinhos não estava atualizado.

Dentro do recorte temporal estabelecido, a editora Cia das Letras/Seguinte contava com duas obras de autoria exclusivamente feminina em seu catálogo: as crônicas visuais de *Parece que piorou: crônicas do cansaço existencial*, de Bruna Maia (2020), e o quadrinho longo *Arlindo*, de Luiza de Souza (2021). Da mesma forma, a editora Veneta possuía duas obras no catálogo: o diário visual de *Viagem em volta de uma ervilha*, de Sofia Nestrovsk e Deborah Salles (2019), e o quadrinho longo *Beco do Rosário*, de Ana Luiza Koehler (2020). A editora Panini/Graphic MSP, por sua vez, possuía cinco quadrinhos longos: *Mônica: Força* e *Mônica: Tesouros*, de Bianca Pinheiro (2016, 2019, respectivamente), *Tina: Respeito*, de Fefê Torquato (2019a), *Denise: arraso*, de Cora Ottoni (2022), e *Mingau: apego*, de Ana Cardoso e Marina

²⁷ Ao longo de todo o trabalho, escolhi empregar o termo “histórias em quadrinhos” por acreditar que, apesar do crescente uso dos termos “narrativa gráfica” e “romance gráfico”, eles se referem essencialmente à mesma forma de arte. Concorro com os autores já citados nesta introdução que veem “romance gráfico” e “narrativa gráfica” como uma estratégia mercadológica para tornar essa forma de arte mais atraente para um público mais amplo.

²⁸ Caso deseje consultar, visite: <http://www.guiadosquadrinhos.com/editoras/>. Acesso em: 2 maio 2022.

Garcia (2022). As obras que melhor se alinhavam aos meus propósitos foram: *Arlindo, Beco do Rosário e Tina: Respeito*²⁹.

Quanto à metodologia, trata-se de uma abordagem bibliográfica e documental sobre histórias em quadrinhos como dados históricos e contemporâneos. A pesquisa ainda incluiu a análise das obras selecionadas e de outras produções inseridas no mesmo contexto histórico. Desse modo, a partir da seleção do *corpus* da pesquisa, especialmente com amparo nos estudos de gênero (Butler, 2007), dos feminismos (Fraser, 2013; Zeisler, 2008), da masculinidade (Connell; Messerschmidt, 2013; Dupuis-Déri, 2022; Gardier, 2002); da feminilidade (Hoskin, 2018; Scott, 2003) e das representações (Hall, 2016; Moscovici, 2011), procurei compreender as (re)elaborações das identidades de gênero nos conteúdos quadrinísticos selecionados. No conjunto, esses estudos, como coordenadas teóricas que ajudam a tornar um pouco mais inteligíveis as relações sociais de poder e de gênero na constituição identitária, permitiram situar a condição artística das quadrinistas brasileiras como parte de uma experiência que tende a subverter as representações tradicionais de masculinidade e feminilidade – no caso, uma arte feminista subversiva que também trata das masculinidades. Não se trata pura e simplesmente de tirar dessas autoras fórmulas de interpretação social, mas de dialogar com aquelas elaborações que desessencializam a compreensão das identidades de gênero e sugerem novas possibilidades.

Esta tese encontra-se dividida em mais três capítulos. No primeiro, dediquei-me às produções realizadas por artistas gráficas mulheres do século XX brasileiro. Lancei mão de levantamentos já realizados por outras pesquisas (Crescêncio, 2018; Nogueira, 2011), mas busquei ampliar a lista do que são comumente chamadas de “precursoras” das quadrinistas³⁰. Para tanto, parto da investigação das caricaturas, das *charges*, dos cartuns e, posteriormente, das HQs feitas por mulheres. A partir das revistas e dos jornais disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, entre elas as revistas Fon-fon! e Careta e os jornais Diário da Noite e Gazeta de Notícias, debruçei-me sobre os quase 90 anos da presença da mulher na arte gráfica, que nem sempre figura nas narrativas da história da arte. Meu intuito foi perceber como as mulheres, dentro das particularidades de cada contexto histórico e político dessa primeira

²⁹ A produção de histórias em quadrinhos envolve um conjunto de funções, tais como a de pesquisador, roteirista, ilustrador, letrista, arte-finalista, *designer*, revisor e, entre várias outras funções, a de planejamento de vendas. Quando a produção é independente, muitas vezes todas essas responsabilidades recaem sobre uma única pessoa. No entanto, ao trabalhar-se com grandes editoras, esse cenário geralmente muda. No caso das três obras que compõem o *corpus* principal desta pesquisa, as autoras foram as responsáveis pela pesquisa, roteiro, ilustração e cores, o que demonstra o perfil autoral das quadrinistas.

³⁰ Informações encontradas sobre as “precursoras” não incluídas na tese estão disponíveis no blog: <https://certostiposdequadrinhos.blogspot.com/>.

fase, percebiam as noções de masculinidade e feminilidade e como essas percepções influenciaram sua imaginação artística.

Compreender o contexto social e o contexto de produção e os espaços para publicações de cada época ocupou significativa parte do tempo de pesquisa, especialmente por conta de uma narrativa histórica que secundariza a presença feminina. Contudo, o manuseio desse material revelou-se fundamental para o melhor entendimento do lugar crítico, criativo e subversivo das artes gráficas produzidas por mulheres brasileiras e o consequente silenciamento da memória da arte brasileira sobre a participação feminina.

No segundo capítulo, dediquei-me aos quadrinhos de autoria de mulheres que transitam para uma era mais conectada, a era da internet, que começou a ganhar contorno mais preciso a partir dos anos 2000. A principal característica desse recorte é o crescente envolvimento das mulheres com pautas feministas em um contexto de múltiplos engajamentos – o que resultou na produção de histórias em quadrinhos ativistas. Entre as produções independentes publicadas principalmente em redes sociais, foquei naquelas que tratam de forma explícita a respeito das representações de gênero, a saber: *As Empoderadas*, de Germana Viana (2018), *Black silence*, de Mary Cagnin (2016), e *O diário de Virgínia*, de Cátia Ana B. Silva, produzido entre os anos de 2010 e 2016, entre outras. Novamente, meu intento, a partir do manuseio dessas produções, foi perceber a representação das masculinidades e feminilidades e em que medida as experiências nas quais as mulheres artistas estavam envolvidas e o próprio contexto social, econômico e político afetaram as representações das autoras no interior de seus trabalhos.

No terceiro capítulo, dediquei-me à análise das obras que constituem o *corpus* principal deste trabalho. Para tal, lancei mão de produções de autoria de mulheres que se autodeclaram feministas e que publicaram, entre 2012-2022, por meio de editoras consideradas de grande porte no Brasil. As três produções já mencionadas são: *Beco do Rosário*, de Ana Luiza Koehler (2020); *Tina: Respeito*, de Fefê Torquato (2019a); e *Arlindo*, de Luiza de Souza (2021). Essas histórias em quadrinhos se aproximam do formato romance, possuindo uma extensão maior que oferece mais condições de desenvolvimento da narrativa, construção de subjetividade dos personagens e tratar de assuntos mais complexos. Além do mais, elas mantêm diálogo com a quarta onda feminista³¹, que, em certa medida, questiona a representação hegemônica de gênero e explora a construção e a reconstrução das identidades de gênero.

³¹A metáfora das “ondas” tem se revelado útil para nos orientar na longa história de luta feminista contra diversas formas de opressão, embora atraia críticas (Chamberlain, 2017). Ela sugere uma conexão entre os movimentos feministas do passado, do presente e do futuro (Zirbel, 2021). Apesar de distintos em alguns de seus horizontes, em virtude de realizações e demandas contextuais, as ondas feministas partilham o entendimento de que as

1 PERCURSOS SOBRE AS PRODUÇÕES GRÁFICAS DE AUTORIA DE MULHERES NO BRASIL

No presente capítulo, discorro, em um primeiro momento, a respeito da produção artística de mulheres que se dedicaram à caricatura, às *charges* e aos cartuns e, posteriormente,

mulheres são sujeitos de direito e livres, não existindo, portanto, qualquer justificativa (por exemplo, religiosa, biológica, moral, política) que as mantenha sob o controle dos homens.

De maneira geral, podemos assinalar que a primeira onda apareceu em meados do século XIX, sendo constantemente lembrada por demandas relacionadas aos direitos políticos, como o voto, o direito trabalhista e o acesso à educação, entre outras questões. No Brasil, uma das representantes da primeira onda feminista foi Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885). A autora dedicou-se à tradução cultural das novas ideias feministas que vinham da Europa, contribuindo significativamente para o debate sobre os direitos da mulher no contexto brasileiro (Duarte, 2003). Uma das preocupações de Nísia era retirar as mulheres da indigência cultural e, para tanto, advogava pelo direito à educação e pela abertura de escolas públicas para as mulheres. Ao longo do século XIX, as mulheres que tiveram acesso à educação privada, ampliaram os canais de expressão para reivindicar seus direitos. Entre os meios usados por elas, além da publicação de livros, esteve a criação de uma imprensa feminina (Duarte, 2003; Ceva; Schumacher, 2015): *Espelho das Brasileiras* (1831), *O Jornal das Senhoras*, *Bello Sexo* (1862), *A Mulher* (1881), entre muitos outros.

Outra pauta das mulheres era a conquista da cidadania plena, o que incluía o direito a votar e ser votada, o direito à liberdade, à propriedade, ao trabalho. Lideradas por importantes figuras como Bertha Lutz e Leolinda Daltro, as mulheres fizeram campanhas, realizaram manifestações e participaram de eventos internacionais no intuito de pressionar os parlamentares para conquistarem seus direitos. Apesar da resistência de grupos conservadores, em 24 de fevereiro de 1932, foi introduzido, no Código Eleitoral Provisório, o direito de voto feminino e secreto (Ceva; Schumacher, 2015). A Constituição Federal de 1934 consolidou esse direito, mas a luta feminista não findou aí, pois as desigualdades persistem.

A segunda onda começou a se configurar na década de 1960, período em que o Brasil e outros países da América Latina viviam sob regimes ditatoriais. Mesmo em um período de censura e repressão, o movimento feminista encontrou formas de se estabelecer. Talvez, um dos fatores que pode ter facilitado esse processo tenha sido a implementação do Ano Internacional da Mulher, que, posteriormente, se expandiu para um decênio (de 1975 a 1985). Essas ações trouxeram incentivos financeiros de organizações estrangeiras e nacionais que ajudaram a fomentar a criação de manifestações, congressos e revistas que tinham como foco principal os direitos das mulheres, como as revistas *Brasil Mulher*, *Mulherio* e *Nós Mulheres*, às quais retornarei no segundo capítulo desta tese. Nesse contexto de efervescência da participação das mulheres, Céli Pinto (2003) chama atenção para a maior participação de mulheres da classe média e das classes mais populares.

A ênfase da segunda onda feminista aqui no Brasil foi a igualdade profissional entre homens e mulheres, a divisão de trabalho, questões sobre o corpo que envolvem sexualidade, direito ao prazer, os direitos reprodutivos femininos, violência doméstica e violência sexual. Por conta do contexto político da época, também envolveu a luta contra a censura e em favor da anistia. No fim da década de 1970 e início da de 1980, assim como acontecia na Europa e nos Estados Unidos, professoras e professores feministas agiram para a institucionalização dos estudos sobre a mulher. Foi nesse contexto que surgiram, entre outros, o Grupo de Trabalho Mulher na Literatura, da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística – Anpoll (Duarte, 2003). Alguns dos principais nomes da segunda onda feminista são: Heleieth Saffioti (1934-2010), Lélia Gonzales (1935-1994) e Ruth Cardoso (1930-2008).

A terceira onda, por sua vez, teve início no fim dos anos de 1980, aproximando-se, portanto, do fim do século XX. Sua principal característica é a influência do pós-estruturalismo. Os estudos que emergiram nesse contexto passaram a rejeitar com mais intensidade os essencialismos de gênero, procurando superar os binarismos e incorporar uma abordagem mais inclusiva e crítica em relação às mulheres de diferentes camadas sociais e diferentes experiências de vida, o que inclui mulheres negras, mulheres lésbicas, mulheres prostitutas, entre outras. Essa nova onda reconhece e enfatiza as interseccionalidades que permeiam as diversas lutas femininas – há uma consciência de pluralidade, isto é, de feminismos. Os nomes das teóricas que se destacam nesse contexto são Judith Butler, Joan Scott, Kimberlé Crenshaw, María Lugones, entre outras.

Por fim, a quarta onda, que, em tese, vivenciamos atualmente, se destaca por sua relação com as novas dinâmicas sociais e tecnológicas. Há, nesse contexto, maior preocupação em dar espaço para que as vozes de pessoas marginalizadas sejam ouvidas. Assim, o movimento é marcado pelo diálogo entre diferentes vertentes do feminismo, pela interseccionalidade e pela presença nas mídias digitais, com uma proposta de um feminismo mais inclusivo. A discussão sobre a quarta onda será retomada no segundo capítulo deste trabalho.

sobre as que se dedicaram às produções de tirinhas ao longo do século XX. Trata-se de um esforço de historicização do itinerário artístico de mulheres que seguem sem biografias precisas, quase invisíveis ou que foram secundarizadas por uma memória preocupada especialmente com a produção masculina³². Essa iniciativa parte do entendimento de que a caricatura, a *charge* e o cartum são precursores das HQs, conforme assumem pesquisadores do tema (Fonseca, 1999; Wanzo, 2020; Zăca, 2012). Provavelmente, por conta dessa relação de familiaridade entre essas modalidades artísticas, não raras vezes o conceito de história em quadrinhos é empregado entre entusiastas dos quadrinhos e até mesmo entre pesquisadores, para se referir, mesmo que arbitrariamente, a outras formas de arte que compartilham elementos comuns, funcionando como um termo guarda-chuva.

Inicialmente, busquei investigar os itinerários artísticos das artistas que precederam a produção das HQs, mas que são pouco conhecidas. O objetivo era tanto atualizar informações sobre essas artistas quanto era entender como elas, a partir do lugar social que ocupavam, representavam as masculinidades e feminilidades de suas épocas. Posteriormente, investiguei as primeiras produções quadrinísticas que incluem tirinhas e produções mais longas de quadrinistas que, a despeito de sua representatividade, são frequentemente esquecidas. Assim, ao final deste capítulo, será possível perceber as mudanças nas dinâmicas das representações de gênero ao longo de aproximadamente oito décadas.

O principal desafio enfrentado na confecção dessa reflexão diz respeito ao manuseio de registros e fontes históricas (Barros, 2019, 2020) capazes de iluminar as vidas de mulheres que, muitas vezes, eram subsumidas pela referência ao pai ou ao irmão que gozavam de relevância no espaço público. Lido ainda com lacunas quanto à autoria de trabalhos de mulheres, uma vez que algumas produções do passado, sobretudo na primeira metade do século XX, não eram assinadas, razão pela qual evito trazer para este texto trabalhos que não consegui precisar a autoria.

Em grande medida, o material que apresento aqui foi pinçado na Hemeroteca e em trabalhos acadêmicos e não acadêmicos (Campos, 2016; Lima, 1963; Magno, 2012). Em comum, o material artístico que apresento lida de forma crítica e às vezes satírica com os sentidos de mundo associados ao gênero feminino e, também, apresentam homens

³² Esforço semelhante foi a exposição do painel de caricaturistas, conduzido pelo coletivo “Elas por elas: as desenhistas brasileiras”, apresentado no 51º Salão internacional de humor de Piracicaba no segundo semestre de 2024. Caso o leitor deste trabalho tenha interesse em se informar sobre o referido salão, sugiro que consulte o *link*: <https://salaointernacionaldehumor.com.br/o-salao/>. Acesso em: 24 mar. 2025.

politicamente distintos, em especial da então capital federal (Rio de Janeiro) e dos grandes centros.

1.1 Antes dos quadrinhos: as primeiras mulheres nas artes gráficas (1908 a 1941)

Até onde alcanço, o ingresso das mulheres na arte gráfica brasileira³³ aconteceu a partir da caricatura³⁴, uma modalidade de arte que se tornou popular por meio da circulação de revistas e jornais e que desempenhou importante papel, ao longo da história política moderna, de realização artística crítica, satírica e humorada, capaz de desafiar e polemizar politicamente (Duncan, 2017; Fonseca, 1999; Lima, 1963) o contexto sociocultural.

Conforme pude notar ao manusear documentos disponíveis na Hemeroteca Digital³⁵ e em publicações brasileiras que se dedicaram ao estudo das caricaturas no Brasil (Lima, 1963; Magno, 2012), a presença de mulheres autoras na produção de artes gráficas é menor³⁶ do que aquela reservada aos homens, não sendo incomum a dúvida sobre a autoria de peças que não foram assinadas. Nos materiais analisados, quatro artistas, das cinco mulheres que foram mencionadas nesses estudos, chamam atenção, não apenas pela produção artística em si, mas também pela maneira como eram apresentadas: filhas, esposas ou irmãs de homens de prestígio. Suas imagens públicas eram atreladas às figuras masculinas, e sua identidade artística era vinculada aos indivíduos homens que gozavam do prestígio no espaço público generificado. A presença tímida dessas artistas na bibliografia que discorre sobre a história da caricatura brasileira é uma evidência de que a memória também é generificada (Perrot, 1989).

A primeira caricaturista brasileira foi Nair de Teffé Hoonholtz (1886-1981). Nair (Figura 1) é reconhecida como a primeira mulher a produzir caricaturas no Brasil. Suas produções circularam nos mais populares veículos de comunicação de sua época. Sua arte foi publicada em periódicos brasileiros, como a *Revista da Semana*, *Binóculo*, *Careta*, *O Malho* e *Fon-Fon!*, e nos franceses *Fantasio*, *Le Rire* e *Femina* (Caricaturas mundanas, 1910). Nos

³³ Até o momento, os pesquisadores concordam em afirmar que a primeira mulher a atuar na produção de caricaturas no Brasil, mesmo que de maneira não remunerada, foi Nair de Teffé. É possível afirmar, portanto, que o ingresso das mulheres na produção de artes gráficas teve início por meio dela. O termo “artes gráficas” empregado aqui refere-se a expressões artísticas concebidas por meios que permitem a produção e reprodução das obras em uma escala ampla, proporcionando ao artista a capacidade de difundir suas criações de maneira mais ampla.

³⁴ O termo “caricatura” tem demonstrado uma notável elasticidade, abrangendo diversas conotações. Neste trabalho, utilizo o termo para descrever produções artísticas resultantes do exagero das expressões do caricaturado, cujo propósito é instigar crítica e humor. Se desejar aprofundar seus conhecimentos sobre as nuances associadas à caricatura, recomendo iniciar pela leitura do texto *Caricature and comics*, de John Holbo (2017), e da dissertação *Olho da rua: o humor visual em Curitiba (1907-1911)*, de Marilda Lopes Pinheiro Queluz, defendida em 1996.

³⁵ Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

³⁶ Para obter mais informações sobre o silenciamento em torno do trabalho das caricaturistas brasileiras, sugiro a leitura de *Rian: caricatura e pioneirismo feminino no Brasil*, de Natânia Nogueira (2011).

textos que a apresentavam ao público, Nair era quase sempre apresentada como a filha de Antônio Luís von Hoonholtz, o Barão de Teffé, irmã de Álvaro de Teffé, fundador da *Revista da Semana*³⁷, ou esposa de Hermes Rodrigues da Fonseca, presidente do Brasil entre os anos de 1910-1914. Esse gesto já colocava a mulher em um lugar secundário, até mesmo quando ela era o sujeito da iniciativa. Contudo, enquanto lhe foi concedido espaço, talvez por conta de seu lugar social, Nair circulou no meio artístico e produziu sua arte, não raras vezes desafiando as normas sociais de gênero no contexto da primeira metade do século XX.

Figura 1 – Nair de Teffé



Fonte: Extraída de Nair de Teffé.³⁸

A posição desafiadora e progressista de Nair, pelo menos para a época, tem suas bases na educação que recebeu na Europa. Campos (2016) e Nogueira (2011) revelam que, por conta de revezes políticos, sua família se mudou para a França quando Nair tinha apenas um ano de idade. Lá, ela recebeu uma educação privilegiada, principalmente se comparada à educação destinada às mulheres brasileiras do início do século XX, como bem observou Maria de Fátima Hanaque Campos (2016). Educada aos moldes europeus, ela realizou o curso de humanidades e, além dos conhecimentos artísticos e literários, aprendeu, entre outras línguas, o francês, o inglês, o alemão, o latim, o espanhol e o italiano (Campos, 2016).

Em 1906, já morando no Brasil, Nair empreendeu seu primeiro *vernissage* no Rio de Janeiro, *A Exposição de Belas Artes*, na seção de pinturas. Fotos de alguns quadros e uma nota sobre a exposição podem ser encontradas na *Revista da Semana* de 7 de outubro de 1906 (n. 334)³⁹. Nessa mesma revista, em 21 de junho de 1908⁴⁰, foi publicada uma caricatura dos

³⁷ A *Revista da Semana* foi fundada em 1900 pelo irmão de Nair de Teffé, Álvaro de Teffé, e durou até 1959.

³⁸ Disponível em: <https://medium.com/54artistasbrasil/3-nair-de-teff%C3%A9-aa2cfef5e852>. Acesso em: 11 dez. 2023

³⁹ Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/025909/per025909_1906_00334.pdf. Acesso em: 11 dez. 2023.

⁴⁰ A autora Maria de Fátima Hanaque Campos (2016) afirma que coube à revista *Fon-Fon!* revelar suas primeiras caricaturas. No entanto, encontrei na *Revista da Semana* uma caricatura publicada em 1908 (Figura 2).

condes Candido e Fernando Mendes de Almeida (Figura 2) assinada por Nair de Teffé. Esse foi, provavelmente, o debute de suas caricaturas *portrait-charge* nos veículos de comunicação brasileiros. Pouco depois, ela passou a assinar suas produções não como Nair de Teffé, mas como Rian, um pseudônimo, que pode ser lido como Nair ao contrário.

Figura 2 – Os Condes



Fonte: Extraída de Ecos de Petrópolis (1908, p. 580).

Nair, ao longo do período em que criou caricaturas, produziu dois tipos de arte gráfica: as *portrait-charges* ou caricaturas individuais, que foram publicadas em jornais, revistas e no livro *The beautiful Rio de Janeiro*, de Alured Gray Bell, publicado em 1914 (Bell, 2008),⁴¹ e as caricaturas de costume, publicadas principalmente no livro *Petrópolis, a encantadora*, de Otto Prazeres (1922). Segundo Campos (2016), boa parte das caricaturas desses livros funciona como ilustração, uma interpretação em forma de caricatura do texto publicado. Sobre os traços de Nair, é importante destacar que as pessoas caricaturadas estão normalmente representadas de perfil ou semiperfil. Como técnica de produção, ela utilizava pincel, explorando as técnicas de pintura. Seus traços são normalmente fortes, e ela fazia o jogo de claro e escuro, como é possível observar nas Figuras 2, 3, 5 e 6.

As *portrait-charges* de Nair eram assumidamente críticas aos hábitos culturais da burguesia brasileira, mais especificamente da burguesia fluminense e das personalidades artísticas e políticas (Campos, 2016). Em relação aos hábitos culturais, a moda adotada pelos brasileiros foi um dos temas recorrentes nas *portrait-charges* da artista. As séries que mais

⁴¹ Caso o leitor deste trabalho tenha interesse, o livro pode ser consultado por meio deste *link*: <https://archive.org/details/beautifulriodeja00belluoft/page/82/mode/2up>. Acesso em: 20 maio 2023.

chamaram atenção de Campos (2016), Oliveira (2014) e Nogueira (2011) são: “Galerias das Elegâncias” (Figura 3), “Galeria das Damas aristocráticas” (Figura 4) e “Galeria dos *smarts*” (Figuras 5 e 6 mais adiante), publicadas, respectivamente, nas revistas *Fon-Fon!* e *Careta* e no jornal *Gazeta de Notícias*, em 1910.

Figura 3 – Galeria das Elegâncias



Fonte: Extraída de Galeria das Elegâncias (1910, p. 17).

Figura 4 – Galeria das Damas aristocráticas



Fonte: Extraída de *Careta* (1910, p. 15).

A série “Galeria das Elegâncias”, veiculada na revista em 1910, incluiu caricaturas de mulheres que participaram dos salões de festas da alta sociedade e das artistas que se apresentavam nesses espaços. Já a “Galeria das Damas aristocráticas”, publicada na revista *Careta* nesse mesmo ano, como o próprio nome já sugere, destinava-se a caricaturar as mulheres da mais alta sociedade. Na base, logo abaixo das caricaturas das séries “Galeria das Elegâncias” e “Galeria das Damas aristocráticas”, havia, na maioria das vezes, apenas as iniciais dos nomes e dos sobrenomes das mulheres. Esse artifício, empregado pela artista ou, mais possivelmente, pelos editores dos jornais e das revistas, dificulta ainda mais o trabalho de identificar as mulheres caricaturadas.

No que se refere aos elementos da representação, Campos (2016) chamou atenção para o fato de que, em nenhuma das caricaturas, há mulheres retratadas no contexto doméstico – espaço considerado “domínio feminino” na época. Elas estão, aparentemente, desempenhando funções artísticas (Figura 3) ou desfrutando da vida em sociedade (Figura 4). No entanto, se, por um lado, as mulheres estão relativamente desconectadas da prisão do lar; por outro lado, a moda é outra forma de prisão da qual as mulheres da alta sociedade da época precisavam lidar (Figura 4). Essa é, pelo menos, uma das leituras que podemos fazer ao analisarmos ambas as

séries: Galeria das Elegâncias e Galeria das Damas aristocráticas. Nelas, as mulheres são, em sua maioria, retratadas com indumentárias cujos acessórios são visivelmente exagerados e, por conta disso, limitadores das ações e das expressões das mulheres. A Figura 4 é um bom exemplo da crítica de Nair em relação aos excessos e à falta de praticidade das indumentárias das damas da alta sociedade.

Na medida em que não faz individualização por meio dos traços fisionômicos, a artista evidencia um comportamento coletivo e critica os exageros da moda do início do século XX [...]. Rian expõe com elegância, exagera para destacar os excessos da moda, a ostentação dos grupos detentores do poder econômico na sociedade carioca no início do século XX. O riso se faz pelo exagero das formas, pelo ridículo (Campos, 2016, p. 59-60).

Ao analisar as caricaturas das séries “Galerias das elegâncias” e “Galeria das Damas aristocráticas”, é possível notar certa complexidade na representação das mulheres daquela época. Isso porque há um diálogo entre subversão e manutenção da imagem tradicional da mulher. De um lado, as caricaturas subvertem o lugar social das mulheres ao representá-las no contexto social e até mesmo desempenhando profissões, como ilustra a Figura 3. Por outro lado, as mulheres são representadas como símbolos de *status* e poder masculino ao ostentarem ornamentos e vestimentas que reforçam os padrões de beleza, como pode ser observado na Figura 4. Desse modo, as mulheres podem ser lidas a partir de uma lente da feminilidade normativa, pois suas imagens estão atreladas ao que socialmente se esperava delas.

Já na “Galeria dos Smarts”⁴², série que nasceu no jornal *Gazeta de Notícias*, estreou em 21 de agosto de 1910 e tratava-se de caricaturizar os homens de destaque social, tais como políticos, diplomatas, homens de posses e intelectuais do Brasil e do exterior. Se as caricaturas das mulheres foram construídas como uma crítica aos excessos do que se concebe como feminilidade, as dos homens parecem não cumprir o mesmo efeito. Embora todos eles se vistam de maneira elegante e requintada, suas vestimentas não passam a ideia de excesso, mas de luxo e de sobriedade, cumprindo a função de marcador social e de poder. Outro ponto digno de atenção foi que, nas 19 caricaturas publicadas no jornal *Gazeta de Notícias*, todas vieram com identificação e ocupação dos representados. Assim sendo, a “Galeria dos Smarts” tendia a destacar as características e o lugar social dos “grandes homens” (Figuras 5 e 6).

⁴² A “Galeria dos Smarts” teve início na publicação da *Gazeta de Notícias* do dia 21 de agosto de 1910 e durou até 15 de janeiro de 1911. Foram pelo menos 19 publicações presentes no jornal, a saber: de 1910, números 233, 235, 237, 242, 245, 262, 269, 275, 287, 303, 310, 316, 323, 330, 341, 348, 355; e nos números 1 e 15 de 1911. Todas essas edições estão disponíveis em: <https://bndigital.bn.br/acervo-digital/gazeta-noticias/103730>. Acesso em: 11 dez. 2023.

Desse modo, as masculinidades representadas na série “Galeria dos Smarts” estão em sintonia com o que Connell (2003, 2005) chama de masculinidade hegemônica, uma vez que são homens que ocupam o posto mais elevado de poder e se mostram em posição de dominação de masculinidades menos valorizadas e privilegiadas. Estão despidos de qualquer traço que se confunda com feminilidade. Para reforçar a ideia de poder e marcar o lugar social dos representados, na legenda, como já mencionado, eles são nomeados e, muitas vezes, têm sua função de prestígio destacada.

Figura 5 – Epitácio



Fonte: Extraída de Galeria dos Smarts (1910a, p. 7).

Figura 6 – Cláudio Pinilla



Fonte: Extraída de Galeria dos Smarts (1910b, p. 11).

Considerando o recorte apresentado das produções de Nair de Teffé, é possível compreender as diferenças entre as representações de feminilidades e masculinidades a partir de determinados traços artísticos que reproduzem as construções de gênero que constituem a experiência social. Enquanto as mulheres são apresentadas como adornos sociais, ostentando o poder social e econômico da família por meio das vestimentas e dos adornos da última moda (Campos, 2016; Oliveira, 2014), os homens são representados como o próprio poder (Figuras 5 e 6). Isso pode ser percebido na escolha da artista em não pesar na comicidade, como o fez na representação de grande parte das mulheres.

Nair foi uma mulher que continuou atuando no mundo das artes até o primeiro ano de casada. Provavelmente, por conta da formação que recebeu e, principalmente, da posição social e econômica que ocupava, ela se sentia em condições de produzir suas caricaturas humorísticas e de responder aos comentários impertinentes que recebia sobre seu comportamento como mulher e como primeira-dama. Uma das respostas que se tornou famosa foi a caricatura que ela fez de Rui Barbosa na ocasião em que ele a criticou publicamente por abrir as portas do Palácio

do Catete (palácio presidencial da época) ao *Corta Jaca*⁴³, música popular brasileira. Contudo, aparentemente em virtude da repercussão que o episódio tomou, Nair interrompeu sua carreira não remunerada de caricaturista.

A segunda caricaturista que chamou minha atenção, também uma pioneira, foi Yolanda Pongetti (?-1954)⁴⁴. Segundo Lima (1963) e Nogueira (2011) indicam, ela era natural de Petrópolis e, como no caso de Nair de Teffé, sempre foi apresentada como a caricaturista irmã do escritor e jornalista Henrique Feltrin Pongetti. Filha dos imigrantes italianos Ruggero Pongetti e Marianna Feltrini, Yolanda era parte de uma família numerosa, de posses, bem-educada e bem relacionada. Yolanda Pongetti (Figura 7), assim como seus irmãos e suas irmãs, teve uma educação refinada, estudou línguas, música e pintura (Lima, 1963). Na área das línguas, atuou como tradutora de artigos para a revista, *Vamos ler!* (de 1938 a 1940). Na área da música, atuou ocasionalmente como pianista ao lado da irmã Rosmunda Pongetti (*Vai a Europa [...]*, 1949) e, na arte visual, ela atuou como ilustradora em *O tapete mágico de tia Lúcia*, de Ilka Labarte, e como caricaturista para a revista *Espelho*. Seu debut na área de caricaturas foi com a exposição realizada em 7 de outubro de 1934, na Associação dos Artistas Brasileiros, no Palace Hotel do Rio de Janeiro.

Figura 7 – Yolanda Pongetti



Fonte: Extraída de A vida Social (1934, p. 6).

⁴³ *Corta-jaca* é o codinome da peça musical de tango intitulada *Gaúcho*, de autoria de Chiquinha Gonzaga, que foi performada em uma cerimônia oficial no Palácio do Catete em 1914. Para conhecer um pouco mais sobre o assunto, sugiro a leitura do artigo *Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República*, de Rafael Nascimento (2017).

⁴⁴ A grafia do nome de Yolanda Pongetti varia em diferentes fontes, podendo também ser encontrado como Iolanda Pongetti, como aparece em uma série de publicações, entre elas um texto publicado por seu irmão, Henrique Pongetti, em 1963, em homenagem a seu outro irmão, Rogério (Ruggero) Pongetti (Henrique [...], 1963). No entanto, nas publicações da revista *Espelho* (1936), a artista assinava suas produções como Yolanda com “Y”. Portanto, achei mais coerente usar essa versão nesta tese.

O foco das suas caricaturas eram as personalidades do Rio de Janeiro da época. Notas elogiosas sobre sua primeira apresentação foram publicadas na revista *Fon-Fon!* e no jornal *Diário da Noite*. Neste último, a nota intitulada “A exposição de Yolanda Pongetti”, o/a colunista M. A. considerou a artista como revelação do ano. Segundo M. A.:

Yolanda Pongetti pode bem ser chamada de a revelação do anno. O seu sobrenome ha muito brilhava com um extraordinário fulgor nos meios literários do paiz – Henrique Pongetti. Mas, agora, Yolanda Pongetti vem encher de novas cintilações esse sobrenome, apresentando-se como uma notável artista do traço. Si no primeiro contacto com o público ella o ethusiasmou, imagina-se o que não será essa jovem artista dentro de alguns anos, quando o seu espírito tiver alcançado um desenvolvimento que só o tempo pode dar. A exposição de “portraits-charges” e caricaturas no Palace Hotel foi um authentico sucesso. Cincoenta e três quadros revelando uma artista que noutro paiz qualquer será logo disputada pela imprensa, no dia seguinte de sua apresentação [...] (A exposição [...], 1934, p. 4).

Logo após sua primeira exibição, em 1935, a artista começou a colaborar com a revista *Espelho*, cujos diretores eram Américo Facó (jornalista e escritor) e Cláudio Ganns (jornalista e historiador). Lá, atuou como cronista e caricaturista (Morél, 1954). Em 1936, Yolanda realizou nova exposição de caricaturas (Figura 8), que foi comentada e elogiada, novamente, pelo jornal *Diário da Noite*, em 11 de novembro de 1936.

Figura 8 – Exposição de Yolanda Pongetti



Fonte: Extraída de As caricaturas [...] (1936, p. 6).

Embora os jornais da época tenham sido bastante elogiosos às exposições de Yolanda Pongetti, não consegui localizar caricaturas periódicas assinadas por ela nesses jornais. Na verdade, além das três caricaturas apresentadas por Herman Lima (1963) e da que acompanhava a nota publicada em 15 de novembro de 1934 (Figura 9), encontrei apenas outras duas: a do

Conego Olympio de Mello e a do Dr. Olympio Carvalho (Figuras 10 e 11), ambas presentes na revista *Espelho* n. 14, de maio de 1936.

Figura 9 – Anna Amélia



Fonte: Extraída de *Caricaturas* (1934, p. 5).

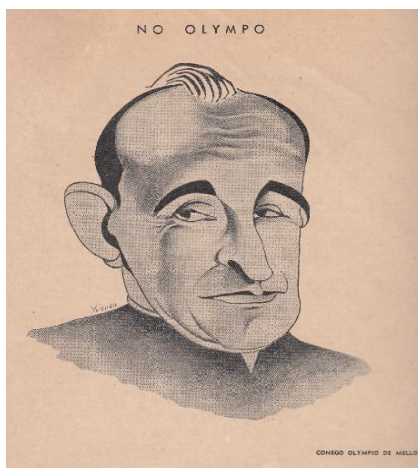
Nessa caricatura, Yolanda retrata a escritora Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça (1896-1971), que foi poetisa, tradutora, escritora, ativista política e se dedicava na defesa dos direitos das mulheres. Isso inclui o direito à maior autonomia em relação aos homens, o direito ao voto e a presença das mulheres nas Instituições de Ensino Superior. Sua militância também desempenhou um papel importante ao incentivar o debate sobre o divórcio no Brasil (Costa; Monteiro, 2021).

Para compor essa caricatura, exposta no Palace Hotel em novembro de 1934, Yolanda utilizou um estilo artístico mais voltado ao geométrico, exagerando nas entradas do cabelo da poetisa e na forma do queixo e da mandíbula, conferindo uma abordagem marcante. Em relação à expressão da caricaturada, Yolanda optou por representá-la com semblante sério, com um sorriso invertido e um olhar melancólico e penetrante. Das poucas caricaturas a que tive acesso, essa parece ser a mais experimental no que diz respeito à forma de retratar a caricaturada. Essa afirmação pode ser confirmada ao compará-la com as duas próximas caricaturas da artista, que são artisticamente mais conservadoras (Figuras 10 e 11).

Conego Olympio de Mello (1886-1977) foi uma personalidade política que, na ocasião da caricatura (Figura 10), era prefeito intervencionista do Rio de Janeiro na época em que a cidade era Capital Federal. Nessa caricatura individual, intitulada “No Olympo”, Yolanda deu destaque às expressões faciais do caricaturado e realçou características físicas, como a entrada dos cabelos, a orelha, o nariz curvado e as rugas de expressão. Na legenda da caricatura,

provavelmente produzida pela equipe editorial da revista, lia-se: “Sua Revma. É actualmente o detentor das rédeas da administração do Districto Federal. Si figurar nas ‘olympiadas’ da política brasileira, será, naturalmente, um ‘peso leve em contraposição a outros... pesadíssimos!’” (No Olympto, 1936, p. 23).

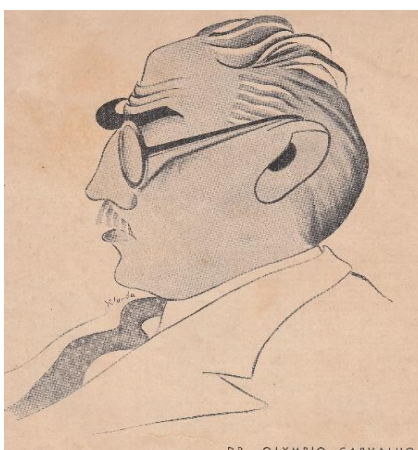
Figura 10 – Conego Olympio de Mello



Fonte: Extraída de No Olympto (1936, p. 23).

Na segunda caricatura da revista *Espelho*, de maio de 1936, é apresentada a caricatura individual do advogado Dr. Olympio Carvalho (Figura 11). Assim como na caricatura anterior, o foco de Yolanda é o rosto do caricaturado.

Figura 11 – Olympio Carvalho



Fonte: Extraída de Nomes [...] (1936, p. 25).

De perfil, Dr. Olympio é traçado exibindo um semblante sério, reforçado pelas sobrancelhas espessas e pelas rugas de expressão na testa. Seu olhar é escondido pelo par de óculos que usa. A caricatura passa o tom de uma homenagem ao advogado, ideia que é reforçada pela legenda que o apresenta como um

[...] reputado causídico mineiro que já se impoz brilhantemente ao fôro da capital federal. O ilustre advogado reúne ainda aos dons pessoaes de um “gentleman” o título de diretor da “Equitativa – onde ordena com os seus conhecimentos e a sua experiencia o contencioso da grande companhia nacional de seguros de vida (Nomes [...], 1936, p. 25).

As três caricaturas individuais de Yolanda que apresento neste trabalho têm como características comuns o destaque da região da cabeça e o acentuamento de traços considerados marcantes da pessoa representada. No entanto, considerando a sucinta amostra a que consegui ter acesso, não foi possível concluir se a artista produziu caricaturas críticas de personalidades da época que causaram *frisson* no tocante à representação das personalidades. Sem registros de entrevistas ou fontes seguras sobre o seu afastamento da produção de caricaturas, resta concordar com Lima (1963) quando afirma que Yolanda secundarizou as produções de caricaturas para se entregar a atividades mais bem remuneradas.

Yolanda mudou-se para Roma, em 1949, para acompanhar a irmã Rosmunda e, uma vez morando na Itália, passou a trabalhar no Escritório Comercial do Brasil, onde era representante da rede Manchete (Morreu [...], 1954; Morél, 1954). Yolanda faleceu no dia 4 de janeiro de 1954, em decorrência de um problema cardíaco.

A terceira caricaturista, Irene Falcão Rodrigues (1920-2014) (Figura 12) foi outra artista da primeira metade do século XX que ainda é apresentada como a “filha de” e a “irmã de” na maioria dos escritos acadêmicos.

Figura 12 – Irene Rodrigues



Fonte: Extraída de Ferraz [...] (1941, p. 4).

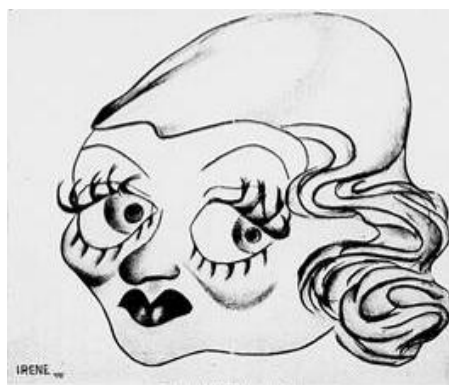
Membro de uma família numerosa, com 13 irmãos, muitos dos quais desempenharam, ao longo de suas vidas, atividades diversas, muitas delas relacionadas às artes e às letras, começou a trabalhar como caricaturista aos 21 anos de idade, na revista *Diretrizes*, com o fito de ajudar a contribuir com as despesas da casa (Castro, 1992). Seu debut como caricaturista foi anunciado por meio de uma nota publicada no dia 27 de março de 1941:

Irene, notável caricaturista brasileira, ainda inédita para o nosso publico, iniciará, a partir do nosso proximo numero, a publicação de uma série de caricaturas dos principais astros do cinema americano. Estamos certos de que em breve, o nome de Irene será para os nossos leitores tão familiar quanto o das figuras que servem de modelo para o seu lapis satirico (Hollywood [...], 1941, p. 21).

Nessa mesma revista, ela também foi creditada como ilustradora entre os anos de 1941 e 1943. Entretanto, diferentemente das caricaturas, suas ilustrações não eram assinadas. Logo, não é possível afirmarmos quais seriam de sua autoria.

Em 3 de abril de 1941, na seção “Hollywood em caricatura” da revista *Diretrizes*, Irene publicou uma caricatura da profícua atriz Constance Bennett (Figura 13). Nessa caricatura, assim como em todas as dez outras que manuseei, a artista dá destaque apenas à cabeça das pessoas caricaturadas.

Figura 13 – Constance Bennett



Fonte: Extraída de Cinema (1941a, p. 21).

Seu recurso de exagerar o tamanho dos olhos acabou se tornando uma marca das suas caricaturas. Ao destacar o arqueamento das sobrancelhas e deixar a região malar e boca bastante marcadas, chamam atenção e sinalizam o valor estético da época direcionado às mulheres. Nessa caricatura, a artista explora os códigos de feminilidade para caricaturar a atriz: os longos cílios, as maçãs do rosto marcadas, os lábios pintados e os cabelos cuidadosamente arrumados têm a função de realçar os traços considerados femininos e idealizados. Todos esses elementos podem ser interpretados como uma tentativa de sublinhar a importância da aparência na representação da mulher.

De maneira semelhante, na caricatura do ator James Cagney (Figura 14), publicada em 22 de maio de 1941, a artista também exagera na proporção, especialmente dos olhos, do arqueamento das sobrancelhas e das entradas no cabelo. Ao exagerar as características físicas do ator, destacando as entradas proeminentes, a expressão facial rígida, os traços angulosos e

os lábios cerrados, Irene produz uma caricatura que reforça os estereótipos da masculinidade tradicional, imagem que ele também vivia no cinema.

Figura 14 – James Cagney



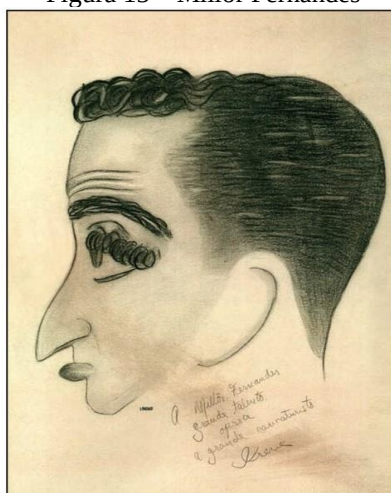
Fonte: Extraída de Cinema (1941b, p. 21).

A série “Hollywood em caricatura” durou pouco mais de dois meses, sendo substituída pela fotografia dos artistas hollywoodianos. Segundo Ruy Castro (1992, p. 127), autor de *O anjo pornográfico*, biografia de Nelson Rodrigues, “Irene, 25, tornou-se uma revelação de caricaturista e, às vezes, vendia alguns desenhos, mas não se empenhava à altura de seu talento”. Isso porque, aparentemente, os interesses de Irene eram o canto lírico e a prática de tênis (Magalhães, 2014). Este último foi o que provavelmente a levou a atuar, em 1951, como colunista na seção de Esportes Amadores do jornal *Última Hora* ao lado de Júlio de Lamare e João Cantuária (Rodrigues, 1951).

Casou-se com Francisco Torturra⁴⁵, com quem teve duas filhas, Cláudia e Margarida (Torturra, 2008). Segundo informações obtidas por Zé Roberto Graúna (2023), que conseguiu encontrar-se pessoalmente com a artista em 2008, na ocasião em que ela se recuperava de um acidente vascular, não há qualquer registro das produções de Irene sob posse da família. Dessa maneira, as caricaturas disponíveis para apreciação são apenas as oito caricaturas publicadas na revista *Diretrizes* e uma colhida do acervo pessoal de Millôr Fernandes (Figura 15), enquanto ele ainda era vivo, e que passou para a posse de Zé Roberto.

⁴⁵ Após o casamento, assumiu o sobrenome do marido, passando a chamar-se Irene Falcão Rodrigues Torturra.

Figura 15 – Millôr Fernandes



Fonte: Extraída de Graúna (2023).

A última caricaturista que me dedico nesta seção é Arteobella Gabriel Nássara (1915-?)⁴⁶, também normalmente apresentada como a irmã de um “grande”. Nesse caso, o “grande” é o caricaturista e compositor Antônio Gabriel Nássara. Ela, ao que tudo indica, cursou Arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes (Academias [...], 1941) e atuou como professora do nível básico (Professores [...], 1950; Lustosa, 1999). Em virtude da falta de documentação, não foi possível reconstruir linearmente sua trajetória artística. No entanto, a partir das pesquisas já realizadas (Biblioteca Nacional, 1965; Fonseca, 1999; Lima, 1963) e de buscas em jornais e revistas, por meio da Hemeroteca Digital Brasileira, pude analisar algumas caricaturas que foram publicadas nas revistas *Carioca*, em 1935, e *Diretrizes*, em 1941. A despeito das poucas publicações encontradas, foi possível constatar que Arteobella⁴⁷ poderia ter tido um futuro promissor como caricaturista. Assim sendo, definitivamente não foi a qualidade do traço que a afastou da produção de caricaturas ou das ilustrações.

O que esta pesquisa pode confirmar é que suas primeiras caricaturas foram publicadas na revista *Carioca*, em 16 de dezembro de 1935 (n. 4). Tratava-se das caricaturas das cantoras Aurora Miranda (Figura 16) e Sylvinha Mello (Figura 17). As duas mulheres são retratadas na mesma página com traços finos e esfumados, o que lembra o giz de cera. Em relação à representação de cada uma das caricaturadas, Aurora Miranda teve o sorriso e a região da testa

⁴⁶ Há divergências quanto à grafia do nome da artista. Trabalhos acadêmicos e reportagens jornalísticas apresentam variações, alguns grafando seu nome com apenas um “l” e outros com “ll”. Além disso, uma dissertação menciona o nome dela como “Arteobella Gabriella Nassara” em vez de “Arteobella Gabriel Nassara”. Na dúvida, optei por manter o primeiro nome grafado com “ll”, pois é assim que encontramos na maioria dos jornais da sua época. No que se refere à data de nascimento, o dado foi obtido a partir do *Family Search*, site destinado à reconstrução genealógica. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:79DK-WYPZ?lang=pt>. Acesso em: 24 jan. 2025.

⁴⁷ Até o momento, não foi possível encontrar imagens da artista, assim como informações mais profundas sobre sua biografia.

exagerados. Já na representação de Sylvinha Mello, optou-se por deixar os olhos quase fechados e exagerar no tamanho da testa e reduzir significativamente o tamanho do queixo.

Figura 16 – Aurora Miranda



Fonte: Extraída de O Brasil [...] (1935, p. 42).

Figura 17 – Sylvia Mello



Fonte: Extraída de O Brasil [...] (1935, p. 42).

Já para produzir as caricaturas da atriz estadunidense Katharine Hepburn e da atriz brasileira Dulcina de Moraes, ambas publicadas na revista *Diretrizes*, a artista empregou traços mais densos e, por conta disso, tons de preto mais fortes. Arteobella retratou a atriz Katharine Hepburn (Figura 18) com longos cabelos pretos, rosto de perfil, olhos semicerrados e a linha maxilar destacada, deixando o queixo pontiagudo e exagerando na proporção da boca e do sorriso. Por sua vez, na caricatura da atriz brasileira Dulcina de Moraes (Figura 19), o rosto é mais destacado, os olhos estão fechados, salientando os grandes cílios. A boca, também grande, esboça um leve sorriso, o que evidencia o formato losango do rosto da artista.

Nestas duas caricaturas, a maquiagem e os cabelos cuidadosamente arranjados, o detalhe da roupa, seja o decote avantajado de Katharine Hepburn ou os laços presentes no vestido de Dulcina de Moraes, cumprem o papel de realçar a beleza e a feminilidade de ambas.

Figura 18 – Katharine Hepburn



Fonte: Extraída de Magalhães Junior (1941, p. 23).

Figura 19 – Dulcina de Moraes



Fonte: Extraída de Moreyra (1941, p. 25).

A maioria das caricaturas de Arteobella que encontrei têm mulheres como objeto de representação. Elas eram atrizes e cantoras que faziam sucesso na sua época. Na legenda das duas primeiras caricaturas, a revista teceu elogiosos comentários, destacando as qualidades de ambas as artistas. A única caricatura em que a artista representou um homem, que tenho conhecimento, foi a de Albert Einstein (Figura 20), publicada em 8 de maio de 1941.

Figura 20 – Albert Einstein



Fonte: Extraída de Ferraz (1941, p. 4).

Nela, Einstein foi representado com uma expressão rabugenta, testa franzida, queixo duplo, olhos entediados/cansados e profundas olheiras. Essa caricatura foi publicada no texto intitulado “História da caricatura no Brasil”, de autoria de Aydano do Couto Ferraz que procurava destacar a presença das mulheres caricaturistas na cena brasileira (Ferraz, 1941).

Considerando o contexto não muito promissor para caricaturistas e as poucas informações sobre a experiência artística de Arteobella das quais tive acesso, arrisco afirmar que Arteobella parece ter abandonado a profissão de caricaturista e ilustradora para se dedicar ao magistério⁴⁸, pelo fato de a carreira docente oferecer alguma estabilidade financeira – segurança que a publicação de caricaturas e ilustrações em jornais e revistas não conferiam às mulheres.

A dificuldade em encontrar e checar informações nos poucos materiais disponíveis sobre as produções artísticas de Yolanda Pongetti, Irene Rodrigues e Arteobella Nássara confirma o que Michelle Perrot (1989) afirmou sobre o lugar das mulheres na memória como sombras tênues. Assim,

⁴⁸ Além das notas encontradas nos jornais que mencionam a nomeação de Arteobella para o cargo de magistério, na obra *Nássara: o perfeito fazedor de artes* (Lustosa, 1999), há também a confirmação de que todas as seis irmãs de Nássara se tornaram professoras. Portanto, conclui-se que Arteobella também o fez (Lustosa, 1999).

[a]usentes daquilo que certa tradição historiográfica considerava digno de ser percebido, e por conseguinte narrado, não se deve estranhar que as presenças femininas tenham sido pouco retidas no âmbito dos arquivos. Os (as) interessados (as) em conhecer ou problematizar a presença de mulheres na história se deparam com outra lacuna considerável, para além das narrativas, também a *ausência de fontes* sobre elas (Simioni; Eleutério, 2018, p. 21).

É também por esse motivo que revisito o que já foi dito e discuto a imaginação artística das caricaturistas, que, como aponte, precedem as mulheres produtoras de quadrinhos. Esse é um exercício importante para uma melhor compreensão dos esforços de mulheres artistas cuja imaginação e os corpos são interpelados pela realidade social e pelas representações de gênero, em especial no espaço urbano onde atuaram. O maior conhecimento de seus itinerários favorece, aliás, a historicização do atrevimento criativo que nos trouxe até aqui.

A imaginação artística das caricaturistas lutava com as limitações sociais impostas às mulheres, entre elas a falta de contato com o espaço público mais amplo (Simioni, 2007, 2019; Simioni; Eleutério, 2018). Por serem mulheres de classe alta e média, suas imaginações artísticas lidavam ainda com as representações de gênero tradicionais, essencialistas, responsáveis pelo estreitamento da experiência, condicionada às ideias da honra pessoal ou, o que parece ainda mais limitador, da honra da família.

A natureza da caricatura pode nos ajudar a pensar essas dificuldades de forma mais detida. Como modalidade de arte gráfica, a caricatura é um exagero que tende a produzir o riso, isto é, ela está em afinidade com o cômico e o humor, uma dimensão da vivência que tende a ser diminuída em favor de formas mais sérias e racionais. Olhos maiores, testas alongadas, trejeitos e roupas apresentadas exageradamente faziam e até hoje fazem rir. O humor, contudo, era um campo minado para as “mulheres honradas”, em especial aquele que se aproxima da política, como acontece regularmente com caricaturas. Isso explica, entre outras coisas, o menor número de mulheres produzindo caricaturas. Sobre isso, Helga Kotthoff (2006) oferece-nos possibilidades interpretativas interessantes ao destacar que, no passado, mulheres eram posicionadas mais como objetos do humor do que sujeito deles⁴⁹ – se o humor era frequentemente desprestigiado como atividade intelectual e artística, lembra a autora alemã, o desprestígio era duplo quando mulheres o promoviam. Por isso, a irreverência das caricaturas parece-nos, em alguma medida, iniciativas de subversão artística, também dupla, de suas autoras. Cabe notarmos, porém, que seus lugares sociais, expressos principalmente por meio da educação formal que tiveram, as favoreciam.

⁴⁹ Embora hoje saibamos que a relação entre humor e mulheres está intimamente ligada às questões culturais, durante muito tempo defendeu-se a ideia de que faltava humor às mulheres ou elas eram realmente incompetentes (Feministas [...], 1980).

Outra limitação que parece mais duradoura, uma vez que está presente ainda nos dias de hoje, é a do reconhecimento artístico e do rendimento. As caricaturistas publicavam suas artes em revistas e jornais, mas desenvolviam outras atividades que ofereciam às mulheres melhores vencimentos e condições de trabalho.⁵⁰

1.2 Mulheres brasileiras que produziram *charges* e *cartuns*

Se o contexto de produção de caricaturas, no início do século, poderia ser caracterizado como o início da participação de mulheres nas artes gráficas, o que se vê a partir dos anos de 1930, especialmente ao longo da segunda metade do século XX, é um alargamento da participação feminina em produções que não incluíam apenas caricaturas, mas outras produções artísticas, como *charges* e *cartuns*⁵¹. Essa ampliação da participação das mulheres está obviamente relacionada às transformações operadas pela modernização de um país de dimensões continentais, em especial no que toca aos meios de comunicação, à urbanização e à pluralização de horizontes ideológicos, entre eles aqueles que incluem a participação das mulheres na vida pública, artística e cultural do país.

A primeira chargista e cartunista a iniciar esta seção é a alemã naturalizada brasileira Hilde Weber (1913-1994). Hilde (Figura 21) chegou ao Brasil em 1933, trazendo na bagagem formação em artes gráficas pela Escola de Artes Gráficas de Hamburgo e experiência em ilustração em revistas e jornais alemães (Lelis, 2016, p. 34). Naquele contexto, a artista mais bem preparada profissionalmente colocou sua criticidade e bom-humor a serviço dos maiores jornais da época na produção de caricaturas, *charges* e *cartuns*, grande parte deles de viés político (Weber, 1986). Na verdade, Hilde é considerada a mulher pioneira nesses últimos gêneros no Brasil. Ela veio ao Brasil para encontrar o pai, Edmund Weber, aviador, que aqui morava desde o fim da Primeira Guerra Mundial (Colucci, 1987).

⁵⁰ Na sua tese de Doutorado, intitulada *Crises no quadrinho brasileiro do século XXI*, o pesquisador e roteirista Lielson Zeni (2024) traça um panorama interessante sobre a complexidade da produção de histórias em quadrinhos no Brasil atual. Dessa forma, é possível compreender os fatores que levam à emergência e ao apagamento de novos quadrinistas na atualidade.

⁵¹ Assim como ocorre na definição e no uso do termo “caricatura”, também existem imprecisões nas definições dos termos “*charge*” e “*cartum*”. Assim sendo, amparo-me na abordagem em Teixeira (2001), que define “*charge*” como uma produção de teor político localizado, e “*cartum*” como uma produção dedicada à construção da identidade coletiva, podendo ser considerada universal.

Figura 21 – Hilde Weber



Fonte: Extraída de Hilde Weber (2007).

Nestas terras, ela construiu sua vida afetiva. Casou-se por três vezes: na primeira vez, com o industrial Heinz Franz Ernst Müller; na segunda, com o jornalista Cláudio Abramo (1923-1987), com quem teve um filho que também se tornou jornalista, Cláudio Weber Abramo (1946-2018); na terceira, com o fotógrafo e pintor italiano Luigi Mamprin. Como profissional, Hilde tornou-se uma das mais profícuas artistas gráficas. Ilustrou e publicou caricaturas, *charges*, cartuns e tirinhas para diferentes veículos da imprensa, entre eles: *Folha de São Paulo*, *Noite Ilustrada*, *Manchete* e *O Cruzeiro*, além de continuar atuando nas artes plásticas, especialmente no Ateliê Osiarte (Amaral, 2010).

Hilde chegou ao Brasil com 20 anos de idade, em 1933, com uma bagagem cultural e livre de muitas das amarras sociais que aprisionavam as mulheres daquela época. Isso a possibilitou gozar de uma experiência de vida que as artistas brasileiras apresentadas na primeira seção, por exemplo, aparentemente não puderam. Todo esse desprendimento e ousadia certamente contribuíram para que ela fosse “aceita” com menor dificuldade no jornalismo e na produção de artes gráficas como um todo.

Por tratar-se de uma mulher relativamente liberta dos constrangimentos que foram destacados ao falar das caricaturistas anteriores, Hilde, que não vivia sob o controle de um pai, de um irmão ou de um marido, conseguiu transitar entre diferentes espaços sociais. Sua liberdade individual também contribuiu para que ela pudesse enriquecer sua imaginação artística. Isso porque, possivelmente, nem ela nem seus empregadores se viam na obrigação social de resguardar sua honra ou a da sua família – ela não era filha, irmã, ou esposa de nenhum membro da alta sociedade. Provavelmente, por conta disso, eles conseguiam publicar trabalhos que, naquela época, eram considerados mais ousados para uma mulher artista.

A pesquisadora Giovanna Carrozzino Werneck (2018), no entanto, faz uma leitura um pouco diferente em relação à permeabilidade da artista no contexto social e político. Amparada

em uma entrevista⁵² na qual a artista declarava ser uma mulher “não-combativa”, “pouco ambiciosa” e “fã incondicional da estabilidade”, Werneck chegou à conclusão de que essa maior abertura à artista se devia ao fato de ela “[...] mostrar-se como uma mulher que não oferecia perigo ao *status quo*, ao poder masculino, ao patriarcado, ao se definir com expressões que denotam passividade e submissão” (Werneck, 2018, p. 78).

Diante do exposto, é possível afirmar que tanto sua formação mais progressista quanto sua adaptabilidade às condições culturais e sociais possibilitaram que ela construísse sua carreira como artista gráfica e pintora. Suas ambiguidades em relação à condição de ser livre de certos constrangimentos, mas interessada na estabilidade, são entendidas, aqui, como aspectos constitutivos de uma identidade feminina complexa e nuançada.

No campo da caricatura, por exemplo, se comparada às produções das artistas apresentadas na primeira seção deste trabalho, já é possível perceber certa ousadia da artista em representar caricaturas de mulheres e homens. Em uma caricatura de 1934 (Figura 22), Hilde apresentou, em traços finos e precisos, a estrela de cinema russa Anna Sten de maneira a não mascarar a sensualidade ou a ousadia da artista. Ao contrário, ela decidiu ressaltar esses elementos. Para tanto, ela a representou com as mãos na cintura, com os ombros desnivelados, um cigarro entre os lábios e um rosto firme como se olhasse, desdenhosa/desafiadora, para o leitor que a observava.

Figura 22 – Anna Sten



Fonte: Extraída de Hill (1934, p. 5).

Esse tipo de composição não esteve presente em nenhuma das caricaturas apresentadas anteriormente. O provável motivo pode ter sido o cerceamento da liberdade artística das

⁵² Entrevista concedida à Arlene Colucci e publicada no jornal feminista *Mulherio*, de julho de 1987 (Werneck, 2018).

mulheres que tinham um “nome de família a zelar” e, por conta disso, não foram colocadas em funções que poderiam exigir maior exposição social e, como consequência, maior cobrança.

Grande parte da produção gráfica de Hilde foi composta de *charges* relacionadas ao contexto da política partidária, e, nesse meio, a presença feminina naquela época era ainda menor do que hoje. Logo, os homens de poder eram o foco de atenção de Hilde. Durante os anos de 1950, seus trabalhos chamaram atenção pelas produções de *charges* anti-getulistas e anti-peronistas. Posteriormente, suas produções deram suporte às forças conservadoras que se opunham a João Goulart e à esquerda em geral (Pereira; Carvalho, 2023; Santos, 2016).

Desse modo, os homens representados por Hilde eram, em sua maioria, vinculados aos partidos aos quais os veículos para os quais trabalhava se opunham. Para tanto, ela os colocava em posições que sugeriam, na maioria das vezes, a fragilidade, a falta de habilidade para lidar com situações políticas as quais o país experimentava. Na Figura 23, por exemplo, é apresentada a figura de José Sarney em um contexto como goleiro, se debatendo para conseguir segurar as “bolas” da inflação, dos gastos públicos, dos orçamentos, das greves, dos escândalos financeiros e das mordomias.

Figura 23 – Charge de Hilde Weber: José Sarney



Fonte: Extraída de Weber (1986, p. 135).

Na Figura 24, os homens do poder, indicados pelas siglas dos partidos aos quais pertenciam, também são representados igualmente infantilizados, sugerindo a inabilidade política dos envolvidos.

Figura 24 – Charge de Hilde Weber: Homens no poder



Fonte: Extraída de Weber (1986, p. 94).

Embora grande parte do sucesso de Hilde seja creditado à produção de *charges* sobre o contexto da política partidária da época, é possível encontrar trabalhos sobre temas do cotidiano e de questões culturais e sociais e, também, produções quadrinísticas como a série de tirinhas “Seu Tribulino”, publicada no jornal Tribuna da Imprensa⁵³, durante a década de 1950. Em se tratando, mais explicitamente, das questões que envolvem as mulheres, destaco duas produções. A primeira, datada de 18-19 de novembro de 1951, tem como título, provavelmente produzido pela equipe do jornal, “Quatro para três...” (Figura 25) e destaca três homens de braços dados a uma parceira e uma quarta mulher que chora pela falta de um companheiro.

Figura 25 – Cartum de Hilde Weber: Mulher em lágrimas



Fonte: Extraída de Quatro para três... (1951, p. 4).

Esse cartum oferece a oportunidade de refletir e debater sobre as expectativas e as pressões sociais colocadas sobre indivíduos e casais em relação ao casamento, muito

⁵³ No fascículo de 18 de julho de 1950, o jornal anunciou o resultado de um concurso para a escolha do nome do personagem principal e anunciava o início da série quadrinística no formato de tirinhas que seria publicada por Hilde Weber (Um personagem [...], 1950).

acentuados até hoje, mas que indubitavelmente se mantinha ainda mais forte naquele contexto. O segundo cartum que chamou minha atenção foi publicado no mesmo veículo, em 29 de janeiro de 1951, e republicada em 3 de fevereiro de 1962 (Figura 26). Ele mostra duas mulheres em uma loja de armas. Ao fundo da loja, há uma placa com os dizeres “Preços reduzidos”. As duas mulheres são assistidas pelo vendedor enquanto observam as armas pela vitrine, como se avaliassem a qualidade de um item qualquer. As expressões faciais demonstram tranquilidade e leveza.

Figura 26 – Cartum de Hilde Weber: Mulheres armadas



Fonte: Extraída de “Belezinha, não é?” (1951, p. 4).

O cartum foi produzido em um contexto em que, segundo o jornal, aumentava a taxa de crimes “passionais” cometidos por mulheres. Na legenda que acompanha a republicação do jornal, lê-se: “Em novembro de 1951, Hilde fez esta charge aproveitando um aumento na incidência de crimes passionais. Quando chegou a ser quase ‘moda’ a tendência de certas esposas no sentido de resolver seus problemas conjugais de maneira um tanto violenta e quase sempre definitiva” (Legado [...], 1962, p. 4).

Embora, em uma pesquisa rápida no jornal do ano de 1950-1951, seja possível encontrar reportagens sobre “crimes passionais”, cujos autores, em sua maioria, são homens, são as mulheres que são representadas como uma grande ameaça e aderindo a uma “moda” de crimes passionais. A meu ver, tanto o comentário do jornal quanto a publicação do cartum procuram semear o que é chamado, hoje, de “pânico moral” sobre o ocorrido (Garland, 2019).

A segunda artista desta seção é Lila Galvão de Figueiredo (1922-2016), que assinava como Lila e Lila Galvão (Neves, 2016). Lila (Figura 27) nasceu em Piracicaba e mudou-se para a capital paulista aos 18 anos de idade para cursar Belas Artes, curso que não concluiu. Depois de se casar com um militante português vinculado ao Partido Comunista Português (PCP), ela

atuou como professora em escolas públicas e fez ilustrações por encomenda. Também atuou como ilustradora, capista, chargista e cartunista (Neves, 2016).

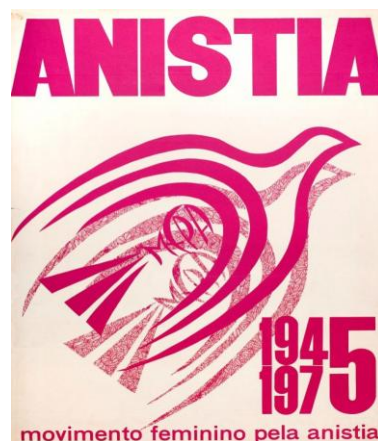
Figura 27 – Lila Figueiredo Galvão



Fonte: Extraída de Neves (2016).

Lila teve três filhos: Jorge Fidelino Galvão de Figueiredo, em 1944, Clarisse Galvão de Figueiredo, em 1947, e Lila Dulce Galvão de Figueiredo, em 1958⁵⁴. Segundo Neves (2016) e Rosalen (2021), durante o período da Ditadura Militar, os dois filhos mais velhos de Lila foram presos. O episódio fez com que Lila se engajasse profundamente na luta pela anistia e no feminismo, o que marcou sua carreira artística. A partir daí, participou do Movimento Feminista e pela Anistia (MFPA) e foi a responsável por uma das imagens símbolo do grupo (Duccini, 2017) (Figura 28). No ano de 1975, contribuiu com a fundação e a manutenção de *Brasil Mulher* (1975-1979), onde publicou ativamente até o fascículo número 7, de junho de 1977. Lila chegou a representar o país no Congresso Internacional Feminista (Rosalen, 2021).

Figura 28 – Logo da campanha pela anistia



Fonte: Extraída de O movimento feminino (2017).

⁵⁴ Lila, ou Lilita como assinava suas produções, assim como a mãe, também atuou como artista gráfica em *Mulherio*.

As ilustrações, as *charges*, os cartuns e as tiras publicados no jornal *Brasil Mulher* estão em afinidade com as pautas feministas, as lutas de classe e o combate ao autoritarismo do governo. Dessa forma, trata-se de uma arte engajada na luta pelos direitos das mulheres e pela disseminação de informação, como pode ser observado em algumas das imagens aqui selecionadas.

A ilustração *Crítica à campanha Walita* (Figura 29), publicada em maio/junho de 1983, número 13, possibilita a reflexão sobre o lugar social ao retratar uma mulher sendo colocada no liquidificador. Nessa arte, é retratada a cabeça de uma mulher com olhos assustados, segurando as bordas do copo do liquidificador, enquanto uma mão a pressiona para dentro. Uma das interpretações possíveis ao considerar essa representação é que o contexto da cozinha está sendo retratado como o espaço onde a mulher ainda está aprisionada. Essa interpretação não difere muito da proposta da artista ao publicar o cartum. Ela o fez para refletir sobre uma propaganda de uma batedeira da marca Walita, na qual um homem fazia o discurso sobre a qualidade do material, enquanto a mulher manipulava o aparelho e, em silêncio, apenas acenava com a cabeça e sorria concordando com o marido.⁵⁵

Figura 29 – Crítica à campanha Walita



Fonte: Extraída de *Negros* [...] (1983, p. 23).

O cartum contrasta com a peça publicitária da marca Walita de 1983. No cartum de Lila, a mulher é triturada por um liquidificador, embora tente resistir. O eletrodoméstico é apresentado como o instrumento da submissão da mulher à vida na cozinha, enquanto a mão que a empurra representa a cultura patriarcal que a autora, mesmo durante a ditadura, ousava criticar.

⁵⁵ A propaganda, disponível no Youtube, pode ser acessada no *link* que segue: <https://www.youtube.com/watch?v=YXeOTak4nsE>. Acesso em: 5 abr. 2024.

Já na Figura 30, presente no fascículo de número 7 de *Mulher Brasil*, em 1977, Lila retratou a burocracia e o descaso em relação às famílias mais pobres, principalmente às mulheres. Na *charge*, é retratada uma mulher grávida e subnutrida que está sentada em uma cadeira, com três homens ao lado direito dela. Eles vestem o uniforme do Bem-Estar Familiar (BEMFAM), órgão fundado em 1966, e tecem comentários sobre a gestação da mulher indiferentes às suas necessidades mais imediatas. Através da ironia presente no cartum – de que a BEMFAM, na verdade, não se preocupa com a família, Lila evidencia o interesse do Estado em controlar as decisões das famílias desfavorecidas, mormente as decisões da mulher.

Figura 30 – Charge de Lila: Burocracia e descaso



Fonte: Extraída de O planejamento [...] (1977, p. 7).

Por tratar-se de artes engajadas, a tônica de suas produções era a representação de mulheres. Não foi possível perceber, a partir das amostras que encontrei, se, em alguns dos trabalhos, ela se preocupou em representar homens que, em alguma medida, subvertiam a norma socialmente estabelecida no que diz respeito à promoção dos direitos das mulheres. Nas produções encontradas, pude perceber o interesse da artista em dar destaque especialmente aos problemas enfrentados, que eram comuns a um grande número de mulheres. Contudo, considero relevante observar que os homens que ela representa surgem como indivíduos dotados de um poder que esmaga, tritura e ameaça. Isso pode ser percebido pela postura corporal e pelo ângulo em que são retratados, quase sempre enfatizando a ideia de poder que eles representam.

A terceira artista desta seção diz respeito a Mariza Dias Costa (1952-2019), talvez uma das artistas brasileiras mais experimentais que conheci até o momento. Por conta da profissão do pai, Mário Loureiro Dias Costa, que era diplomata, Mariza (Figura 31) viveu em vários países, o que lhe proporcionou a oportunidade de aprender a falar várias línguas, como espanhol, inglês, francês, italiano, árabe e grego, e alargar sua experiência cultural e criativa. Ela não chegou a cursar universidade (Capriglione, 2013; Morre [...], 2019), mas, mesmo sem formação profissional formal, ela conseguiu viver de sua produção chegando a atuar na *Folha de São Paulo*. Antes disso, publicou no machista⁵⁶ jornal alternativo *Pasquim* e no jornal *Opinião*.

Figura 31 – Mariza Dias Costa



Fonte: Extraída de Wikipedia.⁵⁷

Seu único livro publicado em vida foi *...e depois a maluca sou eu!* (Costa, 2013), parcialmente financiado pelo Catarse. Essa iniciativa compreende tanto ilustrações que foram produzidas para a *Folha de São Paulo* –publicadas nas colunas “Diário da Corte”, de Paulo Francis, na coluna do psicanalista Contardo Calligaris e na seção “Opinião” –, quanto produções inéditas, incluindo as do período em que esteve em regime de internação voluntária (Pedroso, 2013). Grande parte de suas produções representa figuras disformes e experimentais. Seu produto artístico é resultado de diferentes tipos de técnicas e materiais como o nanquim, pedaços de papel e objetos com forma e textura variadas (Morre [...], 2019). Sobre sua técnica artística, Orlando Pedroso (2013) chegou a comentar seu estranhamento inicial ao ver um original pela primeira vez:

⁵⁶ O jornal alternativo *Pasquim* (1969-1991) recebe esse adjetivo especialmente por conta das publicações que objetificavam e ridicularizavam as mulheres. Isso pode ser observado em suas capas, nos cartuns e nas entrevistas, como a realizada com Betty Friedman na edição de número 94, de 1971. Para uma introdução a essa discussão, além da leitura das edições do *Pasquim* disponíveis no acervo digital, sugiro a leitura dos trabalhos de Rachel Soihet (2007) e de Cintia Lima Crescêncio (2016, 2018, 2019). O acervo encontra-se disponível neste [link](https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/): <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/>. Acesso em: 31 mar. 2025.

⁵⁷ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Mariza_Dias_Costa. Acesso em: 9 ago. 2024.

Confesso que na primeira vez que vi um original dela me assustei. Só compreendi o que era aquele papel com desenhos e montes de recortes pendurados quando o cartunista Faustinho falou: o que importa é o resultado impresso. Esse era o mapa da mina! o leitor nunca entenderia como aquilo era feito mas o resultado era sempre surpreendente (Pedroso, 2013, p. 37b).

Por conta de seu estilo criativo, experimental, inovador e inquietante, como pode ser observado na Figura 32, Pedroso, em texto publicado na *Folha de São Paulo* por ocasião do falecimento de Mariza, chegou a afirmar que ela desenhava que nem homem: “E desenhava que nem homem, com imagens violentas, olhos saltando e coisas explodindo” (Morre [...], 2019). Esse é, sem dúvida, um tipo de discurso provocador e irônico, que sinaliza, mais uma vez, que o reconhecimento é generificado, quase sempre masculino. Isso é ruim porque deixou de esclarecer, de forma marcante e óbvia, a força de uma mulher por ser ela mesma, isto é, uma mulher artista.

Figura 32 – Arte de Mariza



Fonte: Extraída de Costa (2013, p. 66).

A Figura 32 inquieta. Nela, Mariza representa uma figura que pode ser lida como masculina, de feições diabólicas, cujos tradicionais chifres são substituídos por chifres fálicos. Uma das leituras possíveis acerca dessa imagem é a alusão à ideia de poder, potência sexual, violência e dominação que, por sua vez, está intimamente relacionada à de virilidade (tóxica), uma característica da masculinidade hegemônica. O fogo saindo de sua cabeça, somado às expressões alteradas, reforça essa ideia.

No entanto, Mariza também tratou de temas voltados ao agenciamento feminino, como pode ser observado nas duas produções que seguem (Figuras 33 e 34). Produzidas com uma

diferença de 40 anos, ambos os cartuns tocam em temas bastante semelhantes: a indiferença às necessidades da mulher. O primeiro dessa seleção, publicado no jornal *Pasquim* em 1977 (Figura 33), produzido em tons monocromáticos, com linhas finas e precisas, apresenta diferentes camadas de opressão, incluindo as de classe, de raça e de gênero. Nele, uma mulher, negra e visivelmente pobre segura a mão de seu filho com uma mão e, com a outra, uma cartela de anticonceptivos ao indagar um profissional da saúde sobre a relação entre o uso do medicamento e os riscos de incidência de câncer. A resposta ao questionamento é carregada de desprezo e indiferença com a declaração: “Se der, é mais uma contribuição para o controle da população”. Isso demonstra que o interesse do profissional está claramente distante da ideia de bem-estar das mulheres, assim como das minorias de classe e de raça. É, em síntese, o preconceito de classe incidindo sobre o controle de natalidade.

Figura 33 – Cartum de Mariza

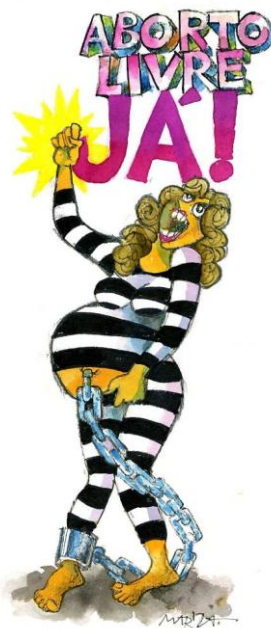


Fonte: Extraída de Mariza [...] (1977, p. 23).

Já o segundo (Figura 34), publicado na página “Políticas HQ”, em 2017, foi produzido em cores, com linhas finas e precisas e sem os experimentos artísticos, os quais se tornaram uma marca de Mariza. Nesse cartum, a artista traz para o debate a questão do direito de a mulher decidir sobre a prática do aborto se necessário for. Essa temática continua sendo negligenciada e atravessada por posicionamentos e interferências de grupos religiosos, o que dificulta o debate e secundariza a mulher. Nesse cartum, há uma mulher grávida, com uma vestimenta que se assemelha ao estereótipo de uma presidiária, com uma corrente presa a um de seus tornozelos e ligada à barriga. Acima da imagem, há os dizeres: “Aborto livre já!”. O cartum destaca de

forma impactante a necessidade de permitir que a mulher tenha o controle sobre suas questões reprodutivas.

Figura 34 – Aborto livre



Fonte: Extraída de Políticas (2017).

Em certa medida, as produções de *charges* e cartuns apresentadas nesta seção começam a chamar atenção para as diferentes formas de opressão vividas por mulheres de diferentes contextos sociais, contrastando a representação tradicional do homem em posições de poder com a da mulher, muitas vezes secundarizada ou marginalizada. As artistas, ao lançarem luz sobre diferentes formas de opressão — como o machismo (Figura 29), a desigualdade social (Figuras 25 e 27) e o controle sobre o próprio corpo (Figuras 30 e 33) —, instigam o público a refletir sobre as desigualdades de gênero.

1.3 As mulheres do povo: as primeiras publicações quadrinísticas de autoria de mulheres em jornais e em revistas de 1927 a 1982

Uma das primeiras quadrinistas⁵⁸ brasileiras foi Yolanda Storni (1908-1982)⁵⁹, cuja biografia e trajetória ainda estão por serem desveladas. Recuperar informações sobre a artista não foi uma tarefa fácil, pois as publicações que mencionam seu nome apresentam apenas a

⁵⁸ As tirinhas são compreendidas como uma forma de histórias em quadrinhos que aparecem diária ou semanalmente em diferentes veículos de comunicação. Elas contam histórias ou piadas curtas (Gordon, 2020).

⁵⁹ As informações de data e de morte divulgadas aqui foram retiradas do *Family Search*, site destinado à reconstrução genealógica. Disponível em: <https://www.familysearch.org/ark:/61903/1:1:7756-T66Z>. Acesso em: 24 jan. 2025.

relação de parentesco com outros dois grandes nomes da cena quadrinística brasileira: o quadrinista, chargista e caricaturista Alfredo Storni (1881-1966), pai de Yolanda, e o igualmente chargista, caricaturista e quadrinista Oswaldo Storni (1909-1972), irmão dela. Uma pesquisa mais aprofundada em alguns dos jornais das décadas de 1930 e 1940 não trouxe grandes resultados sobre sua carreira ou produções; os achados apenas possibilitaram ampliar a lista de parentesco.

Aparentemente, suas publicações se concentraram na revista *O tico-tico*. Ela debutou no periódico em 17 de março de 1937, onde permaneceu até 9 de junho de 1941, conforme o levantamento para esta pesquisa. Suas principais criações foram *Papá e Pupú*, *Aventuras de Paulinho*, *A gatinha desastrada*, *As três vadias* e *A pequena aviadora*. Trata-se de histórias quadrinizadas de uma página em gradações de preto, como era grande parte das produções daquele contexto. Outra característica de suas tirinhas, que se repetia nas produções de outros artistas de seu tempo, é a quase ausência do emprego de balões de fala ou de pensamento, recurso gráfico que se tornou emblemático das HQs. Em vez disso, a narrativa textual aparecia na forma de texto narrativo estrategicamente colocado logo abaixo, na base de cada quadro.

Quanto à questão da representação, é importante destacar que suas histórias foram construídas para resultarem em uma lição de moral ao final. As personagens eram, em sua grande maioria, meninos travessos e jovens “vadias”, mas não no sentido pejorativo. Uma das histórias que me chamou atenção foi a de “A pequena aviadora” (Figura 35), publicada no fascículo de 9 de julho de 1941 da revista *O Tico-Tico*. Resumidamente, trata-se de uma jovem de 15 anos que, diante da recusa de seu tutor em lhe pagar um curso de aviação, decide empreender para conseguir pagá-lo por conta própria. Ao final da história, a jovem alcança seu objetivo de obter a licença (*brevet*) para pilotar (*A pequena aviadora*, 1941).

O que chamou minha atenção nessa história foi o fato de a artista colocar a jovem como uma figura ativa na realização do seu objetivo de se tornar pilota, uma área que, mesmo após mais de 80 anos da publicação da tirinha, ainda é vista como predominantemente masculina. Outro ponto digno de nota é que seu tutor, embora não tenha se dedicado a ajudá-la diretamente, também não se revelou um obstáculo para ela, como, por exemplo, impedindo-a de perseguir o seu objetivo pelo fato de ser mulher e jovem. Nesse sentido, a tirinha, vista à luz dos dias atuais, revela-se inspiradora para as meninas de sua época, pois oferece alternativas à jovem mulher.

As mulheres e jovens mulheres estão presentes em todas as tirinhas produzidas por Yolanda. Elas são mães, empregadas, jovens “vadias” ou sonhadoras. Já a presença de homens, exceto pela minissérie *As aventuras de Paulinho*, que apresenta o aventureiro e arteiro Paulinho,

se limita à participação coadjuvante. Isso não permite desenvolver uma análise das subjetividades masculinas.

Figura 35 – A pequena aviadora



Fonte: Extraída de A pequena aviadora (1941, p. 28).⁶⁰

⁶⁰ Transcrição: A tirinha possui três fileiras, com três quadros cada uma. Abaixo de cada quadro, há um texto narrativo. A seguir, a transcrição de cada fileira.

Primeira fileira:

Quadro 1: "Nice é uma pequena do interior entusiasmada pela aviação. Durante a Semana da ...".

Quadro 2: "...Asa ela acompanhou todos os acontecimentos pelos jornais chegados do Rio para o seu padrinho. Encantada com..."

Quadro 3: "...a bravura de uma das aviadoras que apenas com quinze anos ganhara um dos melhores prêmios."

Segunda fileira:

Quadro 1: "Nice que também já tem quinze primaveras, resolveu pedir a seu tutor que a matriculasse ..."

Quadro 2: "...numa escola de aviação. Porém este negou-se a fazer-lhe tal vontade dizendo-lhe que isto apenas consistia num entusiasmo..."

Quadro 3: "...de juventude devido à leitura dos jornais. Nice, com esta negativa não desistiu das suas intenções e resolveu fazer..."

Terceira fileira:

Quadro 1: "...flores, vendê-las e com o lucro deste trabalho, poder angariar recursos a fim de realizar a sua grande aspiração!..."

Quadro 2: "...Durante a venda de flores, trava conhecimento com a esposa de um aviador que procura auxiliá-la e com o consentimento, depois de alguma relutância..."

Quadro 3: "...de seu padrinho, conseguiu embarcar para o Rio. Finalmente, tira com brilhantismo o 'brevet' de aviadora!"

A segunda artista desta seção é Cecília Whitaker Vicente de Azevedo Alves Pinto (1939-), mais conhecida como Cecília Alves Pinto ou simplesmente Ciça (Figura 36). Ela é creditada como uma das principais quadrinistas brasileiras (Arruda, 2019; Borges; Zouvi, 2020). A premiada artista, vencedora do HQMIX de 2009 na categoria Grande Mestre, atuou inicialmente como jornalista, o que parecia, para ela, um caminho natural, como deixa transparecer em entrevista concedida à *Folha de São Paulo*: “Eu sempre tive um dedo no jornalismo, desde menina. Eu morava no Rio, e minha família era ligada à revista O Cruzeiro [...]. Então nasci nisso” (Moraes; Severino, 2020). Embora ela tenha sido apreciadora de quadrinhos desde sua infância, segundo reportagem publicada na revista *Risca!* (Ciça Pinto, 2015), Ciça começou a se interessar profissionalmente por artes visuais quando fez um curso de pintura com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), o que a levou, posteriormente, a estudar História da Arte na Sorbonne, em Paris, e pintura na *Académie de la Grande Chaumière* no mesmo período. Esse percurso a levou a iniciar sua carreira de ilustradora e cartunista em 1967.

Figura 36 – Ciça



Fonte: Extraída de Arruda (2019, p. 27).

Ciça tornou-se uma artista bastante prolífica e versátil. No início da década de 1960, escreveu e ilustrou matérias de moda infantil na revista *O Cruzeiro*. Posteriormente, a partir de 1967, ela começou a publicar suas tirinhas no *Jornal dos Sports*, no suplemento “O Sol”. Publicou também, entre outros veículos, na *Folha de São Paulo* (de 1967 a 1985), no *Correio da Manhã*, em 1969, e em jornais alternativos, tais como: *Pasquim*, em 1982, e os feministas *Nós Mulheres*, de 1976 a 1977, *Brasil Mulher*, em 1978, e *Mulherio*, de 1981 a 1982. A artista ainda participou como convidada, por dois anos consecutivos, do Salão Internacional de História em Quadrinhos de Lucca, na Itália (Museu de Arte da Universidade Federal do Ceará [MAUC], 2018). Em meados da década de 1980, logo após sair da *Folha de São Paulo* e se mudar para os Estados Unidos, Ciça decidiu abandonar a carreira de quadrinista para se dedicar

apenas a de escritora (Borges; Zouvi, 2020). Daquele período até os dias de hoje, são mais de 20 livros publicados, entre eles estão livros infantis, juvenis e de poesias.

Uma característica marcante das produções de Ciça é que suas personagens são, em sua maioria, animais bastante críticos do contexto político, cultural e social da época. Isso veio a calhar, considerando que o período de publicação coincidiu com a Ditadura Militar. Para abordar/refletir sobre temas políticos, ela criou *O Pato*, que foi publicado na *Folha de São Paulo* por 20 anos. Ainda para a *Folha*, ela publicou a tirinha *Bel* no suplemento “Mulher”, a única tirinha cujas personagens principais eram humanas. As temáticas abordadas nessa tirinha foram inspiradas pelas próprias experiências com sua filha Ana, adolescente na época (Ciça Pinto, 2015).

Outros personagens igualmente marcantes em *O Pato* foram: as formigas, que representavam a classe política e os militares; a galinha Naná e o galo Hermes, que representavam a família brasileira de classe média-baixa com todas as suas idiossincrasias: divisão desigual do trabalho doméstico, educação dos filhos e equilíbrio orçamentário doméstico. *Bia Sabiá* (Figura 37) também foi uma tirinha marcante que introduziu a passarinha Bia e foi criada especialmente para publicações feministas, tais como *Mulherio*, *Nós Mulheres* e *Brasil Mulher*. Desse modo, foi por meio do riso que as tirinhas de Ciça levaram as pessoas a refletirem sobre diferentes tópicos: da política ao lugar social da mulher, o que envolve trabalho, casamento, filhos e sexualidade – temas que continuam contemporâneos e relevantes.

Figura 37 – Bia Sabiá

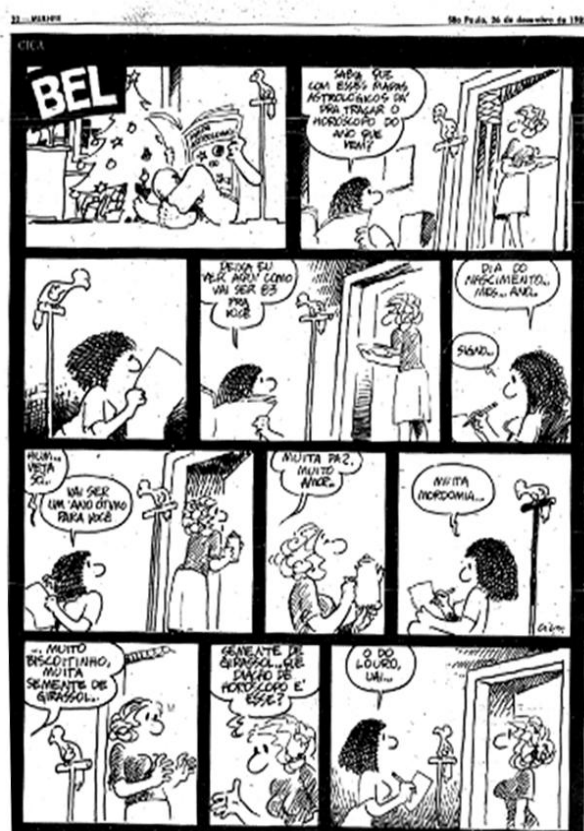


Fonte: Extraída de Bia Sabiá (1976).

Inegavelmente, as personagens antropomorfizadas de Ciça permitiram que ela tratasse de temas complexos de uma maneira que eles não parecessem excessivamente pesados e, assim, pudessem permear o cotidiano de pessoas de diferentes classes sociais e níveis intelectuais. Isso vale tanto para as tirinhas relacionadas à política, como é o caso de grande parte das tirinhas de *O Pato*, quanto à política do contexto privado, presentes em *O Pato*, *Bia Sabiá* e *Bel*.

Na tirinha da Figura 38, ela retrata a experiência da dupla jornada da mulher, em que marido e esposa chegam juntos do trabalho. Enquanto o homem descansa e lê seu jornal, a esposa se desdobra para dar conta de todas as demandas da casa. A questão do trabalho não remunerado e a sobrecarga da mulher são apresentadas de maneira a possibilitar o riso e a reflexão ao mesmo tempo, fazendo com que o assunto permeie com maior facilidade diferentes contextos. Esses recortes “[...] são suficientes para que não se perca de vista que o espaço doméstico também é político, no sentido de que, entre outras razões, ele é palco onde se encenam relações de poder [...]” (Silva, 2013, p. 6).

Figura 38 – Bel



Fonte: Extraída de Bel (1982, p. 10).⁶¹

⁶¹ Transcrição: Esta tirinha possui quatro fileiras. A primeira fileira contém dois quadros, enquanto as demais possuem três quadros cada.

Primeira fileira:

Quadro1 – Ambientação da cena. Há uma árvore de Natal estabelecendo o tom de fim de ano e a personagem Bel está sentada no chão lendo um jornal. Ao fundo um papagaio está no poleiro.

De maneira semelhante, na já mencionada *Bel*, Ciça coloca, de maneira bem-humorada, os desafios e as alegrias da maternagem e da rotina doméstica. Com traços simples, que são uma característica do seu estilo, ela desenvolveu *Bel*, uma mulher madura com filha já adolescente, Ana. *Bel* lida, então, com a rotina de mãe e filha, de trabalhar e de maternar. Na Figura 38, por exemplo, mãe e filha estão em casa. Enquanto *Bel* parece ocupada ajeitando a casa, Ana está concentrada lendo um mapa astrológico, e o papagaio está empoleirado em seu suporte próximo a uma porta da cozinha. Ana inicia um diálogo que, a princípio, faz o leitor acreditar que ela está falando com a mãe.

Ana diz: “Sabia que com esses mapas astrológicos dá para traçar o horóscopo do ano que vem?”; “Deixa eu ver como vai ser [19]83 para você?”. No entanto, ao final da tira, depois de ela dizer: “Vai ser um ano ótimo para você. Muita paz, muito amor”, é possível perceber a fisionomia da mãe mudar, e Ana continua: “Muita mordomia...”, “...muito biscoitinho, muita semente de girassol ...”; o humor da tirinha se mostra presente no fato de a mãe, muito provavelmente, desejar tudo aquilo, mas saber que, na verdade, nada daquela previsão se aplica a ela.

Martha Alencar (Figura 39), a terceira artista, é ainda pouco lembrada por sua participação nas produções de tirinhas. Ela veio de família tradicional e teve uma educação enriquecedora, que lhe proporcionou o acesso ao estudo de línguas, literatura e artes – assim como Ciça também foi aluna de desenho e pintura de Ivan Serpa no MAM e graduou-se em línguas anglo-germânicas pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio) (Pinheiro, 2022). “Ou seja, pelos costumes da época, era aquela moça bonita criada para se casar com um ‘bom partido’. Mas os planos de Martha eram outros” (Pinheiro, 2022). Ela queria mais que uma vida de mãe e esposa. Para tanto, iniciou, em 1961, sua carreira de jornalista em

Quadro2 – Além dos elementos descritos anteriormente, aparece a mãe carregando vasilhas e se dirigindo à cozinha. A partir desse ponto, ela passa a fazer parte do campo de visão na maioria dos quadros. No Balãozinho *Bel* fala: “Sabia que com esses mapas astrológicos dá para traçar o horóscopo do ano que vem?”

Segunda fileira:

Quadro 1– Sem balão.

Quadro 2 – *Bel*: “Deixa eu fazer agora como vai ser [19]83 para você”.

Quadro 3 – *Bel*: “Dia do nascimento... mês... ano...”

Terceira fileira

Quadro 1– *Bel* (Primeiro balão): “Hhum veja só...”

Bel (Segundo balão): “Vai ser um ano ótimo para você”.

Quadro 2 – *Bel*: “Muita paz, muito amor...”

Quadro 3 – *Bel*: “muita mordomia...”

Quarta fileira:

Quadro 1– *Bel*: “...muito biscoitinho, muita semente de girassol...”

Quadro 2– Mãe: “Semente de girassol... que diacho de horóscopo é esse?”

Quadro 3 – *Bel*: “O do louro uai”.

jornais como *O Globo* e *Tribuna da Imprensa*, produzindo textos e ilustrações de moda e beleza. Em *O Globo*, Martha atuou no caderno *Ela*, ao lado da editora Nina Chaves.

Figura 39 – Martha Alencar



Fonte: Extraída de Ribeiro (2022).

À primeira vista, o primeiro impulso seria pontuar que sua primeira profissão estava alinhada aos valores sociais que condicionavam a mulher a perseguir certos padrões de beleza, mas é inegável que, dentro das possibilidades da época, ela estava trilhando o caminho em direção à autolibertação. Assim, mesmo com foco nos projetos pessoais e talvez sem pretensões ou discernimento do impacto disso na vida de outras mulheres, Martha ajudou a trilhar caminhos para mulheres exercerem outras profissões que não estivessem estreitamente relacionadas ao contexto domiciliar.

Em 1967, ela decidiu abandonar os veículos tradicionais de comunicação e iniciar uma experiência como editora de uma coluna em *O Sol* – jornal diário alternativo que nasceu como um encarte no *Jornal dos Sports*, em 21 de setembro de 1967. Nesse mesmo período, ela também publicou no *Jornal do Brasil*. Já em meados de 1970, depois do exílio na França enquanto estava grávida, ela iniciou seu trabalho no alternativo *Pasquim* como secretária de redação e cronista. As ilustrações que acompanhavam as crônicas também eram de autoria de Martha. Após rupturas internas na redação, ela passou a trabalhar no *Jornal de Amenidades* e, posteriormente, secundarizou o jornalismo e passou a se dedicar à promoção e, então, à produção cinematográfica – nesse espaço, ao lado do marido Hugo Carvana (1937-2014), realizou uma prolífica produção⁶².

Embora Martha tenha se destacado em diferentes áreas, o que interessa neste trabalho é discutir sua produção quadrinística: suas tirinhas publicadas durante o ano de 1967 no *Jornal dos Sports*. Essas produções destacavam de maneira humorada e irônica a forma como a mulher se percebia e se constituía socialmente, como era interpelada pelos códigos sociais e como respondia a eles. Para melhor ilustrar essa percepção, selecionei três tirinhas para análise.

⁶² *Casa da mãe Joana*, em 2013; *Éramos Todos Loucos*, em 2014; *Carvana*, em 2018, entre outras.

Suas tirinhas não receberam título e suas personagens não eram nomeadas. A personagem principal é sempre uma mulher que lida com questões sociais que afetam diretamente seu estilo de vida. Na Figura 40, a tirinha apresenta uma mulher reportando ao psicanalista, um homem, o motivo pelo qual ela sente necessidade de ir às consultas toda semana. Uma leitura possível é a provável dificuldade da personagem em lidar com as diversas cobranças sociais à mulher, o que a leva a assumir diferentes personas. Essa interpretação se alicerça na análise da linguagem verbal e não verbal expressa pela personagem ao longo da sequência de quadros da tirinha.

Figura 40 – Tirinha de Martha Alencar: Cobranças sociais



Fonte: Extraída de Jornal dos Sports (1967a, p. 3)⁶³.

⁶³ Transcrição: A tirinha é apresentada no formato vertical e contém quatro fileiras. As três primeiras possuem dois quadros cada enquanto a última apenas um. Há dois personagens: a mulher aparece em todos os quadros e o homem, o psicanalista, que surge apenas no último.

Primeira fileira

Quadro 1 – Mulher: “Com meu vestido baby-look eu sento assim”.

Quadro 2 – Mulher: “Com meu pallazzo eu tenho que sentar assim”.

Segunda fileira

Quadro 1 – Mulher: “Com um longo no estilo dos trinta, eu devo me sentar assim”.

Quadro 2 – Mulher: “Com meu terninho de homem eu sento assim”.

Terceira fileira

Quadro 1– Mulher: “Com African look, sento em cima de uma pele assim”.

A artista escolheu vestimentas como metáfora das diferentes personalidades que as mulheres precisam assumir, dependendo do contexto: ingênua, sofisticada/fluida, assertiva, *sexy* etc. Para isso, ela, no primeiro quadrinho, ilustrou a personagem vestindo roupas com ares infantis – “*baby-like feel*” –, provavelmente para passar a ideia de mulher ingênua, indefesa ou até mesmo pura/recatada, que a sociedade esperava dependendo do contexto. O penteado e a pose com as mãos nos joelhos reforçam essa ideia. No segundo quadrinho, a personagem é representada com um vestido *palazzo*, e sua postura corporal é igualmente fluida e sofisticada. Outro quadrinho da tirinha que me chamou atenção foi o quarto. Nele, vestida de “terninho de homem”, sua postura é muito mais relaxada, aparentemente despreocupada, assertiva e mais próxima de ser “livre”.

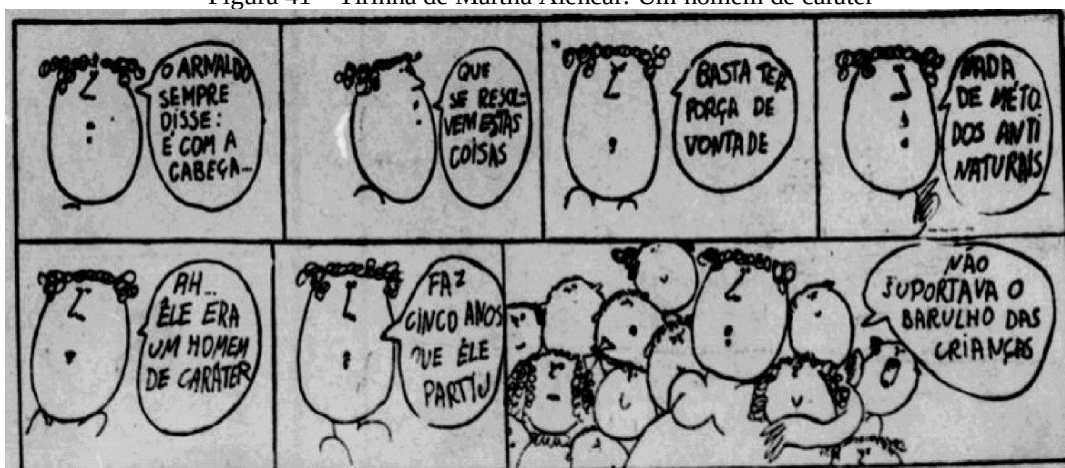
Enfim, todos esses papéis sociais que a personagem se vê obrigada a encarnar fazem com que ela precise de um suporte profissional. O profissional que a analisa aparece apenas no último quadrinho. Ele está sentado em uma cadeira, com os braços sobre os joelhos, aparentemente segurando com a mão um bloco e uma caneta. Não é possível fazer uma análise aprofundada do personagem, uma vez que a tirinha não fornece informações suficientes para tal.

A Figura 41 traz a ironia como recurso cômico. Nela, há sete quadros e, em seis deles, há apenas o rosto de uma mulher exaltando as qualidades de Arnaldo, o provável marido. Ela destaca o caráter dele: “Ah... ele era um homem de caráter”, os valores que ele costumava valorizar eram a “razão” e a “força de vontade”. No penúltimo quadrinho, é revelado que Arnaldo partiu há cinco anos e o motivo é revelado no último: “Ele não suportava o barulho das crianças”. A banalidade usada para justificar a partida de Arnaldo, especialmente quando contrastada com a idealização anterior, é uma crítica à irresponsabilidade paterna.

Quadro 2 – “Mulher: Por isso, toda semana venho aqui...”

Quadro único – Mulher: “... e me deito assim.”

Figura 41 – Tirinha de Martha Alencar: Um homem de caráter



Fonte: Extraída de Jornal dos Sports (1967b, p. 5).⁶⁴

Na Figura 42, por sua vez, a personagem aparece como se estivesse dialogando com outra pessoa, supostamente um homem. Nesse diálogo, ela se coloca como uma pessoa circunscrita em uma realidade em que a mulher se apresenta como mais autônoma, dona do próprio corpo: “Você não pode me forçar. A mulher não é uma matriz”. Ela é consciente de seu valor: “Afinal, não sou um mero objeto”; e é segura da ideia de que “o imbecilias sexus foi superado”. No entanto, o último quadrinho leva o leitor ao riso ao colocar a personagem cedendo à expectativa do seu interlocutor, que possivelmente havia dito que a percebia mais sexy de cabelos longos. Logo, ela decide não os cortar. Esse quadrinho provoca o riso ao mostrar que, mesmo circunscrita a uma realidade mais progressista para as mulheres, em certa medida, elas ainda se veem programadas para agir e se vestir para agradar, serem desejadas, amadas e se fazerem caber.

⁶⁴ Transcrição: A tirinha é apresentada no formato horizontal e contém duas fileiras. A primeira fileira possui quatro quadros e a segunda fileira três quadros. A única personagem com falas é uma mulher, mãe, que aparece em todos os quadros. No último quadro, várias crianças, que são filhos dela, aparecem, mas eles não têm fala.

Primeira fileira

Quadro 1 – Mulher: “Arnaldo sempre disse: é com a cabeça-”.

Quadro 2 – Mulher: “que se resolvem estas coisas”.

Quadro 3 – Mulher: “Basta ter força de vontade.”

Quadro 4 – Mulher: “Nada de métodos antinaturais”.

Segunda fileira

Quadro 1 – Mulher: “Ah... Éle era um homem de caráter”.

Quadro 2 – Mulher: “Faz cinco anos que éle partiu”.

Quadro 3 – Mulher: “Não suportava o barulho das crianças.”

Figura 42 – Tirinha de Martha Alencar: Diálogo



Fonte: Extraída de *Jornal dos Sports* (1967c, p. 3).

Nas sete tirinhas publicadas no *Jornal dos Sports*, a mulher é a personagem central. É sobre os conflitos experimentados pelas mulheres que Martha escolheu explorar e, embora a presença do homem seja suscitada, o caráter e a personalidade dele podem ser avaliados apenas pelos dizeres da mulher que coadunam com os estereótipos da *performance* da masculinidade nociva. Considerando o contexto de sua publicação, é compreensível e louvável que esta tenha sido sua escolha, pois poucas eram as mulheres que produziam quadrinhos dessa forma.

Maria da Conceição de Souza Cahú (1944-2006) nasceu em Floresta, Pernambuco, mas mudou-se para Recife em 1960 para frequentar o curso de Pintura na hoje extinta Escola de Belas Artes de Pernambuco. Engajada politicamente, Cahú (Figura 43), segundo Silva e Silva (2021, p. 383), iniciou sua carreira artística ilustrando folhetos informativos direcionados aos trabalhadores rurais da região Nordeste. Esses folhetos eram desenvolvidos pela Associação Nordestina de Crédito e Assistência Rural (Ancarpe). Ainda em Pernambuco, atuou no Setor

do Audiovisual da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), em 1965, e no Programa do Nordeste S.A., em 1969, produzindo ilustrações.

Figura 43 – Autorretrato de Cahú



Fonte: Extraída de Silva e Silva (2021, p. 382).

Visando oportunidades mais desafiadoras, Cahú mudou-se para São Paulo no início da década de 1970. Logo nos primeiros anos morando em São Paulo, Cahú já colaborava com ilustrações, caricaturas, *charges*, cartuns e HQs para as revistas da editora Abril: *Cláudia*, *Placar*, *Pop*, *Visão*, *Versus*, *Capricho* e *Playboy*; para a *Folha de São Paulo* e outros veículos. Além de publicar nos veículos *mainstream*, ela também colaborou com publicações alternativas, tais como *Nós Mulheres*, *Brasil Mulher* e *Revista Saúde em Debate*.

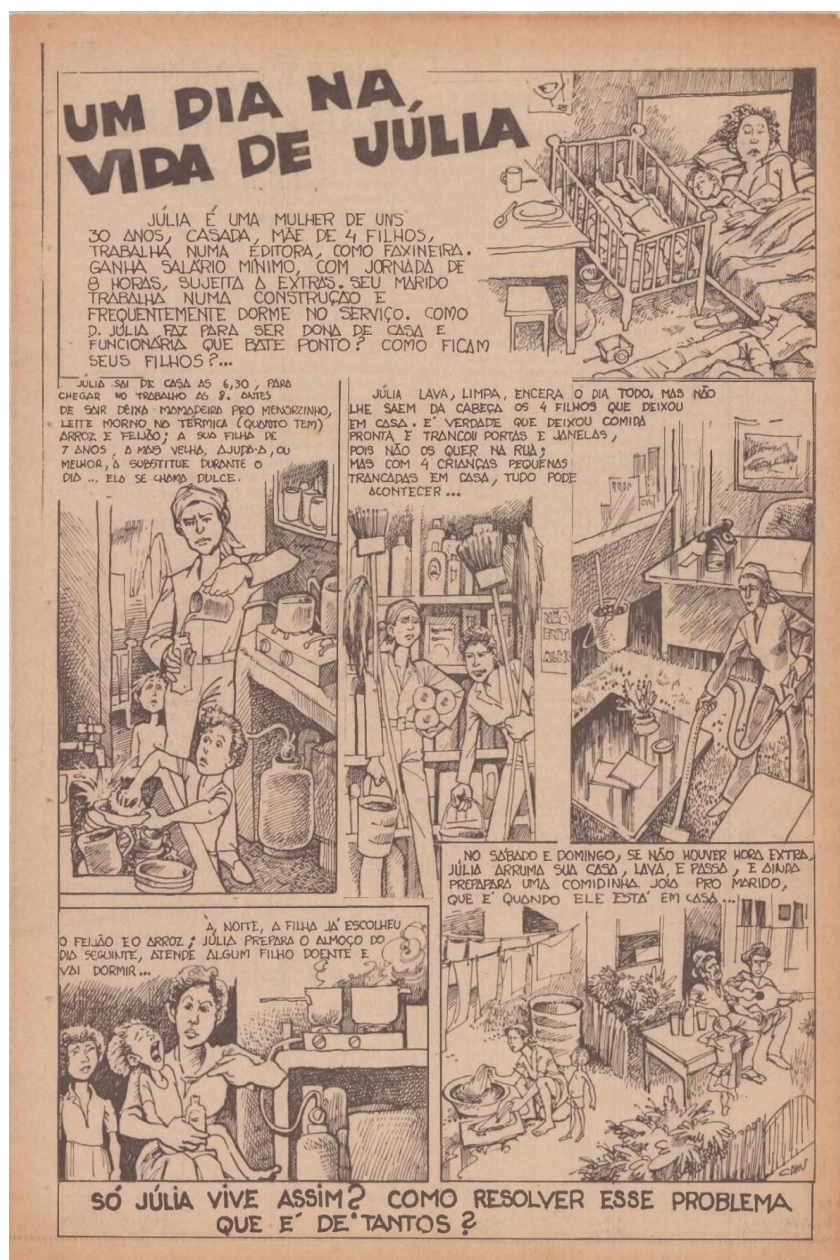
Conceição Cahú foi uma prolífica e premiada artista que contribuiu grandemente para marcar o lugar da mulher tanto na história das HQs brasileiras quanto nas artes relacionadas aos quadrinhos. Como bem coloca Pessoa (2019, p. 120), “[...] Conceição Cahú foi uma das poucas autoras de histórias em quadrinhos a ter uma produção profícua e reconhecida em um cenário profissional predominantemente masculino”. Além das já mencionadas contribuições a jornais e revistas, ela também atuou como pintora e, ao longo da sua vida artística, de 1970 a 2004, realizou 17 exposições nacionais e uma na França (Silva; Silva, 2021). Na última exposição, intitulada “Corpos de índios”, Cahú utilizou, conforme Silva e Silva (2021), uma técnica de acrílico sobre madeira que fora desenvolvida por ela.

É provavelmente por conta de seu posicionamento político e feminista que Cahú solicitou aos seus irmãos que suas obras fossem reunidas e preservadas após sua morte – uma atitude política bem pensada, considerando que o silenciamento que envolve as produções de autoria de mulheres é, em certo sentido, a norma. Essa atitude deu origem ao Memorial Conceição Cahú⁶⁵, em Floresta, Pernambuco, e dificulta o seu apagamento na história das

⁶⁵ Ver sobre o Memorial em <https://portais.univasf.edu.br/videos/tv-caatinga/memoria-sertao-memorial-conceicao-cahu>. Acesso em: 10 ago. 2023.

mulheres quadrinistas brasileiras. Seus posicionamentos políticos e feministas são expressos em suas produções, que problematizam o *status quo* da mulher ou situam a mulher em uma relação mais aberta quanto à sua própria sexualidade, como pode ser analisado respectivamente nas Figuras 44 e 45.

Figura 44 – Tirinha “Um dia na vida de Júlia”



Fonte: Extraída de Um dia [...] (1977, p. 16).

Na tirinha da Figura 44, “Um dia na vida de Júlia”, publicada no jornal *Brasil Mulher* em 1977, por exemplo, é apresentado o fenômeno do acúmulo de funções na vida da mulher trabalhadora. Ela se encontra sobrecarregada com a acumulação do trabalho não remunerado, desenvolvido no contexto doméstico, com o trabalho remunerado, normalmente realizado no

Além dos quadrinhos estilo crônica que refletiam sobre o cotidiano da mulher trabalhadora, Cahú também se aventurou na produção de quadrinhos de humor. Um exemplo disso é o quadrinho “Uma história de amor” (Figura 45), um tributo a Carlos Zéfiro, autor de quadrinhos eróticos. Nesse quadrinho de quatro páginas, é apresentado um encontro entre um casal que está interessado em se relacionar sexualmente, cuja personagem protagonista é uma mulher emancipada e decidida.

De maneira resumida, o quadrinho apresenta dois momentos principais que interessam aqui. No primeiro momento, é apresentado um flerte entre um casal, que culmina em uma cama de hotel, onde, prestes à realização do ato sexual, a jovem protesta, dizendo que sem camisinha não haverá penetração. Interessante é que ela também traz para si a responsabilidade pela posse da camisinha: “Esquecemos a camisinha! Sem camisinha, nada feito! Nada feito mesmo!” (Cahú, 1992, p. 2). O homem, por outro lado, tenta, inicialmente, se esquivar: “E você vem falar disso agora” (Cahú, 1992, p. 2); e, posteriormente, busca impor sua vontade: “Vou lhe pegar na marra!” (Cahú, 1992, p. 2), atitude que é imediatamente repelida pela mulher.

Nesse quadrinho, é apresentada uma ruptura dos modelos tradicionais de representação da mulher quando engajada em um relacionamento sexual. Normalmente, o que se via, e não raras vezes ainda se pode ver, é a mulher passiva ou submissa em relação aos desejos do outro. Nessa tirinha, ao contrário, é apresentada uma mulher que faz valer o que deseja em relação ao ato sexual. Já a representação do homem é daquele que aprende no processo e, embora o desfecho em forma de casamento entre os dois amantes possa ser considerado conservador (Pessoa, 2019), é possível lê-lo como uma evolução na capacidade de colocar o diálogo em ação.

A última quadrinista deste capítulo é Célia Seybold⁶⁶. Traçar o itinerário artístico e pessoal de Célia tem se revelado um verdadeiro desafio. As poucas informações às quais tive acesso foram garimpadas em publicações de dissertações e teses (Crescêncio, 2016; Medina, 2010) e em acervos de publicações independentes feministas. No entanto, as poucas informações encontradas não impossibilitam a análise da sua produção quadrinística encontrada até agora.

Grosso modo, o resultado das pesquisas indica que Célia Seybold atuou principalmente como ilustradora. Os registros obtidos por meio de buscadores na internet, por exemplo, são de ilustrações e capas de livros, como a adaptação para o português de *Alice no país das maravilhas*, realizada por Nicolau Sevchenko, em 1987; a versão brasileira de *O Inspetor Geral*,

⁶⁶ Até o momento, não foi possível encontrar imagens da artista, assim como informações robustas sobre sua biografia.

de Nicolau Gógol (1994); e a capa de *Cantáridas e outros poemas fesceninos*, de Paulo Vellozo, Jayme Santos Neves e Guilherme Santos Neves (1985).

Essa escassez de informações sobre as contribuições de Célia para o campo dos quadrinhos pode sugerir que sua carreira como quadrinista foi interrompida por motivos que não foi possível alcançar. Na verdade, durante a realização da pesquisa, só encontrei três menções relacionando-a aos quadrinhos. A primeira é uma carta que ela teria direcionado ao escritor Haroldo Maranhão, em 1986, ocasião em que ilustrava *A porta mágica*, livro do referido autor. Nessa carta, ela demonstra interesse em encontrar uma parceria para produzir quadrinhos, aparentemente voltados ao público infantil e juvenil, com o qual Haroldo fazia sucesso e com o qual ela também já tinha certa familiaridade:

Haroldo

Meu nome é Célia. Eu acabo de fazer as ilustrações para o seu livro “Porta Mágica” que será lançado pela Scipione. Estou lhe mandando fotocópias dos desenhos por duas razões. Em primeiro lugar gostaria que você conhecesse meu trabalho e gostaria de ter uma apreciação sua. Posso bem imaginar que você visualizou algumas coisas bem diferentes para Mariana e sua turma. O trabalho de ilustração de um livro exige uma criação muito grande e que a gente permaneça num fio obedecendo a todos os detalhes que o autor indica e os que não indica e abocanhando ao mesmo tempo o pedaço de liberdade a que se tem direito. A minha primeira Mariana, por exemplo, era morena – eu gostava muitíssimo dela, mas a sua Mariana é loira. [Trecho com algumas partes ilegíveis]. A segunda razão porque lhe mando esses xerox é que eu queria lhe dizer que no caso de você gostar acho que poderíamos “fazer mais alguns sambinhas juntos”. Os personagens já estão bolados, talvez possamos discutir algumas modificações. **Eu tenho interesse em História em Quadrinhos. Eu tenho procurado muito alguém que faça argumentos. Quem sabe nós podemos fazer alguma coisa mais interessante que a Turma da Mônica, do Bolinha e outras mais. Se houver interesse, escreva-me** (Seybold *apud* Medina, 2010, p. 185, grifo próprio).

Essa parceria nunca aconteceu, pois Haroldo não se identificou com a proposta artística de Célia, tampouco com o formato dos quadrinhos, pois se considerava “estrangeiro” no assunto (Maranhão *apud* Medina, 2010, p. 189).

Se sua produção de quadrinhos para o público infantil e juvenil, ao que tudo indica, não saiu do papel, suas produções para o público adulto, embora não tenham alavancado, se revelaram promissoras. Essa afirmativa vale tanto para as ilustrações de cunho erótico quanto para o caso da série de quadrinhos *Fantasmasia*⁶⁷. No que se refere às ilustrações de cunho erótico, elas se fazem presentes em *Mulherio*, cuja primeira publicação se deu provavelmente

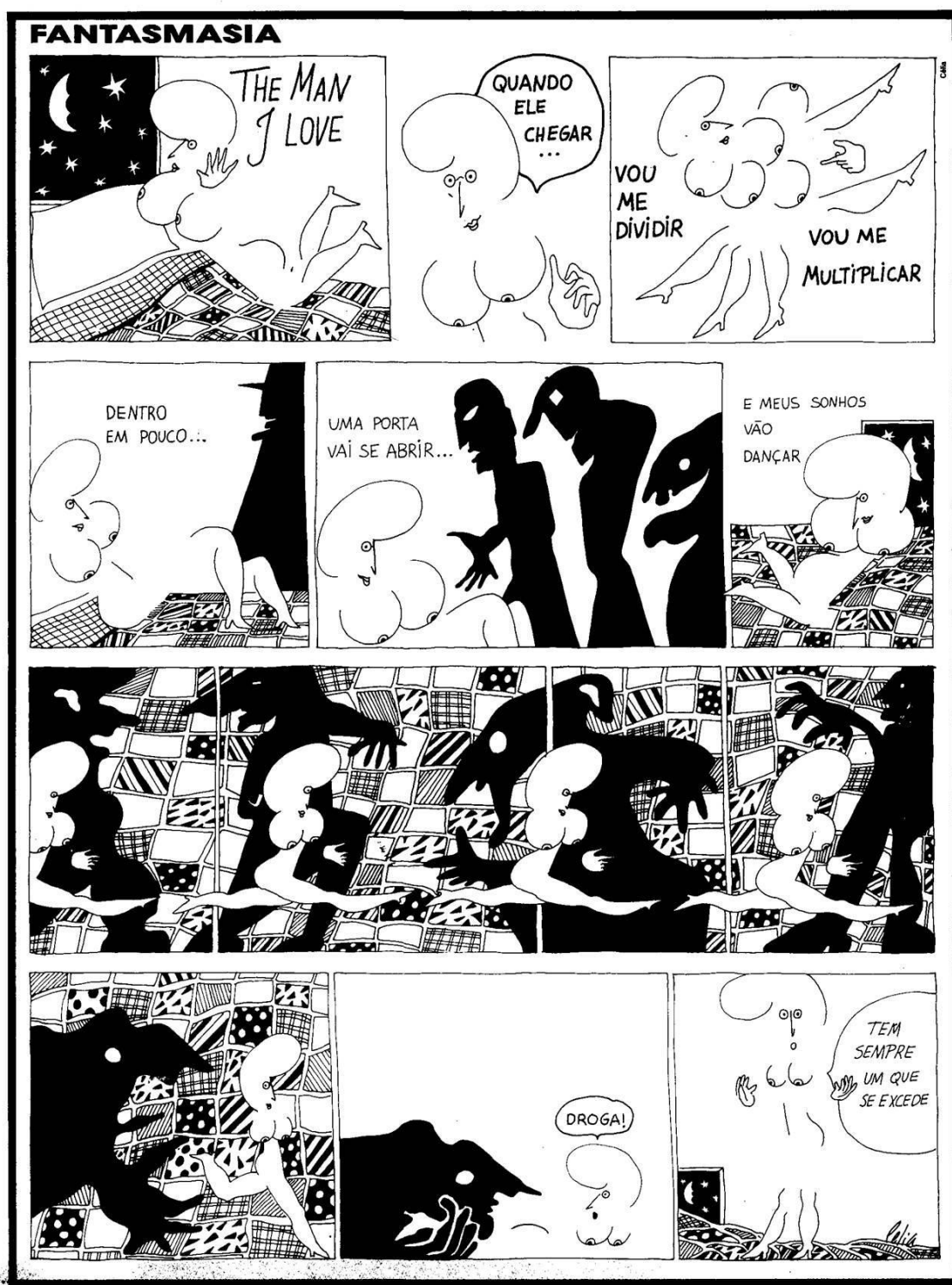
⁶⁷ A discussão desenvolvida neste capítulo sobre *Fantasmasia*, de Célia Seybold, foi publicada como capítulo de livro sob o título “Nos arredores do humor e do erotismo em relação às subjetivações proteiformes em *Fantasmasia*, de Célia Seybold” (Cunha; Santana, 2024).

na publicação de número 24, de 1986, com uma ilustração etérea e abstrata que faz alusão ao texto *A outra Ismália*, de Arlene A. Renk. O foco da artista é o corpo e o prazer da mulher, temática que ela também explora na sua série *Fantasmasia*.

Fantasmasia foi uma série de sete publicações de uma página que apresenta uma mulher como personagem principal. Como o próprio título pode sugerir, é uma elaboração a partir das fantasias, neste caso, de uma mulher que alimenta o desejo de se relacionar com o par perfeito. Os traços sofisticadamente simples e incompletos também colaboram para reforçar a ideia de fantasia, criando uma atmosfera etérea, de fluidez, como se estivesse em estado de sonho. Assim, ela utilizou traços “oníricos”, ou “etéreos” para tocar em assuntos que são bem presentes na realidade de muitas mulheres, mas que, principalmente naquele contexto, não havia muitos caminhos para serem explorados.

Relativamente às histórias propriamente ditas, *Fantasmasia* lança mão de uma abordagem bem-humorada. A tirinha apresenta questões ligadas às relações entre homens e mulheres, mas também acerca da mulher consigo mesma: desejo, sexualidade e, especialmente, as expectativas relacionadas a ter e a manter um relacionamento afetivo heterossexual. O homem se faz presente mesmo quando não é representado fisicamente, aparecendo como uma abstração evocada por uma mulher cheia de expectativas e dúvidas. É ele que movimenta as ações e os desejos da personagem principal e, também, ele que frustra todas as suas expectativas.

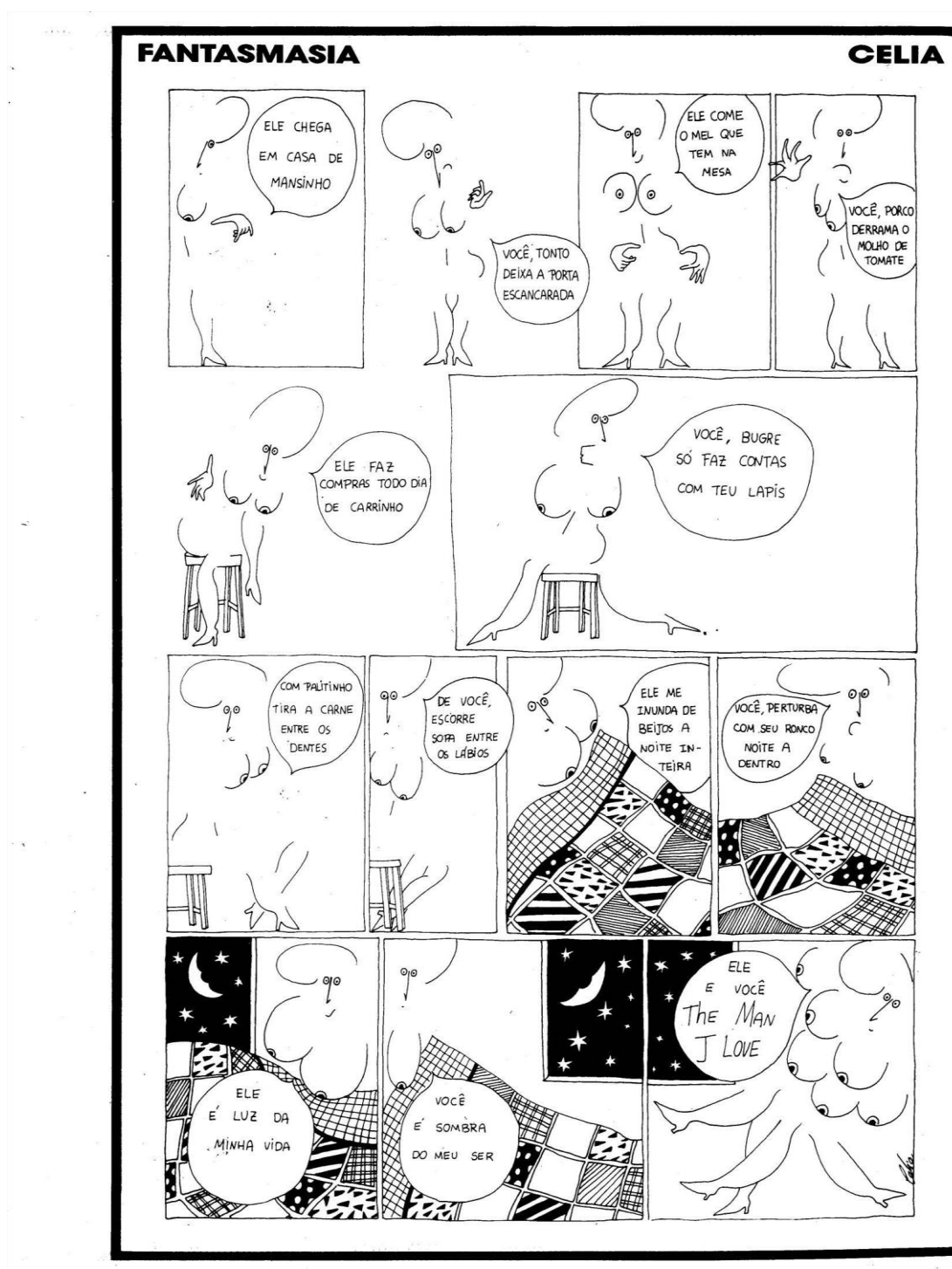
Na tirinha da Figura 46, que inaugura a publicação em *Mulherio*, por exemplo, é apresentada uma mulher desejante que antecipa, na imaginação, os prazeres que estão por vir: “Quando ele chegar...”. A expectativa é de que ela se divida, se multiplique e que seus sonhos dancem. No entanto, quando a presença masculina finalmente ocorre, algo dá errado e, no último quadrinho, ela aparece frustrada e comenta: “Tem sempre um que se excede”, visto que há sempre um homem para frustrar suas expectativas, para desiludi-la.

Figura 46 – Fantasmasia: *The man I love*

Fonte: Extraída de Fantasmasia (1987a, p. 24).

Nos quadrinhos publicados nos números 33 e 34 de 1987, por exemplo, Célia Seybold apresenta uma mulher desejante que precisa lidar com as frustrações de suas expectativas quanto ao andamento de sua relação afetiva idealizada, como pode ser lido na Figura 47.

Figura 47 – Fantasmasia: Chegando de mansinho



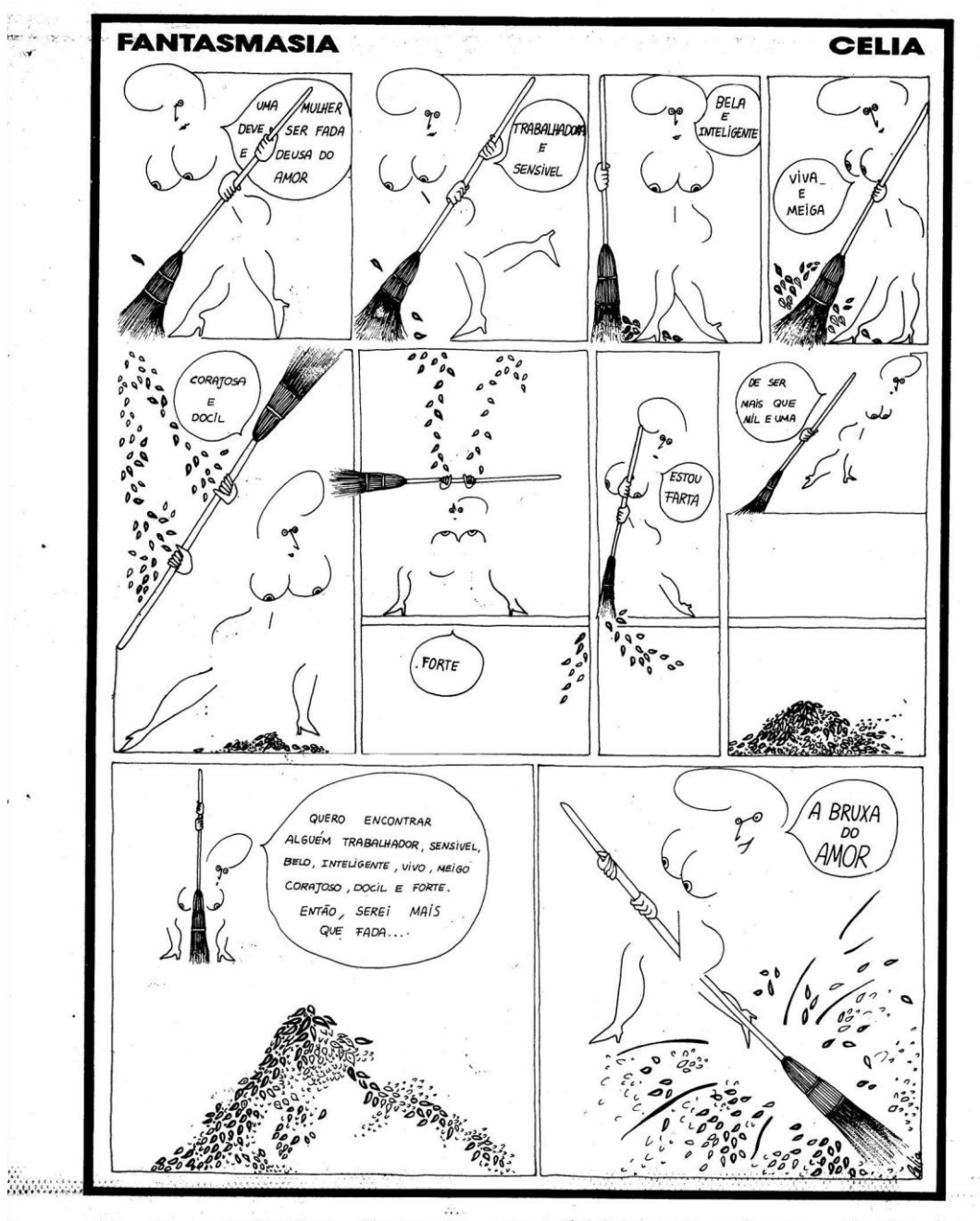
Fonte: Extraída de Fantasmasia (1987b, p. 24).

Nessa primeira tirinha, por meio dos traços “oníricos”, é apresentado o corpo de uma mulher nua, de seios robustos, que, em posições sensuais, fala sobre um homem que não está no campo de visão do leitor. A partir de seu monólogo, ela deixa transparecer o descompasso que existe entre o homem que ela idealizou e com quem convive. Isso se deve ao fato de as ações dele não se alinharem às expectativas que ela criou sobre uma relação a dois. Na

impossibilidade de transformar o homem que tem no homem que ela idealizou, ela decide também amar (ou seria se conformar com?) a realidade. O humor desse quadrinho está justamente no contraste entre o que foi ensinado a desejar e o que se pode alcançar.

O quadrinho publicado no número 34 da revista (Figura 48) também foi construído a partir dessa ideia de contraste. Novamente, há a figura da mesma mulher nua, de seios fartos, com uma vassoura à mão, varrendo enquanto monologa sobre os atributos que uma mulher deve ter para conquistar um homem.

Figura 48 – Fantasmasia: A bruxa do amor



Fonte: Extraída de Fantasmasia (1987c, p. 24).

Dessa vez, ao elencar os predicados de uma mulher ideal para os padrões sociais, ela claramente ironiza as cobranças sociais sobre o modelo ideal de mulher e sobre o duplo padrão. O humor é construído quando ela revela estar farta “de ser mais que mil e uma” e que, ao encontrar alguém com atributos semelhantes, ela seria “mais que fada ...a bruxa do amor”. Aqui, ela deixa novamente evidente seu interesse por sexo, algo que não era esperado que uma mulher verbalizasse.

Em retrospecto, *Fantasmasia* pode ser lida como uma produção de impacto para a produção de autoria de mulheres da época, e de agora, visto que possibilitou reflexões importantes, como a constante necessidade de ter um parceiro. Em síntese, a produção, ao lado de outras, poderia ter se firmado como um marco importante na história dos quadrinhos brasileiros, tanto no que se refere às estéticas quanto à temática, reforçando a relevância das vozes das mulheres na sociedade.

1.4 Síntese e perspectivas

Como procurei demonstrar nas seções deste capítulo, a presença das mulheres artistas gráficas nos veículos considerados *mainstream* foi significativamente tímida se comparada à presença dos homens nesses mesmos veículos e no mesmo período analisado. No entanto, como também pode ser interpretado por meio desta retomada, essa participação esporádica de mulheres não tem relação com o desinteresse delas pelas artes gráficas em geral, nem com a falta de imaginação artística atribuída às mulheres. Esse argumento pode ser combatido quando se coloca em evidência as produções quadrinísticas publicadas em veículos independentes, como os já mencionados neste trabalho. O que parece ter havido – e, de certa forma, ainda há em níveis diferentes do passado – é uma descrença nas habilidades das mulheres, somada a uma (in)consciente necessidade de manter o *status quo* dos homens.

Entretanto, foi em virtude das oportunidades limitadas de publicações de autoria de mulheres em veículos de comunicação de prestígio que elas precisaram se organizar e explorar diferentes possibilidades de publicação. Foi a partir desse contexto que elas aderiram, em um primeiro momento, à publicação de *zines* e, posteriormente, à publicação de quadrinhos na internet, para se fazerem vistas. As oportunidades de autopublicação facilitadas tanto pela criação dos *zines* quanto pela internet permitiram que muitas quadrinistas brasileiras saíssem do quase anonimato, por meio publicações periódicas em *blogs*, *sites*, redes sociais e, mais recentemente, em plataformas próprias, como o *webtoons*, a *Tapas* e a *Social Comics* para,

posteriormente, em muitos casos, terem seus trabalhos reconhecidos e, finalmente, publicados por editoras estabelecidas.

Foi também principalmente graças à internet que surgiram os primeiros coletivos, que se esforçaram para mapear a presença das mulheres na cena quadrinística brasileira. Ao mesmo tempo, esses coletivos começaram a contribuir para a reescrita das histórias no Brasil, com foco na participação de mulheres e pessoas não binárias. Coletivos como *Lady's comics*⁶⁸, *Nina de HQ*⁶⁹, *Minas Nerd*⁷⁰, *Delirium Nerd*⁷¹, *Garotas Nerds*⁷², fomentados por quadrinistas, pesquisadoras e quadrinistas pesquisadoras, vêm cumprindo o papel político-social de fazer levantamentos sobre a participação de mulheres na produção de HQs e outras artes a elas relacionadas, além de contribuir para a divulgação de trabalhos subestimados pela grande mídia.

No próximo capítulo, investigo como as mulheres artistas aproveitaram essas estratégias de autopublicação para alavancar suas carreiras e remodelar a representação de homens e mulheres no interior das HQs, enquanto contextualizo o impacto da quarta onda feminista no trabalho dessas mulheres.

⁶⁸ Disponível em: <https://ladyscomics.com>. Acesso em: 17 out. 2023.

⁶⁹ Disponível em: <https://minadehq.com.br/>. Acesso em: 17 out. 2023.

⁷⁰ Disponível em: <https://linktr.ee/minasnerds>. Acesso em: 17 out. 2023.

⁷¹ Disponível em: <https://deliriumnerd.com/>. Acesso em: 17 out. 2023.

⁷² Disponível em: <https://garotasnerds.com/category/hqs/>. Acesso em: 17 out. 2023.

2 HISTÓRIAS EM QUADRINHOS ARTIVISTAS

Neste capítulo, proponho investigar as produções quadrinísticas de autoria feminina que se alinham às pautas feministas e guardam afinidade com o que tem sido denominado “quarta onda feminista” (Chamberlain, 2017; Diddams, 2020; Hollanda, 2020; Peroni; Rodak, 2020). Essas produções têm conquistado seus espaços, especialmente por meio de publicações na internet, realizações de campanhas de financiamento coletivo e pela criação de uma verdadeira comunidade *on-line*. Trata-se, na maioria das vezes, de produções quadrinísticas declaradamente ativistas, que trazem para o centro as problemáticas de gênero, raça e classe, com foco especial nas mulheres. Ao abrir espaço para pensar e questionar o lugar social da mulher, elas também possibilitam, ainda que de maneira não declarada, a problematização do lugar social dos homens.

No que se refere à materialidade das histórias em quadrinhos, a democratização da produção, facilitada especialmente pela internet e ferramentas digitais, possibilitou um acesso mais simplificado à criação, edição e publicação de HQs. Além disso, estimulou inovações na própria forma dos quadrinhos, que, nesse contexto, não só assumem a forma que melhor se adequa à plataforma digital que os abriga, mas também incorporam elementos que seriam impraticáveis no formato tradicional impresso, como o emprego de tela infinita, músicas, animações, entre outros. Em outras palavras, há uma maior experimentação que permeia todo o processo, desde a criação e o desenvolvimento de novas estratégias narrativas até a própria experiência de leitura.

A ausência de abertura para a participação ativa de mulheres quadrinistas, somada à emergência dessas ferramentas e ao crescimento de autoras e de um público cada vez mais diversificado, impulsionou o surgimento de coletivos formados por mulheres autoras, pesquisadoras, críticas e entusiastas dos quadrinhos. Esses coletivos procuram compreender a emergência dessas novas formas de produzir e consumir quadrinhos, desenvolvendo estratégias de curadoria para mapear e divulgar novas autoras, além de fortalecer as bases históricas de uma trajetória das histórias em quadrinhos de autoria de mulheres. É sobre o surgimento e a significância desses coletivos que inicio este capítulo. Após analisar o impacto desses coletivos na autoria quadrinística feminina, apresento alguns exemplares para discussão.

2.1 A internet e a batalha pela memória das quadrinistas brasileiras

A história das HQs no Brasil foi documentada considerando, principalmente, as produções de homens: Angelo Agostini (1843-1910), Alfredo Storni (1881-1966) e Maurício de Sousa (1935-), para citar apenas alguns, os quais ocuparam um lugar central na historiografia. As assimetrias de gênero, historicamente assentadas em nossa cultura, favoreceram a projeção e o sucesso da produção masculina. Desse modo, sua visibilidade, tanto na realidade vivida quanto na produção histórica, foi, em grande medida, pavimentada pelos capitais sociais e simbólicos que favoreceram os artistas homens (Bourdieu, 2016, 2022). Nesse contexto, a presença feminina na produção de HQs e nas artes correlacionadas figurou, até meados da década de 2010⁷³, como uma “graciosa” exceção⁷⁴.

Importantes pesquisas, entre elas as de Crescêncio (2016), Messias (2018) e Lage (2022), demonstram, conforme sugeri no capítulo anterior, que há uma (in)consciente indiferença e invisibilização de produções de mulheres, fenômeno semelhante ao observado em outras áreas das artes e do conhecimento. As razões para essas práticas, em sua maioria, baseiam-se na crença de que às mulheres falta, como afirmou Maurício de Sousa (Medeiros, 2013), uma “[...] liberdade sem vergonha que homem tem [...]” e de que elas teriam outras preocupações além do trabalho, como cuidar da casa e dos filhos. Consequentemente, elas não teriam tempo para se dedicar à produção de quadrinhos, que, segundo Maurício de Sousa (Medeiros, 2013), “[...] exige muito tempo de dedicação [...]”⁷⁵.

Pensamentos e falas, travestidas de brincadeira, como as declarações proferidas pelo renomado quadrinista brasileiro durante a Feira de Frankfurt, na Alemanha, em 2013, são mais um reflexo do machismo estrutural e da misoginia que permeiam nossa cultura, contribuindo para a limitação da atuação das mulheres em diversas áreas da arte e do conhecimento, tradicionalmente atribuídas ao chamado universo masculino. Além disso, essas falas reforçam a naturalização dos papéis sociais de gênero, uma vez que as declarações de Maurício de Sousa

⁷³ Como documentado no primeiro capítulo deste trabalho, antes desse período, especialmente antes das movimentações dos coletivos que ainda serão abordados nesta seção, a menção de mulheres autoras de histórias em quadrinhos em produções que procuravam documentar a história das HQs no Brasil era meramente ilustrativa.

⁷⁴ Ao considerar o número de publicações de quadrinhos de autoria de mulheres por editoras de prestígio no cenário atual, a presença de autoras ainda é uma “graciosa exceção”, como demonstra a pesquisa realizada por Além dos quadrinhos (2024).

⁷⁵ A problemática fala de Maurício de Sousa foi proferida na ocasião da Feira de Frankfurt realizada em 2013, com a presença dos brasileiros Adão Iturrusgarai, Lourenço Mutarelli, Gabriel Bá e Fábio Moon, Fernando Gonsales e Marcelo Lelis. Para obter mais informações sobre o evento, consulte o *site* da divulgadora de conteúdo *Omelete*: <https://www.omelete.com.br/quadrinhos/quadrinistas-brasileiros-reunem-se-na-feira-do-livro-de-frankfurt>. Acesso em: 20 out. 2023.

deixam claro que a responsabilidade pela educação dos filhos e pelos cuidados com o lar recai sobre as mulheres.

Contudo, a negligência em relação às produções de autoria de mulheres no campo dos quadrinhos tem sido contornada a partir de iniciativas que procuram não apenas recuperar os nomes e as produções das primeiras quadrinistas brasileiras que contribuíram para a produção de quadrinhos no Brasil, mas também contribuir para maior abertura para publicações de novas produções de autoria feminina.

Esses esforços para reparar os efeitos de exclusão, invisibilização e silenciamento das mulheres artistas já existem no Brasil, aparentemente, desde a década de 1970⁷⁶. Contudo, foi principalmente em decorrência da efervescência das “facilidades” ofertadas pela internet⁷⁷ que a tentativa de reordenação da história das HQs brasileiras, lançando luz sobre a presença de mulheres quadrinistas como parte ativa na construção da história dos quadrinhos brasileira, ganhou maior propulsão. Foi a partir daí que começaram a (re)surgir, com mais força e visibilidade, os coletivos de abordagem feminista, que se organizaram com o propósito de levantar e documentar dados sobre mulheres quadrinistas – como é o caso dos coletivos que serão discutidos ainda nesta seção, que travaram verdadeiras “batalhas pela memória” (Pollak, 1989) dos quadrinhos ao enfatizarem a atuação feminina.

A internet também tem sido, como já defenderam outras pesquisadoras (Cunha; Santana, 2023; Lage, 2022; Mastroberti, 2014; Messias, 2018), um lugar crucial para a divulgação das produções quadrinísticas⁷⁸ de artistas do nosso tempo. Isso possibilita que muitas delas consigam, a partir de diferentes localidades do país e de diferentes estratégias de “autoempreendedorismo”, despontar na carreira de quadrinista sem ter o amparo de editoras tradicionais, aquelas já estabelecidas no mercado. Essa possibilidade de autopublicação *on-line*, muitas vezes gratuita, faz com que uma diversidade maior de histórias, de autorias e de temáticas possam se tornar acessíveis a um público leitor mais amplo. Isso porque as produções não são submetidas ao crivo editorial, e as artistas não precisam, necessariamente, estar na localidade eixo Sul-Sudeste para serem “notadas” (Cunha; Santana, 2023).

⁷⁶ Revistas feministas como *Brasil Mulher*, *Mulherio*, *Nós mulheres*, entre outros tipos de publicação, já desenvolviam ações que procuravam destacar a autoria e a presença de mulheres nas várias áreas da criação, pesquisa e ciência. Esses esforços se intensificaram durante a segunda onda feminista, na década de 1980, e persistem até os dias de hoje, visto que a invisibilização do trabalho de autoria de mulheres ainda é um problema.

⁷⁷ Grande parte das produções apresentadas nesta seção foram publicadas originalmente na internet ou levadas para esse espaço. Contudo, nestes últimos anos, também houve profissionais que, embora não tenham aproveitado a onda das publicações na internet, produziram quadrinhos com temáticas que dialogam com a proposta feminista, como Luli Pena, com o quadrinho *Sem dó*, de 2017.

⁷⁸ Esse espaço também funcionou/funciona como um laboratório onde os criadores testam temas, roteiros e arquétipos de personagens.

A divulgação e o mapeamento histórico e artístico de mulheres quadrinistas por meio da internet guarda afinidades com a chamada “quarta onda feminista”⁷⁹, também chamada de “feminismo de *hashtag*” ou “feminismo contemporâneo”. Essa nova onda feminista é, em certa medida, e como defendem algumas autoras (Diddams, 2020; Hollanda, 2020; Peroni, Rodak, 2020), uma retomada das pautas dos feminismos de segunda e de terceira ondas, que foram afetados pelo *backlash*⁸⁰ e incluem, também, novas pautas que tratam de temas relacionados, por exemplo, ao transfeminismo, às mulheridades⁸¹ e a questões de aceitação do corpo, como a gordofobia, o etarismo e o capacitismo.

Um dos grandes diferenciais dessa nova onda é, sem dúvida, a forma de articulação das feministas e ativistas. Segundo Peroni e Rodak (2020, p. 6s):

A 4ª onda é definida principalmente pela sua forma, ou seja, pelas formas de interação e contato entre as mulheres, que acontecem principalmente online [...]. As redes sociais e os grupos online, ao facilitarem a interação entre as mulheres, diversificam o movimento feminista global, criando centros para as mulheres como ‘grupos de conscientização’ [...]”⁸² (Peroni; Rodak, 2020, p. 6s, tradução própria).

Isso possibilitou a criação de uma “comunidade global” de feministas e ativistas que lançam mão das ferramentas disponíveis na internet, tanto para ampliação das discussões quanto para a prática do ativismo (Munro, 2013). Por encontrar na internet uma aliada nas formas de difusão de informação, a quarta onda pode ser considerada mais eficiente nas suas

⁷⁹ Embora a ideia de uma quarta onda feminista esteja circulando provavelmente desde o início dos anos 2000, o prenúncio dos ativismos na internet, ciberativismo, vem despontando, segundo Martinez (2021, p. 3), desde a década de 1990, a partir de ações de coletivos como o VNX Matrix, surgido na Áustria em 1991, a *Old Boys Network*, surgido na Alemanha em 1997, e, aqui no Brasil, o *blog* feminista “Escreva Lola, escreva”, criado em 1998 por Lola Aronovich, que também podem ser compreendidos como precursores.

⁸⁰ A palavra *backlash* pode ser traduzida para o português como “resistência”, “reação contrária” ou “contragolpe” e é usada no contexto dos feminismos para se referir à resistência e até mesmo reações negativas contra os avanços dos feminismos e as mudanças relacionadas à igualdade de gênero. O *backlash* (feminista) se manifesta de diferentes maneiras, que podem incluir críticas públicas ao feminismo e às feministas, tentativas de reverter políticas públicas voltadas à promoção da igualdade de gênero e deslegitimação das pautas feministas. Para aprofundar as discussões sobre *backlash*, recomendo a leitura de *Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres*, de Susan Faludi (2001).

⁸¹ “Mulheridade” é um termo traduzido do inglês *womanhood*, que se refere à experiência de ser mulher. De acordo com minhas pesquisas em publicações na plataforma Sucupira e Google Acadêmico, no Brasil, o termo vem sendo empregado como um recurso político com o objetivo de dissociar-se de uma ideia de universalidade na experiência de ser mulher. Assim, ao afastar-se da universalização das experiências, o termo abriria a possibilidade para uma análise mais profunda dos desafios enfrentados por mulheres de diversos grupos sociais. Na esteira do que vem sendo produzido acerca da mulheridade, vem ganhando destaque o termo “homidade”, que amplia as discussões sobre o ser homem (Batista, 2022).

⁸² “The 4th wave is primarily defined by its form, that is, by forms of interaction and contact among women, which mainly take place online [...]. Social media and online groups, by facilitating the interaction among women, diversify the global feminist movement, creating hubs for women as “consciousness-raising groups” [...]” (Peroni; Rodak, 2020, p. 6s).

“chamadas para ações”⁸³ ordenadas e coletivas, principalmente a partir da criação de grupos de discussão e de ações⁸⁴, que incluem o uso das *hashtags* (#) (Muñoz Saavedra, 2019).

Foi com esse espírito de criação de uma “comunidade global”, ou, em um primeiro momento, pelo menos de uma “comunidade nacional”, que pesquisadoras, quadrinistas e entusiastas dos quadrinhos feministas começaram a criar *blogs*, grupos interativos e páginas nas redes sociais que estimulassem, inicialmente, a ampliação das discussões sobre os fenômenos do silenciamento e da invisibilização dos trabalhos de autoria de mulheres e, posteriormente, o mapeamento da produção de quadrinistas mulheres e a divulgação de trabalhos de autoria, tanto de mulheres quanto de pessoas não binárias – é preciso reforçar, aqui, que, apesar de o termo “mulher” ou “mulheres” sugerir uma homogeneidade, a quarta onda do feminismo celebra a diversidade de vozes. Assim, artistas negras, indígenas, cisgênero, lésbicas, transexuais, com deficiência e de outras interseccionalidades, a partir da sua localidade e das suas experiências, desafiam as noções hegemônicas de ser mulher e de feminilidade.

No Brasil, de 2010 até os dias de hoje, os coletivos de mulheres entusiastas dos quadrinhos se fazem presentes nas redes sociais e em atividades presenciais para colaborar com a divulgação de trabalhos de autoria de mulheres, especialmente, mas não apenas, brasileiras e latino-americanas⁸⁵. Os desdobramentos dessas iniciativas foram vários: criação de eventos cujo foco era debater o tratamento dado às mulheres artistas no campo dos quadrinhos; publicação de revistas e livros cujas propostas principais eram historicização, divulgação e tentativa de fortalecimento de autoras iniciantes, que ainda estavam procurando entender as dinâmicas do mercado e, principalmente, do mercado independente ou alternativo (Mastroberti, 2014).

Eles também conseguiram feitos substanciais, principalmente nas tomadas de ações que contribuíram para a problematização da questão da representação e da presença de mulheres autoras na indústria *mainstream*, nas premiações e nas feiras e exposições. Tais ações coletivas,

⁸³ O termo “*call to action*” (CTA) vem do inglês e são estratégias de comunicação projetadas para incentivar imediatamente uma resposta ou ação específica por parte do público-alvo. Essas chamadas são frequentemente usadas em *marketing*, publicidade, *sites*, mídias sociais e outras formas de comunicação para direcionar os espectadores a tomar as medidas desejadas por quem lança mão desse expediente.

⁸⁴ A pesquisa de Fabiana Martinez mostrou que, no ano de 2016, havia uma centena de grupos criados no *Facebook* destinados a discussões feministas em língua portuguesa (Martinez, 2021). Nesses espaços, a tônica é, na maioria das vezes, a articulação entre os vários feminismos e as pautas como: de pessoas trans, das lésbicas, do movimento negro, de pessoas com deficiência etc.

⁸⁵ O grupo *Chicks on Comics* começou em 2008 e decidiu encerrar oficialmente as atividades do coletivo em 28 de dezembro de 2022. Durou, portanto, 14 anos. Ver sobre o grupo em: <https://www.facebook.com/chicksoncomics>. Acesso em: 10 out. 2023. Fabiana Langona, Delius (@deliusdibujante), Julia Homersham, Anngee @illobyannee, Joris são nomes que estão no *farewell* de *Chicks on Comics*.

ao lançarem luz aos casos de machismo contra as mulheres e mulheres artistas, não raras vezes fizeram com que personalidades, mídia, pesquisadores e organizadores de premiações precisassem se retratar publicamente. Esses episódios ampliaram a visibilidade da proposta de problematização do lugar da mulher na cena quadrinística brasileira (Bernardi, 2016)⁸⁶.

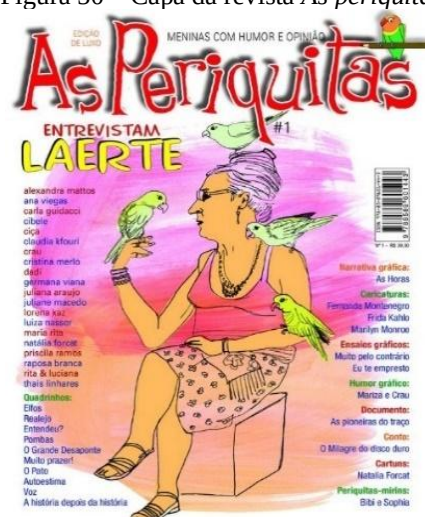
Entre os coletivos brasileiros que mais se dedicaram a cumprir o papel de difusão da informação, impactando significativamente a dinâmica de divulgação e problematização do lugar da mulher no campo da produção quadrinística, destaco *Lady's comics* (2010-2018), *Mulheres em quadrinhos* (2012-2020) e *Mina de HQ* (2015). Enfatizo esses três por dois motivos: por dedicarem-se principalmente à difusão de informação sobre HQs e artes relacionadas; e por terem contribuído, direta e indiretamente, para a criação de formas eficientes de documentação da presença das mulheres quadrinistas na história das HQs brasileira. Dito de outra forma, esses coletivos atuaram em favor de uma memória histórica dos quadrinhos produzidos por mulheres.

O coletivo *Lady's Comics*, idealizado pela jornalista Mariamma Fonseca, a *designer* Samanta Coan e a quadrinista Lu Cafaggi, despontou em 2010 com o *slogan* “HQ não é só para seu namorado”. O coletivo teve um importante papel tanto na divulgação de trabalhos de mulheres quadrinistas quanto na empreitada de fazer um levantamento inicial das quadrinistas que eram negligenciadas na história oficial das HQs brasileiras. Além de manter o *site* de notícias e participar de eventos de quadrinhos, *Lady's Comics* também ocupou as redes sociais: *Twitter*, *Facebook*, *Instagram* e *YouTube*, e publicou, em 2015, a revista *Risca!* (Figura 49), a qual, com proposta semelhante à da revista *As periquitas* (Figura 50), lançada um ano antes, em 2014, levou para a modalidade impressa reportagens, entrevistas, pequenas amostras de produções de autorias de mulheres e pessoas não binárias, com o adicional de um primeiro levantamento de mulheres artistas gráficas, na área da caricatura e das HQs.

⁸⁶ Em sua pesquisa intitulada *Aline Lemos, representação feminina e quadrinhos brasileiros*, Jéssica Bernardi (2016) destaca alguns eventos em que coletivos se levantaram contra as posições machistas de organizadores de eventos, como o caso do HQMix Troféu de 2015. No cartaz de divulgação do evento, havia a imagem de uma mulher de semiperfil, destacando suas nádegas com os dizeres “venha bombar! Dia 12 às 17: 00”. Comentários sobre o episódio podem também ser lidos em: <https://vitralizado.com/hq/a-cagada-epica-do-hqmix/>. Acesso em: 14 dez. 2023.

Figura 49 – Capa da revista *Risca!*

Fonte: Extraída de Ito (2017).

Figura 50 – Capa da revista *As periquitas*

Fonte: Extraída de Pedroso (2014).

Lady's Comics também teve grande impacto na realização de dois encontros presenciais que ajudaram a problematizar a ideia de que as mulheres não teriam interesse na arte quadrinística ou mesmo na sua produção. O 1º Encontro *Lady's Comics*, intitulado “Transgredindo a representação feminina nos quadrinhos”, realizado em Belo Horizonte, foi apoiado via Catarse⁸⁷ e teve como objetivo “[...] juntar gente que quer[ia] subverter a representação feminina nas HQs e criar meios de transgressão” (1º Encontro [...], 2014, 1 min 11 s). Nesse encontro, houve participação de mulheres quadrinistas e entusiastas dos quadrinhos de várias partes do Brasil.

O 2º Encontro ocorreu em 2016, em parceria com o Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ)⁸⁸, e apresentou uma proposta mais robusta que transcendia as discussões de gênero. Além de discutir a questão da autoria e da representação feminina e de outras minorias de gênero nos quadrinhos, o evento envolveu mulheres quadrinistas de diferentes nacionalidades, bem como mesas e oficinas. O principal objetivo era debater uma variedade de temas relacionados ao campo dos quadrinhos. Isso incluiu oficinas sobre criação, empreendedorismo, editoração, *marketing* e outras estratégias que visavam auxiliar especialmente as quadrinistas independentes (O 2º Encontro [...], 2017).

“Mulheres em quadrinhos”⁸⁹ foi um grupo hospedado na página do *Facebook* que esteve em atividade de 2012 até seu arquivamento, em setembro de 2020. Criada pela quadrinista e pesquisadora Paula Mastroberti e moderada pela roteirista de quadrinhos Juliana Dalla, pela colorista Cris Peter e pela quadrinista Ana Luiza Koehler, a proposta desse grupo era discutir

⁸⁷ Disponível em: <https://www.catarse.me/ladyscomics>. Acesso em: 3 jan. 2023.

⁸⁸ O FIQ é realizado pela Prefeitura de Belo Horizonte por meio da Fundação Municipal de Cultura.

⁸⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/248968211860613>. Acesso em: 3 jan. 2023.

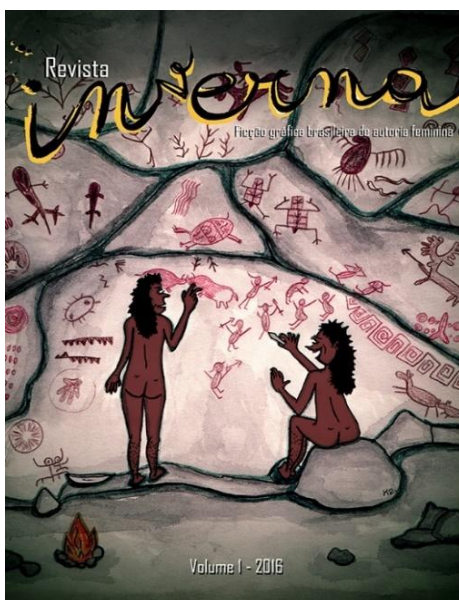
as problemáticas de gênero no campo da representação e da autoria nos quadrinhos e em outras formas de arte (Mastroberti, 2014).

A partir das discussões fomentadas no grupo, surgiu a ideia, em 2012, da criação de uma revista que reunisse trabalhos exclusivamente de autoria de mulheres, a *Inverna*⁹⁰. Por conta de alguns entraves, foi somente em 2016 que a publicação digital⁹¹ se tornou possível. O empreendimento foi encabeçado por Paula Mastroberti, com a parceria de Juliana Dalla, Daniela Beleze Karasawa e Thaïs Gualberto, que tinha, segundo Mastroberti,

[...] por primeiro objetivo divulgar e dar visibilidade ao trabalho das mulheres artistas e autoras gráficas. Na minha cabeça, ela não seria uma revista como outra qualquer, mas quase um catálogo de apresentação. Não foi criada para gerar lucro, nem para dar dinheiro, mas para servir de manifesto cultural. Ela se pretende séria e não amadora, por isso temos um edital (do qual algumas pessoas andaram reclamando, dizendo que complica) (Gualberto, 2013).

Inverna, no seu primeiro e único volume (Figura 51), reuniu 14 HQs curtas. Todas elas assinadas por mulheres de diferentes lugares sociais e que lançaram mão de diferentes estilos e técnicas artísticas. Atualmente, a revista pode ser lida *on-line* na plataforma *Tapas*⁹².

Figura 51 – Capa da revista *Inverna*



Fonte: Extraída de Revista Inverna [...] (2016).

Mina de HQ é uma iniciativa da jornalista Gabriela Borges que foi colocada em prática oficialmente em 2015 e que tem como proposta reunir jornalismo, pesquisa, curadoria e

⁹⁰ Site da revista *Inverna* disponível em: <https://invernablog.wordpress.com/press-kit-revista-inverna-digital/about/>. Acesso em: 3 jan. 2023. A revista pode ser lida aqui: <https://tapas.io/episode/406113>. Acesso em: 3 jan. 2023.

⁹¹ Acesse o primeiro volume da revista neste link: <https://tapas.io/episode/399224>. Acesso em: 3 jan. 2023.

⁹² Disponível em: <https://tapas.io/series/Revista-Inverna-Volume-1>. Acesso em: 3 jan. 2023.

divulgação de HQs feitas por mulheres e pessoas não binárias. *Mina de HQ* coordena um clube de leitura de quadrinhos, participa da cobertura de eventos de quadrinhos, mantém o *site* de notícias sobre quadrinhos e está ativa nas redes sociais: *Instagram*, *Facebook*, *Twitter*, *YouTube*, além de manter uma *newsletter*. Para fazer toda essa dinâmica de produção de conteúdo funcionar, Gabriela Borges conta com o suporte de colaboradoras ocasionais: quadrinistas, pesquisadoras ou entusiastas dos quadrinhos feministas.

Desde 2020, *Mina de HQ* também vem se dedicando à publicação de uma revista de mesmo nome e com o mesmo propósito (Figuras 52 e 53). A revista é composta por reportagens e quadrinhos já publicados no *site* e outras produções elaboradas exclusivamente para a revista. Grande parte da estrutura do *Mina de HQ* é mantida por apoiadores via Apoia.se e Catarse. Esse é, na verdade, um sintoma de grande parte das publicações alternativas/independentes brasileiras, pois são incapazes de bancar o risco do insucesso de vendas de um empreendimento editorial. Artistas e pesquisadores-entusiastas dos quadrinhos, por exemplo, vêm recorrendo a campanhas de financiamento coletivo para tornar seus projetos realidade.

Figura 52 – Capa de *Mina de HQ* 1



Fonte: Extraída de Revista *Mina de HQ* (2022).

Figura 53 – Capa de *Mina de HQ* 2



Fonte: Extraída de Revista *Mina de HQ* (2022).

Como é possível observar, a sobrevivência desses coletivos necessita(ram) de esforços intelectuais e financeiros de colaboradores para manter a roda da produção de pesquisa e de conteúdo girando. Isso ocorre especialmente por também não haver interesse por parte das editoras estabelecidas em assumir riscos de possíveis fracassos editoriais. Aqui há uma questão complexa que está intimamente ligada ao fato de que a internet facilita a conversação mais ampla e a organização política, mas não oferece exatamente a possibilidade de realização

profissional estável dos artistas, pois muitas vezes publicar na internet é o único meio para uma arte já precarizada.⁹³

Além dos coletivos de problematização e de divulgação, surgiram, nos últimos anos, centenas de páginas de autodivulgação nas redes sociais. Essas páginas são ocupadas por artistas iniciantes e em fase de estabelecimento. Isso quer dizer que a internet se configurou como um espaço que desempenha tanto a função de portfólio profissional quanto a função de laboratório para experimentações de traços, roteiros e arquétipos de personagens das quadrinistas. Além disso, como o pesquisador Lielson Zeni (2024, p. 81) ressalta:

É como se o quadrinho digital servisse tanto para a autoria quanto para o público experimentarem se aquele material “precisa” ser impresso ou se ele funciona bem em formato digital, semelhante, em alguma medida ao modelo japonês em que as séries inicialmente são publicadas em coletâneas e, de acordo com sua repercussão e aceitação, são compiladas individualmente.

Muitas dessas páginas ou perfis se ancoraram na proposta da quarta onda feminista e desenvolveram seus trabalhos quadrinísticos, considerando uma perspectiva feminista e ativista. Esse movimento resultou na volumosa criação de “quadrinhos ativistas”, os quais tiveram como objetivo problematizar principalmente as assimetrias de gênero e, a partir daí, estimular transformações socioculturais. Contudo, é importante notar que não é novidade que temas complexos, adultos e políticos estão fortemente presentes na produção quadrinística do nosso século, o que não significa dizer que o tom crítico e satírico era inexistente antes, em especial quando se trata das mulheres, como foi apresentado no capítulo anterior com as produções de Ciça, com suas tirinhas “Bia Sabiá”, de Cahu, com “Uma história de amor”, de Yolanda Storni, com “A pequena aviadora”, em 1941, que já ensaiava uma tirinha, em certa medida, engajada.

Assim, se a questão da representação problematizando o lugar social da mulher no interior de produções quadrinísticas não é inteiramente uma novidade, o que torna as produções atuais tão emblemáticas é, sem dúvida, o momento histórico que combina dois fenômenos que guardam afinidades: a internet, com a sua capacidade de repercussão e mobilização; e a quarta

⁹³ Para se aproximar da discussão acerca das condições de produção e publicação de quadrinhos (independentes) no Brasil, recomendo a leitura de *Controlando todas as etapas de produção: crowdfunding e o quadrinista/empresário* (Carvalho, 2020), *Aspectos dos desafios da profissão de quadrinista independente no Brasil em perspectiva feminista* (Cunha; Santana, 2023) e, mais recentemente, a tese de Doutorado *Crise no quadrinho brasileiro do século XXI*, de Lielson Zeni, defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2024.

onda feminista, que mantém uma relação estreita com o ativismo digital, formando aquilo que pode ser chamado de “feminismo ativista”⁹⁴.

Aos moldes do que acontece com outras formas de ativismo, é principalmente a partir das ferramentas disponíveis na internet que mulheres quadrinistas ou as que aspiram se tornar quadrinistas travam suas batalhas ao mesmo tempo em que conquistam espaço para divulgar os seus trabalhos, apoiadas por coletivos de mulheres quadrinistas, pesquisadoras ou entusiastas dos quadrinhos que, como foi delineado, também ocupam a internet.

Desse modo, é possível afirmar que, por conta das aparentes facilidades da internet, as quadrinistas conseguem atuar em várias frentes políticas ao mesmo tempo em que exploram o espaço virtual com o fito de conquistar a necessária visibilidade para os seus trabalhos. Uma das estratégias para alcançar esse objetivo é manterem-se bem-informadas e lançar mão de “temas quentes” e outros tabus que, no passado, não recebiam atenção suficiente. Isso significa que muito do que é produzido nos quadrinhos artivistas feministas tem como inspiração as várias formas de opressão que atravessam a vida de mulheres de diferentes lugares sociais, raça e orientação sexual e que, não raras vezes, foram midiaticizadas e se tornaram tópicos de discussão.

Grande parte das produções das quadrinistas feministas que se projetaram nas redes sociais abordam questões que se alinham ao agenciamento feminino, produzem “quadrinhos engajados” ou “quadrinhos ativistas” que problematizam o lugar social da mulher e enfatizam formas não essencialistas de ser mulher. Esses trabalhos possuem características temáticas e estéticas diferentes. Assim, neste capítulo, optei por categorizá-los em quatro grupos principais que não são necessariamente estanques: a) o grupo das produções que procuram subverter a representação feminina no interior dos quadrinhos; b) o grupo das produções de escrita de si de teor feminista; c) o grupo das produções que procuram escancarar as formas de violência perpetradas contra mulheres e minorias; e d) o grupo das produções que legitimam diferentes formas de feminilidades, especialmente aquelas que não se encaixam no padrão de gênero feminino atribuído no nascimento, como as mulheres trans.

Nas seções que seguem, considerando as temáticas guarda-chuva mencionadas anteriormente, exploro como as quadrinistas, por meio da linguagem dos quadrinhos, questionam os papéis de gênero e as relações de poder na sociedade atual. Para essa seleção,

⁹⁴ O ativismo feminista da quarta onda tem como característica a utilização das redes sociais e das tecnologias de informação para disseminar mensagens feministas, a partir do compartilhamento de experiências, da criação de comunidades e de chamados para ações. As redes sociais têm sido uma ferramenta poderosa para conectar feministas em todo o mundo, ampliando, assim, suas vozes e as possibilidades de ação.

priorizei quadrinhos produzidos por mulheres de diferentes regiões do país, buscando garantir a diversidade de abordagem das temáticas.

2.2 Histórias em quadrinho e a reimaginação artística do lugar social da mulher

Como já mencionado anteriormente, ao longo da história da produção do conhecimento e das diferentes formas de arte, o homem e a perspectiva masculina estiveram predominantemente no controle da representação. Assim, no que se refere aos registros artísticos, o que se encontrava em larga escala eram produções que colocavam a mulher como objeto da representação. Em grande medida, essas representações contribuíam para conformar a mulher ao lugar social que lhe era atribuído como natural (Cunha, 2016, p. 57). Com o passar do tempo, pode-se notar a tentativa de mulheres de diferentes lugares sociais e intelectuais de requisitar o seu poder de representação. A partir desse ponto, elas começaram, em grande medida, a problematizar e subverter o lugar social da mulher e do homem, passando da posição de mero objeto de representação para a de sujeito.

No campo dos quadrinhos, por exemplo, em termos de representação, a fórmula de sucesso foi, durante muito tempo, “[...] o corpo feminino como objeto de consumo e entretenimento” (Cunha, 2016, p. 25). Atualmente, as produções que procuram subverter as formas de representação das personagens mulheres no interior da trama ou problematizar os duplos padrões sociais o fazem dando destaque para as competências das mulheres. Essa iniciativa representa uma tentativa de corrigir o problema da representação das mulheres, as quais, com frequência, eram retratadas com pouca importância e desempenhavam funções secundárias nos quadrinhos, não raro como donzelas em apuros aguardando seu herói. Mesmo quando tinham posições de destaque no interior da trama, a forma como eram retratadas contribuía para perpetuar a naturalização da subordinação social da mulher e a fixação de estereótipos (Cunha, 2016; Oliveira, 2007).

Em países como os Estados Unidos, esse esforço nasceu com as produções *underground* de um grupo de mulheres, a partir de 1965, que procuraram (re)imaginar o lugar das mulheres e pessoas *queer* no interior dos quadrinhos, de maneira a promover a igualdade de gênero e *queer* (Aldama, 2021; Cunha, 2016). Aqui no Brasil, embora tenha havido iniciativas anteriores de desafiar as representações tradicionais ou estereotipadas das mulheres nas HQs já durante a Ditadura Civil-Militar (1964-1985), é perceptível o aumento do número de trabalhos com essa característica, especialmente a partir de 2010, momento que coincide com o surgimento da quarta onda feminista e o início do fenômeno que viria a ser chamado de “empreendedorismo

digital” (Allen, 2019). Entre os quadrinhos brasileiros de autoria de mulheres com essas características, destaco *As Empoderadas*, da pernambucana Germana Viana, e *Black silence*, da paulista Mary Cagnin, ambos lançados em 2016.

As Empoderadas e *Black silence* pertencem respectivamente aos gêneros super-herói e ficção científica. Tanto um quanto o outro foram tradicionalmente concebidos como artefato artístico de interesse masculino – não só no campo da produção como também no do consumo. Provavelmente por conta disso, especialmente nesses dois gêneros, os artistas dedicaram-se a representar mulheres como mero objeto de contemplação masculina (Cunha, 2016; Oliveira, 2007). Contudo, Germana Viana e Mary Cagnin procuraram, por meio de suas publicações, a subverter essa norma.

Tanto Germana Viana quanto Mary Cagnin tiveram suas carreiras de quadrinistas impulsionadas pelas estratégias de publicações na internet e, ainda hoje, tiram proveito desse espaço para lançar seus produtos, quadrinísticos ou não. Outra característica que elas têm em comum é o fato de terem, aparentemente, suas imaginações artísticas inspiradas pela quarta onda feminista.

A quadrinista pernambucana Germana Viana (Figura 54), nascida em 1972, possui formação em Artes pela Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) e deu início à sua carreira, nos anos de 1990, como ilustradora de livros infantis. Desde então, a artista expandiu seu campo de atuação, desempenhando também papéis como agenciadora, roteirista e letrista. Sua incursão na produção de HQs ocorreu com a série *Lizzie Bordello e as Piratas do Espaço*, que teve origem na internet e, posteriormente, foi lançada em formato impresso em dois volumes, respectivamente em 2014 e 2016, pela editora Jambô. Em 2016, ela começou a publicar a *webcomic As Empoderadas*, um quadrinho que será abordado neste capítulo. Além disso, Germana trabalhou em parceria com Carol Pimentel, na criação de *Point of View*, e contribuiu para diversas publicações coletivas e antologias, como *SPAM*, em 2015, *Amor em Quadrinhos*, em 2017, *Gibi de Menininha I*, em 2018, e *Gibi de Menininha II*, em 2022.

Figura 54 - Germana Viana



Fonte: Extraída de Wikipedia.⁹⁵

As Empoderadas, de Germana Viana, foi originalmente publicado em 2016-2017, na modalidade *webcomics*, pelo Selo Pagu Comics, o qual fazia parte da *Social Comics* e tinha como diferencial publicar apenas quadrinhos feitos por mulheres. Em 2017, a HQ foi premiada pelo HQMIX na categoria melhor *web* quadrinho e, no ano seguinte, em 2018, foi publicada em versão física pela editora Jambô, versão que é utilizada neste trabalho (Figura 55).

Figura 55 – Capa de *As Empoderadas*

Fonte: Extraída de *As Empoderadas* (2022).

As Empoderadas é um quadrinho do gênero super-herói cuja estética, à primeira vista, faz lembrar a série animada *As Aventuras de Jackie Chan*, publicada entre 2000 e 2005. Trata-se de um quadrinho bem-humorado, produzido digitalmente com cores vibrantes, de acordo com o estilo e o gênero ao qual pertence. É dividido em quatro capítulos, cuja narrativa se

⁹⁵ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Germana_Viana. Acesso em: 9 ago. 2024.

concentra em três mulheres de diferentes origens sociais e culturais como personagens principais: Li, Dani e Fabi. Essas três mulheres se aproximam após serem vítimas de um fenômeno meteorológico na cidade de São Paulo. Esse evento concedeu superpoderes a algumas das vítimas, incluindo as mulheres mencionadas. Cientes dos seus poderes, elas inicialmente se unem para resolver conflitos que poderiam ser considerados “menores”, como, por exemplo, intervenções em situações de violência doméstica (Figura 56).

Figura 56 – Violência doméstica



Fonte: Extraída de Viana (2018).

Nessa ação, elas intervieram para proteger a vida de uma mulher que estava sob ameaça de um ex-parceiro e de outras pessoas que estavam presentes na cena.⁹⁶ A forma como a artista escolheu representar a cena chama atenção não apenas para o ato de violência em si, mas também para a maneira como a mídia costuma lidar com assuntos como esse. Assim, a artista

⁹⁶ Esse episódio, por conta da violência de gênero e pela *performance* sensacionalista dos meios de comunicação, me fez lembrar o caso do crime contra Eloá, em 2008, no qual um jovem, após o rompimento com a namorada, acabou fazendo dela e de um grupo de amigos reféns. Diferentemente do caso descrito na história em quadrinhos, esse incidente culminou com o assassinato de Eloá. O caso Eloá pode ser lido neste [link](https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/caso-eloa/noticia/caso-eloa.ghhtml): <https://memoriaglobo.globo.com/jornalismo/coberturas/caso-eloa/noticia/caso-eloa.ghhtml>. Acesso em: 10 out. 2023.

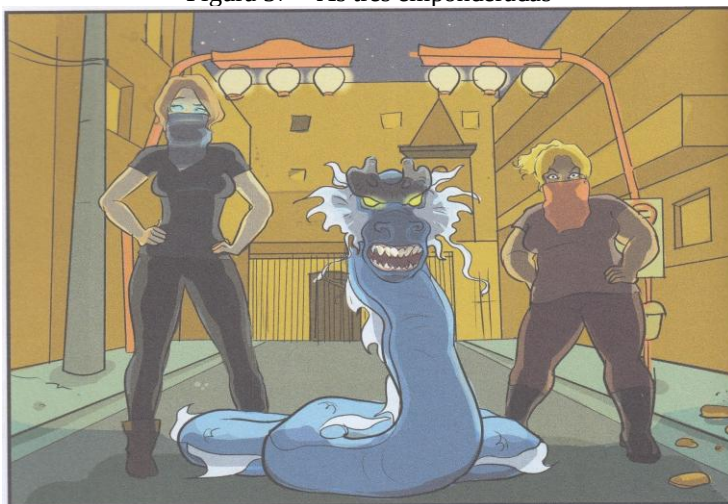
destaca de maneira irônica como a violência doméstica⁹⁷ é minimizada e explorada pela mídia. Visto que a mídia se apropria do sofrimento das mulheres, transformando-o em verdadeiro espetáculo, por meio de narrativas sensacionalistas, acabam criando justificativas para comportamentos violentos e, não raramente, culpabilizam as vítimas.

Em um segundo momento, “As Empoderadas” decidem unir-se para tentar desvendar os misteriosos desaparecimentos de algumas das pessoas que haviam revelado publicamente ter adquirido superpoderes após o acidente meteorológico. A partir daí, elas partem para resolver algo ainda mais misterioso, mas as problemáticas que envolvem as relações de gênero não desaparecem de cena.

Ao explorar a vida das três mulheres, a artista se utiliza de representações visuais que não buscam objetificar os corpos, tampouco contribuir para a normalização de padrões de beleza e da manutenção do *status quo* dos homens. De outro modo, ela possibilita o debate sobre a representação das mulheres, os preconceitos de gênero e os papéis sociais.

O esforço da artista em romper com os valores tradicionais que circunscrevem a mulher a atividades domésticas e os homens a atividades sociais e políticas não se resume apenas em “empoderar” mulheres (Figura 57), mas também em aproximar os homens do contexto doméstico-familiar. Assim, se há a tentativa de desenvolver mulheres autônomas, fortes e corajosas, também há um esforço semelhante na tentativa de diversificar as experiências de masculinidade, não apenas dos estereótipos sociais mais comuns, mas também do lugar que eles ocupam como heróis nas HQs.

Figura 57 – As três emponderadas

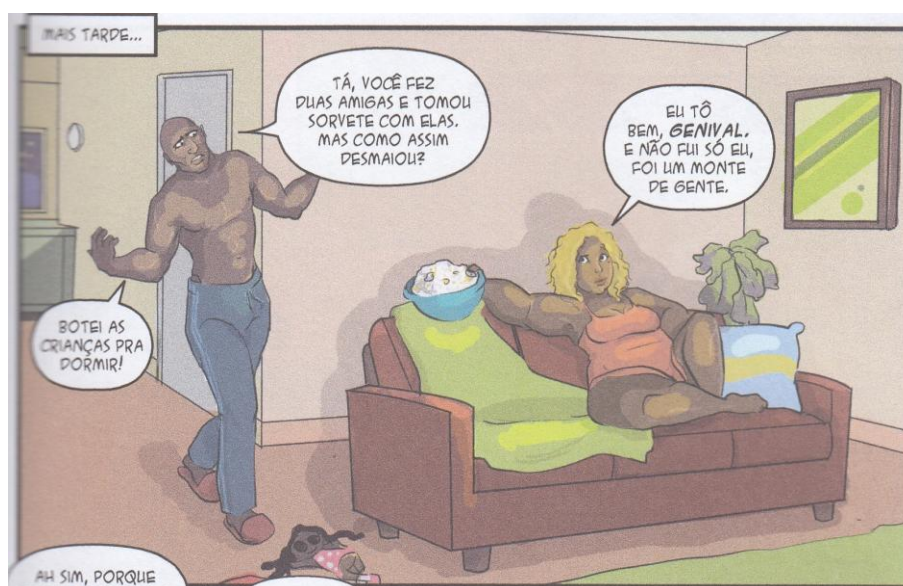


Fonte: Extraída de Viana (2018).

⁹⁷ A questão da violência contra a mulher, muito presente nas pautas de segunda e terceira ondas feministas, continua sendo um desafio urgente nos movimentos feministas da atualidade. Portanto, o que é possível perceber é que, a cada nova onda, o assunto é retomado considerando as especificidades de cada contexto.

É interessante observar que a autora não cria uma realidade paralela, como um mundo ideal, nem um paraíso para as mulheres, mas destaca possibilidades de modelos de masculinidade diferentes daqueles alinhados aos valores da masculinidade tradicional. Um exemplo desse último é o caso de Genival, que, ao lado de Dani, compõe uma família de quatro pessoas e é representado, ao longo dos quadrinhos, como um homem companheiro da esposa que consegue dialogar com ela sem limitá-la ou diminuí-la. Ele também consegue estabelecer um relacionamento saudável com as duas filhas, construindo laços e memórias. Tudo isso se deve, precisamente, ao fato de que ele age como parceiro e assume suas responsabilidades nos cuidados domésticos e afetivos. O primeiro exemplo disso pode ser visto logo nas primeiras páginas do quadrinho, após Dani chegar à sua casa depois do acidente meteorológico (Figura 58).

Figura 58 – Diálogo sobre o evento meteorológico



Fonte: Extraída de Viana (2018).

Nessa imagem, Genival regressa à sala onde a esposa assistia às notícias pela TV e comia pipoca, avisando que havia colocado as crianças para dormir e procurando entender, com preocupação genuína, o que havia acontecido com ela naquela tarde em que foi acometida por um desmaio aparentemente provocado por um fenômeno solar. Outro episódio igualmente interessante é a cena em que as filhas estão à mesa do café da manhã, e ele está arrumando o cabelo de uma delas (Figura 59). O envolvimento dos pais nos cuidados da casa e dos filhos é algo que, no campo da representação, ainda continua muito pouco explorado e, com frequência, é um trabalho relegado às mulheres.

Figura 59 – Família



Fonte: Extraída de Viana (2018).

Episódios corriqueiros como esse, representados com naturalidade nesse quadrinho, não se configura como a norma na trama da grande maioria das HQs. Principalmente por conta disso, merecem ser destacados e comentados para que representações semelhantes a essa sejam naturalizadas e possam, talvez, inspirar comportamentos.

Já Mariana Cagnin (Figura 60), conhecida como Mary Cagnin, nascida em 1990, é uma quadrinista, ilustradora, tatuadora e professora de ilustração independente graduada em artes visuais pela Unesp. O marco da sua carreira como quadrinista foi a publicação da série *Vidas Imperfeitas*, que nasceu, segundo Cagnin (2012, p. 35), das páginas de um *blog* criado para servir tanto como um laboratório quanto como um portal de informações sobre a referida história em quadrinhos. Para gerar renda, *Vidas Imperfeitas* foi publicado entre os anos de 2009 e 2012, no formato *zine* para ser exposto e vendido em eventos como o *Fanzine Expo*. Mais tarde, em 2013 e 2014, a série foi publicada em três volumes pela HQM Editora.

Figura 60 - Mary Cagnin



Fonte: Extraída de Mary Cagnin – Entrevista [...].⁹⁸

⁹⁸ Disponível em: <https://deliriumnerd.com/2017/01/24/mary-cagnin-entrevista/>. Acesso em: 24 jan. 2024.

Em 2016, a artista iniciou, com *Black silence* (Figura 61), uma ficção científica espacial⁹⁹, sua primeira campanha de financiamento coletivo no Catarse na modalidade “tudo ou nada” e alcançou 137% da meta de vendas/apoio. No ano seguinte, em 2017, o referido quadrinho recebeu o prêmio Angelo Agostini de melhor desenhista. No ano de 2019, Mary começou a publicar “episódios” do quadrinho *Bittersweet*, um drama adolescente, de forma gratuita no *Instagram* e no *Tapas*. Para monetizar esse trabalho, ela publicou a versão física em 2020, utilizando a estratégia de pré-venda e colocando-o posteriormente na sua loja *on-line*, assim como fez com todos os trabalhos anteriores. *Bittersweet* rendeu à artista o prêmio Angelo Agostini de melhor colorista em 2021 e de melhor roteirista em 2022.

Mais recentemente, em agosto de 2023, a artista iniciou a produção do *webcomic* autobiográfico *Bluebird*, inspirado no diagnóstico de autismo aos 33 anos. O quadrinho que faz parte de um processo de autoconhecimento pode ser lido em sua página do *Instagram* (@marycagnin).

Figura 61 – Capa de *Black silence*



Fonte: Extraída de Cagnin (2023).

A produção independente *Black silence* é um quadrinho não seriado, de 87 páginas, dividido em três capítulos: “A viagem”, “Adda” e “O silêncio”, que ganhou sua versão impressa a partir de um financiamento coletivo realizado via Catarse no segundo semestre de 2016. O quadrinho foi produzido digitalmente no *Photoshop*, com variações de diferentes tons de preto em um fundo bege de papel pólen *bold*. O arranjo monocromático ajudou a determinar o tom dramático dessa narrativa que é o primeiro quadrinho de ficção científica de Mary Cagnin.

⁹⁹ Um gênero em que homens se destacam e que é geralmente consumido principalmente por eles, assim como as histórias que envolvem dinossauros, ninjas, cowboys e samurais.

A referida ficção tem como pano de fundo um futuro distópico pós-apocalíptico. Embora a narrativa não apresente explicações, é possível deduzir que a vida como a conhecemos hoje na Terra não existe mais e, no ano de 2112, um grupo de cientistas exploradores acredita que a única forma de salvar a humanidade seria encontrar um novo planeta habitável e colonizá-lo. Esse é o desafio da equipe de Neesrin Ubuntu, a comandante da Força Aérea Espacial (FAE), que se prepara para identificar os recursos em outros planetas que possam sustentar a vida humana.

Além do sucesso dos desenhos da artista – o que contribuiu para que recebesse o Troféu Angelo Agostini de melhor desenhista –, o que também chamou atenção dos resenhistas foi a preocupação da artista com a questão da representatividade no que diz respeito à etnia/raça das personagens, incluindo como capitã do time uma mulher negra. Nesse quadrinho, a abordagem da artista em relação às questões de gênero difere das apresentadas até agora. Até onde consegui perceber, ela aparentemente optou por criar um cenário em que a questão da diferença de gênero já foi superada ou está em processo de superação. Isso pode ser notado nos detalhes; o primeiro que me chamou atenção foi o traje espacial padronizado, tanto para homens quanto para mulheres, que não é sensual ou vulnerável (Figura 62). Essa subversão pode parecer sutil, mas, no contexto dos quadrinhos, tem uma importância significativa, uma vez que, em grande parte das produções quadrinísticas desse gênero, quando incluem mulheres, elas são representadas, normalmente, de maneira supersexualizada e desempenhando papéis secundários (Cunha, 2016; Oliveira, 2007).

É possível perceber ainda que a artista procurou desenvolver situações em que homens e mulheres estivessem em relativo plano de igualdade, pelo menos no que concerne às suas capacidades profissionais. Para tanto, todas as personagens são pessoas altamente qualificadas e respeitadas nas suas áreas de atuação, e a única forma de hierarquia presente é a de categoria de funções. O esforço para marcar o agenciamento feminino é evidenciado tanto no campo do texto quanto da arte gráfica. Este último pode ser notado a partir da estratégia de representar as personagens majoritariamente no mesmo plano (Figura 62), sem destacar altura ou força física das personagens, nem marcar as mulheres como indefesas. Assim, conscientemente, Mary Cagnin deixa transparecer a ideia de que eles são igualmente importantes.

Figura 62 – Equipe espacial



Fonte: Extraída de Cagnin (2016, p. 23).

Na trama, Neesrin Ubuntu, personagem negra que é a comandante da FAE, é responsável por criar uma equipe de colonizadores espaciais: Fumika Yammato, geóloga da FAE; Joana Finnigan, copiloto da FAE; Peter Logrado, engenheiro espacial da FAE; e Lucas Ferraro, exobiologista ou astrobiologista da FAE. Embora não seja possível perceber minúcias das subjetividades de cada personagem e compreender as trajetórias de cada um, pode-se apontar que todos eles, homens e mulheres, estão envolvidos em atividades que exigem rigor técnico em suas respectivas áreas de conhecimento, demonstrando que são igualmente capazes de exercer suas funções. Em nenhum momento, as personagens são objetificadas ou usadas como iscas para atrair leitores interessados em se deleitar com os padrões de beleza atribuídos a homens e mulheres.

Assim, nesse quadrinho, homens e mulheres estão em relativo plano de igualdade tanto no que toca às suas áreas de atuação quanto aos padrões estéticos, um esforço que merece ser ressaltado. No episódio do atrito entre Ubuntu e Lucas (Figura 63), por exemplo, dois fatores chamam atenção: o fato de estarem brigando em pé de igualdade e a não sensualização do corpo da mulher. Na cena desenvolvida pela artista, Ubuntu aparece em diferentes ângulos, mas, em nenhum deles, ela lança mão de fórmulas de objetificação dos corpos femininos ou masculinos.

Figura 63 – Briga entre Ubuntu e Ferraro



Fonte: Extraída de Cagnin (2016, p. 77).

Tanto *As Empoderadas* quanto *Black silence* são HQs que desempenham o papel de representar mulheres exercendo funções que transcendem o contexto doméstico ou qualquer lugar comum engendrado pelo poder masculino. Em *As Empoderadas*, a autora deu mais espaço para que essas questões dessem o tom à trama, colocando também os homens no exercício de funções que não estão tradicionalmente associadas ao seu gênero. Já em *Black silence*, embora não haja oportunidade para analisar em detalhes os comportamentos de cada um dos personagens principais, é possível fazê-lo a partir da comparação com outros produtos artísticos do mesmo gênero, que são quase sempre centrados no herói masculino¹⁰⁰. É notável também o esforço da artista para retratar mulheres desempenhando papéis que vão além dos tradicionais de mãe, esposa e dona de casa.

2.3 A escrita de si em histórias em quadrinhos de autoria de mulheres

Embora não seja uma prática recente, a incorporação de conteúdos referenciais sobre o próprio autor tem se tornado popular atualmente – vide o interesse por produções

¹⁰⁰ *Barbarella*, de 1962, de Jean-Claude Forest, *Flash Gordon*, de 1934, de Alex Raymond, *Blade Runner*, de 1968, de Philip K. Dick, são algumas das referências de produções quadrinísticas de ficção científica que objetificam os corpos femininos, e mesmo que em grau diferente, os masculinos também.

autobiográficas¹⁰¹, memorialistas, confessionais, testemunhais, performáticas e de autoficção¹⁰² (Figueiredo; Figueiredo, 2017, p. 552). Esses gêneros encontraram solo fértil em várias formas de arte, como na pintura, na literatura, no cinema e nas HQs. Acerca das HQs, El Refaie (2012) afirma que, nos Estados Unidos, as produções de quadrinhos versados na escrita de si foram impulsionadas pelo movimento *underground comix* no início da década de 1970, período “[...] quando os artistas de quadrinhos produziram pela primeira vez histórias subversivas e frequentemente sexualmente explícitas para adultos, as quais muitas vezes eram baseadas em suas próprias experiências” (El Refaie, 2012, p. 3).

Aqui no Brasil, o sucesso atual desse gênero no campo dos quadrinhos se ampara especialmente no contexto da “era conectada”, em que quadrinistas, ou aspirantes a quadrinistas, encontram, em plataformas digitais, como *Medium*, *Wattpad*, *WordPress* ou mesmo redes sociais, como *Instagram*, *Facebook* e *Twitter*, um espaço para publicar suas histórias (mais intimistas) e se conectar com os leitores. O interesse por esses espaços digitais se deve, provavelmente, a uma certa necessidade contemporânea de se mostrar, de tornar sua intimidade cada vez mais “extimidade” (Bauman, 2008; Figueiredo, 2020) e, talvez, a necessidade de familiarizar pessoas com outras possibilidades de existência.

Grande parte das produções quadrinísticas de teor autoficcional produzidas no Brasil são de autoria de mulheres e trata-se, majoritariamente, de produções que procuram lidar com os desafios típicos do “ser mulher” em uma sociedade machista, que limita as ações e as expectativas de meninas e mulheres. As temáticas abordadas nesses quadrinhos de escrita de si perpassam questões que envolvem autodescobrimento, corpo, sexualidade, trauma e maternidade. Assim sendo, é a partir da escolha de temáticas próximas aos dilemas enfrentados pelas mulheres, que elas procuram se inscrever como agentes de suas próprias vidas. De certa maneira, suas produções também funcionam como uma válvula de escape – uma tática individual para levar um coletivo a refletir sobre si e sobre as experiências vividas (Pires, 2021).

Para introduzir uma reflexão sobre como tem acontecido a representação das personagens nos quadrinhos de cunho autoficcional brasileiro, escolhi apresentar, nesta seção, duas obras de duas quadrinistas de diferentes regiões do país: o *webcomic* *O diário de Virgínia*,

¹⁰¹ Um dos grandes nomes por trás dos estudos a respeito da autobiografia é o teórico francês Phellippe Lejeune, a partir da sua obra *O pacto biográfico*, de 1975. Embora ele não seja o responsável pela criação do termo “autoficção” – que foi cunhado por Serge Doubrovsky em sua obra *Fils*, publicado em 1977 –, suas ideias exerceram grande influência nos estudos sobre o tema.

¹⁰² Caso queira se inteirar sobre a discussão que envolve a produção de autoficção, recomendo a leitura de *A autoficção: uma engenharia do eu*, do dramaturgo e diretor franco-uruguaio Sergio Blanco. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/24369>. Acesso em: 30 ago. 2024. De igual modo, sugiro a leitura do artigo *Autoficção como dispositivo: alterficções*, de Evando Nascimento.

produzido de 2010 a 2016, da quadrinista paulista domiciliada em Goiânia Cátia Ana B. Silva¹⁰³, e *Chora Lombar*, lançado em 2016, da paulista Thaiz Leão.¹⁰⁴

A quadrinista Cátia Ana B. Silva (Figura 64), residente em Goiânia, é natural de São Paulo. Trata-se de uma multifacetada artista que atua como ilustradora, quadrinista e *designer* gráfica, além de ser funcionária pública e mestra em Estudos Literários. Sua jornada no mundo dos quadrinhos teve início com o *webcomic* *O diário de Virgínia*. Em 2015, Cátia autofinanciou um *spin-off*¹⁰⁵ de *O diário de Virgínia* no formato físico, intitulado *Refúgio*. Em 2020, lançou o projeto de financiamento coletivo na Plataforma Catarse do quadrinho *Fixação*, produzido em parceria com Heluiza Brião, o qual ultrapassou a meta, chegando a atingir 242% de vendas/apoio. O sucesso desse projeto em especial está, provavelmente, ligado tanto à temática do quadrinho – mistério –, quanto a uma maior presença da artista nas redes sociais e em eventos quadrinísticos *on-line*, em virtude do contexto pandêmico (2020-2022).

Figura 64 – Cátia Ana



Fonte: Extraída do LinkedIn.¹⁰⁶

A maioria das obras de Cátia Ana apresenta um caráter intimista e autoficcional, destacando-se especialmente entre as leitoras mulheres. Isso ocorre devido às temáticas abordadas, que ecoam as experiências vividas por muitas delas, como ansiedade, depressão, autoconhecimento, relacionamentos e busca por pertencimento. Um aspecto notável em seu trabalho, semelhante ao de muitas quadrinistas que se identificam como feministas, é a maneira como ela retrata os corpos das mulheres. Seja nas tirinhas publicadas nas redes sociais, seja nos quadrinhos de histórias longas como “crônicas em quadrinhos”, “contos em quadrinhos” ou

¹⁰³ Ver o perfil-catálogo da quadrinista Cátia Ana em: https://www.instagram.com/catia_anahq/. Acesso em: 20 jan. 2023.

¹⁰⁴ Ver perfil de *A mãe solo* em: https://www.instagram.com/a_maesolo/. Acesso em: 20 jan. 2023.

¹⁰⁵ *Spin-off* diz respeito a um produto derivado de outro já existente.

¹⁰⁶ Disponível em: <https://br.linkedin.com/in/c%C3%A1tia-ana-b-da-silva-2a9789154>. Acesso em: 9 ago. 2024.

“romances em quadrinhos”, as mulheres são retratadas com corpos que emulam os reais, como pode ser percebido em *O diário de Virgínia*.

*O diário de Virgínia*¹⁰⁷, de Cátia Ana, é uma história em quadrinhos experimental que foi inteiramente criada no formato digital entre os anos de 2010 e 2016¹⁰⁸, aproveitando todas as funcionalidades que as inovações tecnológicas daquele contexto permitiam. Nesse sentido, o quadrinho tem como diferencial o uso da tela infinita e diferentes recursos como os de *gif*, imagem em movimento, músicas¹⁰⁹ e de interatividade, os quais permitem ao leitor explorar diferentes possibilidades de leitura ao passear pela tela em diferentes direções.

Nos 29 capítulos¹¹⁰ de *O diário de Virgínia*, Cátia Ana, em uma jornada interior, revisita diferentes fases da sua vida e reelabora, de maneira sensível e reflexiva, como aprendeu a lidar com os próprios medos e frustrações. Ao escutar a si mesma e encarar os próprios demônios, ela se envereda pelos caminhos do autoconhecimento, da autoaceitação e do amadurecimento, tanto nos campos profissionais quanto nos afetivos (Almeida, 2019). Nesse sentido, o processo criativo de *O diário de Virgínia* pode ser interpretado como um exercício catártico, pois é a partir da reelaboração, mesmo que não linear das suas experiências de vida, que ela é capaz de iniciar um processo de libertação de algumas das amarras emocionais e sociais. Cátia deixa isso bem claro quando, no interior do quadrinho, ela faz um balanço da experiência e conclui que criar a personagem Virgínia como seu próprio reflexo a ajudou nesse processo de autoconhecimento e de cura (Figura 65).

¹⁰⁷ Disponível em: <https://www.odiariodevirginia.com/>. Acesso em: 20 jan. 2023.

¹⁰⁸ Alguns capítulos de *O diário de Virgínia* foram desenvolvidos em colaboração com outros profissionais, como Ary Santa Cruz e Daniel Queiroz.

¹⁰⁹ Caso queira conferir o recurso explorado pela autora, recomendo, para uma análise detalhada, que acesse o *link* que segue: <https://www.odiariodevirginia.com/port/cap11.html>. Acesso em: 14 nov. 2023.

¹¹⁰ A numeração dos capítulos vai até o 27; no entanto, há ainda a publicação de um epílogo e do capítulo “*When a man loves a woman*”.

Figura 65 – Pequena conversa



Fonte: Extraída de Silva (2016a).

É possível entender, assim, que um dos principais pontos de interesse de Cátia Ana com *O diário de Virgínia* é, além da possibilidade de experimentação, lançar mão da autorrepresentação como parte do exercício de autoanálise. Para tanto, ela, como já mencionado, revisita diferentes fases da sua vida para desconstruir os aprendizados que marcaram negativamente sua subjetividade e contribuíram para o acentuamento do seu sentimento de deslocamento e de incompletude como mulher. Isso porque, aparentemente, entre outras coisas, ela havia internalizado que, para ser feliz, seria necessário cumprir um *checklist*: adquirir realização profissional, ser considerada socialmente como uma boa mulher, atender aos padrões de beleza e encontrar um parceiro que se encaixaria na vida dela (Silva, 2016b)¹¹¹.

Dos pontos abordados pela artista no interior dos quadrinhos, o que chama bastante atenção é sua relação com as pressões sociais no que toca à autoimagem e à necessidade de se encontrar um par para ser feliz. Esse é um ponto que também permite refletir sobre a questão da representação de homens e das masculinidades que, embora não seja o foco do trabalho dela, é, de todo modo, tangenciada.

A questão da preocupação com o ideal de beleza aparece em diferentes capítulos da sua produção, mas, neste trabalho, chamo atenção para a elaboração do capítulo 21, intitulado “Libertação!” (Figura 66). Nele, a autora elabora a própria insegurança estética e relaciona o fato de ser “[...] uma **menina feia** e incapaz de ser desejada” (Silva, 2016b) à condição de virgem aos 20 anos, como pode ser lido na Figura 66.

¹¹¹ Essa reflexão aparece no capítulo 21, intitulado “Libertação”, e pode ser lida neste *link*: <https://www.odariodevirginia.com/port/cap21.html>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Figura 66 – Libertação



Fonte: Extraída de Silva (2016b).

Esse debate merece ser destacado pois a questão de um ideal de beleza feminino é, provavelmente, uma das construções sociais que mais trazem prejuízos emocionais e financeiros à mulher, visto que é um fator que, dada as configurações sociais, pode potencialmente afastá-la de uma provável “ascensão social”, como sugere o resultado da pesquisa da antropóloga Miran Goldenberg (2011, 2013), cujos dados apontam que a beleza e o corpo, para a mulher, funcionam como um “capital”, nos termos bourdieusianos. Segundo Goldenberg (2011, p. 49),

[...] além de um capital físico, o corpo é um capital simbólico, um capital econômico e um capital social. No entanto, é preciso ressaltar que este corpo capital não é um corpo qualquer. É um corpo que deve ser sempre sexy, jovem, magro e em boa forma. Um corpo conquistado por meio de um enorme investimento financeiro, muito trabalho e uma boa dose de sacrifício.

Desse modo, o corpo, dentro dos padrões desejáveis, embora não seja garantia de felicidade, pode ser uma porta de entrada para as mulheres que desejam alcançar o que Goldenberg (2011) chamou de “capital marital”. Esse empenho para alcançar o referido capital marital tem raízes na construção de que, para se completar, a mulher precisa encontrar um par para constituir uma família. Essa busca pode ser mais uma fonte de desigualdade de gênero, uma vez que homens e mulheres são socializados para esperar coisas diferentes de relacionamentos amorosos (Neves, 2007).

Assim, os homens que aparecem nas elaborações quadrinísticas de Cátia Ana, sejam eles relacionamentos imaginados ou não, apresentam a ela sabores diferentes de frustração. Isso ocorre especialmente porque não havia alinhamento de expectativas. Ela foi educada, assim

como muitas mulheres, para desejar um relacionamento de conto de fadas, e os homens com os quais ela se relacionou não se alinhavam à ideia de príncipes encantados, nem procuravam um relacionamento estável, pois, ao que é possível deduzir, aprenderam a perceber e a desejar relacionamentos de maneira diferente daquela com a qual ela foi ensinada.

Outras duas evidências deste descompasso de expectativas podem ser notadas no capítulo “*Big Virgínia em Slumberland*”, em clara associação a *Little Nemo in Slumberland*¹¹², uma tirinha criada em 1905, por Winsor McCay (1869-1934), e em “*When a man loves a woman*”. Em “*Big Virgínia em Slumberland*”, é apresentada à jovem Virgínia, em sonho, um príncipe encantado que cumpre todos os rituais românticos que povoam o imaginário de mulheres que foram educadas tendo como modelo de relacionamento histórias de contos de fadas. Contudo, com o passar do tempo, esse príncipe se revela como um monstro, e Virgínia desperta para uma realidade que, em certa medida, não se difere muito do sonho (Figura 67), uma vez que o resultado da sua experiência sexual foi muito diferente do que ela esperava.

Figura 67 – *Big Virgínia em Slumberland*



Fonte: Extraída de Silva (2016c).

No trecho da Figura 68, por exemplo, a personagem Virgínia reflete sobre sua primeira experiência sexual e como foi diferente do que ela havia sido “ensinada” a idealizar. Isso porque, para ela, se tratava da primeira experiência sexual, e ela havia imaginado um momento especial e mágico, provavelmente com a presença de amor e afeto. No entanto, para o parceiro da relação, era apenas mais uma experiência, e ele, aparentemente, não se sentiu responsável ou na obrigação de se certificar do que essa experiência sexual representaria para ela.

¹¹² Caso queira ter um vislumbre sobre *Little Nemo in Slumberland*, sugiro uma visita à página <https://www.museumofdreams.org/little-nemo-in-slumberland>. Acesso em: 20 jan. 2023.

Figura 68 – *When a man loves a woman*

Fonte: Extraída de Silva (2016d).

A partir dos recortes analisados aqui, é possível perceber que, como aponta a pesquisadora Maiara Alvim de Almeida (2019, p. 87), a jornada de autoconhecimento de Cátia Ana em *O diário de Virgínia* resulta em uma notável transformação, visto que a personagem se mostra mais segura e autoconfiante. Em contrapartida, ao investigar a representação dos homens, observa-se a perpetuação dos estereótipos de gênero. Eles desempenham a masculinidade tradicional, performando papéis de gênero que acreditam ser necessários para manter seu *status* social.

A segunda quadrinista que se dedicou à produção autobiográfica que destaco neste trabalho é a carioca Thaiz Leão (Figura 69), *designer* gráfica e ativista. Ela é graduada em *Design* pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Ela iniciou sua incursão na produção de quadrinhos em 2014, quando criou a página “A Mãe Solo”, no *Facebook*. Seu objetivo era abordar e desromantizar a maternidade. Como resultado dessa iniciativa, Thaiz publicou dois livros relacionados à temática da maternidade: *Chora lombar: maternidade na real*, em 2016, que será discutido neste trabalho, e *Exército de uma mulher só*, em 2019. Além de sua contribuição artística, Thaiz Leão é diretora do Instituto Casa Mãe e coidealizadora da Rede Segura a Curva das Mães, que teve um papel significativo, especialmente durante a pandemia da covid-19, dando suporte emocional e, muitas vezes, financeiro.

Figura 69 – Thaiz Leão



Fonte: Extraída de Revista Crescer.¹¹³

A publicação de *Chora lombar* é resultado da experiência da artista como mãe solo. Em 2014, aos 23 anos, logo após o parto do seu filho Vicente e enquanto aprendia a lidar com as questões relacionadas à maternidade e às cobranças sociais, ela criou a página “A Mãe Solo”, no *Facebook*¹¹⁴, e começou a publicar, em forma de tirinhas e ilustrações, problematizações acerca dos desafios de ser mãe solo (Dini, 2019). As publicações da artista encontram eco nas centenas de mulheres que (in)diretamente vivenciaram questões semelhantes, mas que, devido à romantização da maternidade ser algo socialmente naturalizado (Oliveira; Oliveira, 2021), não ousaram publicizar os dissabores da maternagem.

Depois de dois anos de publicações das tirinhas no *Facebook* e frutíferos debates sobre maternidade nos comentários das publicações, Thaiz resolveu trazer o projeto “A Mãe Solo” para o meio físico. Para tanto, ela criou um projeto de financiamento coletivo na plataforma *Benfeitoria*¹¹⁵, o que resultou na publicação da coletânea *Chora lombar: maternidade na real*, em 2016 (Figura 70). A síntese da experiência da artista é “[...] gerar é lindo, parir é intenso, criar é treta” (Leão, 2016).

¹¹³ Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/Voce-precisa-saber/noticia/2019/05/mae-solo-maternidade-nao-e-sobre-estado-civil-filhos-nos-tornam-maes-companheiros-nao-diz-thaiz-leao.html>. Acesso: 17 fev. 2023.

¹¹⁴ Na data da redação desta seção, a página contava com 92 mil seguidores. Ela pode ser acessada neste *link*: <https://www.facebook.com/amaesolo>. Acesso: 17 fev. 2023.

¹¹⁵ As informações podem ser verificadas em: <https://benfeitoria.com/projeto/maesolo>. Acesso: 17 fev. 2023.

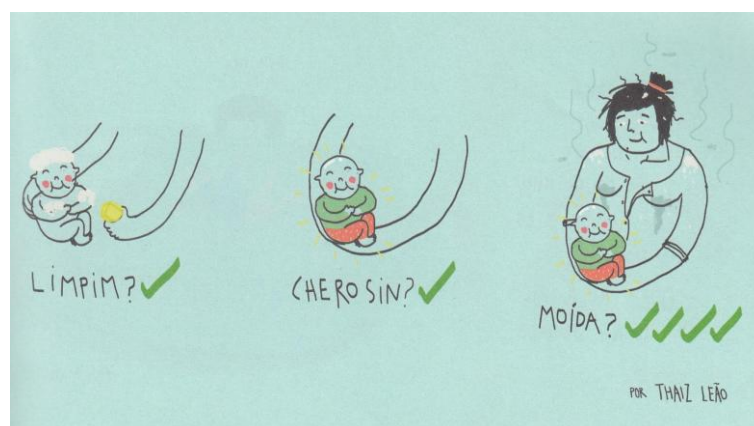
Figura 70 – Capa de *Chora Lombar*

Fonte: Extraída de Amazon.¹¹⁶

As tirinhas produzidas por Thaiz Leão, em “A Mãe Solo”, têm traços simples, cores suaves e críticas ferozes. A tônica são as reflexões políticas e culturais sobre a parentalidade e como ela é culturalmente atrelada à figura materna. No exercício da parentalidade, a mulher mãe é quem ocupa um lugar central e, não raras vezes, solitário, na criação da criança. Isso se torna um peso, principalmente quando a mãe conduz a criação de maneira solo, sem rede de apoio e sem condições de contratar suporte para que consiga descansar das atividades de maternagem.

O desempenho da maternidade nesses termos gera uma sobrecarga física e emocional, uma vez que todas as funções são concentradas em uma única pessoa. Na tirinha da Figura 71, por exemplo, a autora chama atenção para a ausência de tempo para autocuidado. Uma vez que a manutenção do bem-estar físico e emocional da criança torna-se prioridade, tanto para quem exerce o papel da maternagem quanto para a sociedade.

Figura 71 – Maternidade



Fonte: Extraída de Leão (2016).

¹¹⁶ Disponível em: <https://www.amazon.com.br/Chora-Lombar-Thaiz-Le%C3%A3o/dp/8567919061>. Acesso em: 9 ago. 2024.

Assim como ilustra a Figura 72, a saúde mental, física e até mesmo os cuidados que antes da maternidade eram considerados como básicos, ficam relegados a segundo plano. Toda essa ficção reguladora de trabalho doméstico e de cuidado da prole direcionado à mulher (Oliveira; Marques, 2020) torna o sofrimento do ato de maternar “invisível” ou até mesmo esperado, como pode ser analisado na discussão presente na Figura 72.

Figura 72 – Naturalização do sofrimento



Fonte: Extraída de Leão (2016).

Na interação com uma mulher não nomeada, a autora chama atenção para o fato de que as práticas estão tão enraizadas que o sofrimento se tornou natural, parte do processo que é “minimizado” até mesmo por outras mulheres que foram programadas, junto à sociedade, a agir como agentes reguladoras. Isso fica explícito na fala da interlocutora de “A Mãe Solo”, que expõe seu ponto de vista a partir de um lugar social que se acomoda às práticas culturais tradicionais de pensar o lugar da mulher na maternidade: “Cê tem que entender que é assim mesmo, eu mesma me lasquei para criar 3 filhos”.

Embora a autora não se arrisque a sugerir nenhuma solução, ela é afiada ao argumentar e questionar a naturalização do sofrimento materno: “[...] e mesmo passando por tudo o que passou você ainda acha que o melhor que pode fazer por mim é deixar eu me lascar também?” (Leão, 2016). O *habitus* estabelecido pelo patriarcalismo postula uma mulher destinada a sofrer pela prole. O “assim mesmo” testemunha o esforço da mulher mais velha em reproduzir o repertório tradicional que também foi incutido por mulheres – o poder simbólico é exitoso porque naturaliza para o subalterno sua própria condição. A mãe, contudo, expressa o desajustamento em face do *habitus* tradicional e constrange sua interlocutora.

Se, por um lado, a mulher ocupa um lugar de centralidade, o homem, por outro, ocupa um lugar periférico. Esse lugar de exterioridade é problematizado pela autora de maneira irônica e perspicaz, assinalando a existência de homens que são alheios e até mesmo indiferentes aos

dilemas da parentalidade. Eles são definidos pela autora como “pai cabide”, “pai *delivery*”, “pai semana difícil”, “pai arroz de festa”, “pai minha ex é loka”. A não presença dos pais em momentos de cuidado com os filhos e na divisão de tarefas também revela, na ausência, uma representação do homem como sujeito que é omissos.

No entanto, o alheamento paterno também tem raízes no processo de naturalização dos ideais de parentalidade “tradicional”¹¹⁷, os quais começaram a ser forjados com maior intensidade a partir do século XIX, com a implementação do modelo burguês, e têm suas bases na diferenciação generificada das experiências. Nesses termos, ser pai não significa ser como mãe (Kimmel, 1997; Oliveira; Marques, 2020). O envolvimento paterno, nesses termos tradicionais, não passa pelo exercício do cuidado, que pode ser percebido como ligado a aspectos da feminilidade. Desse modo, o pai, “[...] quando muito, é posicionado como figura de apoio, assim como outros familiares, vizinhos e amigos” (Oliveira; Marques, 2020, p. 7). Sobre essa questão, os autores ainda argumentam que:

A desresponsabilização corrente do pai em situações de abandono de crianças é particularmente ilustrativa dessas vantagens. Nesses casos, as expectativas sociais que pesam desproporcionalmente sobre as mulheres e as responsabilidades atribuídas às mães pelo cuidado da prole encobrem, em última instância, a figura paterna, como se o abandono de seu/sua filho/a não lhe dissesse respeito (Oliveira; Marques, 2020, p. 7).

Chora lombar é, nesse sentido, uma produção autoficcional e de denúncia¹¹⁸, uma vez que, ao abordar dores que eram dela – Thaiz Leão –, também expõe e incentiva mudanças efetivas e horizontais sobre a organização e as dinâmicas que envolvem a parentalidade, pois ela também parece acreditar que “[...] somente um arranjo institucional complexo, multifacetado e articulado poderá, a um só tempo, reconstruir concepções hegemônicas da maternidade e da paternidade e reorganizar as responsabilidades parentais” (Oliveira; Marques, 2020, p. 9).

Essas produções autofissionais podem ser interpretadas como uma forma dessas mulheres artistas reelaborarem a própria condição de ser mulher e é, também, uma forma de se conectar a outras mulheres que experimentam dissabores semelhantes. Isso pode ser interpretado como uma forma de autocuidado, pois, como bem coloca Margareth Rago (2011, p. 262), “[...] o cuidado de si não é uma prática solitária, é também um cuidado com o outro”.

¹¹⁷ Perceba que, aqui, as questões de parentalidade ainda são pensadas considerando o modelo tradicional de gênero, por isso os termos são pensados a partir de pai/homem e mãe/mulher.

¹¹⁸ Além do descrito no parágrafo, *Chora Lombar* reverberou em iniciativas como *A casa mãe*, que se organizou para dar suporte a mães solo que passam por dificuldades, especialmente devido à pandemia da covid-19. Para ter uma ideia de como funciona o processo de arrecadação, visite o *link* do financiamento coletivo disponível em: <https://benfeitoria.com/projeto/casamae>. Acesso em: 10 ago. 2024.

Tanto em *O diário de Virgínia* quanto em *A Mãe Solo*, as mulheres são retratadas como indivíduos que sofrem diretamente os efeitos de uma educação que estabelece padrões duplos na definição do que é ser homem e do que é ser mulher. Nessas representações, as mulheres frequentemente encontram-se em desvantagem em relação aos homens. Desse modo, ambos os quadrinhos, embora estejam em afinidade com a proposta de quadrinho autoficcional/autobiográfico, também dialogam com a ideia de quadrinho denúncia, principalmente se considerarmos o fato de que ele não oferece alternativas de outros modelos de papéis sociais de homens.

2.4 História em quadrinhos como manifesto contra as assimetrias de gênero

As produções quadrinísticas de denúncia, no âmbito da abordagem feminista, são, provavelmente, as que mais chamam atenção do público da internet – o campo de batalha de preferência desse tipo de manifestação artística por conta das possibilidades de difusão e de alcance. Isso ocorre por conta do interesse, tanto do público motivado a debater a temática levantada pelo quadrinho quanto pelos *haters*, que são motivados a atacar as produções e as quadrinistas.

Grande parte das produções desses quadrinhos ativistas procura lançar luz sobre o machismo estrutural e as diferentes formas de violência contra as mulheres, sejam elas sexuais, físicas, patrimoniais ou simbólicas – por violência simbólica entende-se as formas de violência que se apresentam de forma sutil e, não raras vezes, invisíveis, mas que permeiam as estruturas socioculturais reforçando e naturalizando as desigualdades de gênero. Essa violência simbólica é frequentemente denunciada a partir de recursos como o humor e a ironia, conforme demonstro ao longo deste trabalho (Bourdieu, 2016, 2022). Os quadrinhos *Morrer de amor e continuar vivendo*, de 2018, de Lorena Kaz, e *Aconteceu comigo*, de 2020, de Laura Athayde, são alguns dos exemplos de HQs que nasceram na internet ou foram levadas para a internet com o fito de promover a conscientização dos leitores sobre temas relacionados às várias formas de opressões experimentadas, especialmente por mulheres. Essas produções “denunciativistas” conseguiram aproximar os leitores das diferentes pautas dos feminismos e envolvê-los para chamados para ações que envolviam desde contribuir com a divulgação das produções até denúncias de episódios de violências sofridas pelas leitoras de diferentes partes do país e de diferentes classes sociais.

A artista Lorena Kaz (Figura 73), nascida em 1983, cujo nome completo é Lorena Kaz Alves Pinto, é graduada em Desenho Industrial pela PUC-Rio. Atualmente, atua como *designer*,

ilustradora e quadrinista. É provável que ela tenha encontrado inspiração para seguir a carreira artística no seio de sua família, já que é neta da pintora Paulina Kaz (1915-2001) e sobrinha dos cartunistas Ziraldo e Zélio Alves Pinto, entre outros membros familiares versados no mundo das artes.

Figura 73 – Lorena Kaz



Fonte: Extraída de Farias e Farias (2017).

Parte de uma família relativamente privilegiada socialmente, Lorena teve acesso a oportunidades de educação formal e uma experiência de vida rica em termos de possibilidades culturais. Desde cedo, também teve a oportunidade de trabalhar como ilustradora para respeitadas editoras, como a Editora Abril, o jornal *Folha de São Paulo*, a Editora Moderna, a Editora Oxford e a Editora do Brasil, entre outras.

Até este momento da sua carreira, Lorena publicou cinco livros, incluindo os quadrinhos *Morrer de amor e continuar vivendo*, em 2018, e *Eu nunca mais vou deixar você*, em 2023, além de obras infantis: *Uma lhama no cinema*, em 2015; *Minha casa*, em 2018; e *Meio inteiro*, também em 2018. Nesta tese, o foco será dado à produção *Morrer de amor e continuar vivendo*, em virtude do impacto que ela gerou no sentido de promover discussões sobre dependência emocional e relacionamento abusivo.

Morrer de amor e continuar vivendo (Kaz, 2018) é resultado das elaborações das experiências de Lorena Kaz e das de outras mulheres que, assim como ela, sofriam de dependência afetiva – padrão comportamental de pessoas que sentem necessidade excessiva de estar em um relacionamento e receber validação emocional da pessoa com quem convivem (Nonato; Santo; Silva, 2022). Embora a dependência afetiva possa afetar pessoas independentemente do gênero, ela pode ter peso diferente nas mulheres por conta das assimetrias de gênero que foram social e culturalmente estabelecidas.

A produção de Lorena começou a ganhar forma quando a artista decidiu colocar suas experiências como dependente emocional e vítima de relacionamento abusivo na forma de

ilustração e tirinhas – algumas delas publicadas no *Blogspot*¹¹⁹. Logo após suas primeiras produções, surgiu a ideia de publicar o livro e desenvolver ações para contribuir para estimular reflexões e o autoconhecimento em outras mulheres.

A contar desse momento, a artista começou a participar de encontros coletivos de mulheres, como o Mulheres que Amam de Mais Anônimas (MADA), realizou exposições de suas produções e criou a página *Projeto Morrer de Amor no Facebook*. Nessa página¹²⁰, a autora se dispôs a publicar conselhos, elaborados a partir da própria experiência, relatos, explicações e material autoral; ainda hoje, Lorena alimenta a página com divulgações de novos trabalhos, participação em eventos e discussões sobre temáticas relacionadas ao agenciamento da mulher.

Estruturalmente, cada página de *Morrer de amor e continuar vivendo* contém uma tirinha ou uma ilustração cuja proposta é transitar entre as temáticas que mais atravessam a vida de mulheres e, em certa medida, de homens. Lorena Kaz lança mão de cores sóbrias, traços simples, e muitas das tirinhas apresentam poucas palavras ou até nenhuma. Entre os temas explorados pela artista, está o desafio de corresponder às expectativas sociais, seja no tocante à estética, à vida afetiva, à constituição familiar, ao emprego e, ainda, às inseguranças emocionais, que são resultado das várias formas de violência simbólica que atravessam as vidas de muitas mulheres e homens.

As mulheres são as pessoas que ocupam maior espaço representativo no interior das tramas abordadas no livro. Elas são representadas, na maioria das vezes, em 24 das 52 tirinhas, como pessoas que estão lidando com algum tipo de expectativa não alcançada – seja um relacionamento que não se materializou como o desejado, seja pela falta de alinhamento de expectativas, abandono afetivo ou por alguma forma de violência. Desse modo, o quadrinho reflete os efeitos das normas sociais e das pressões de gênero na vida das mulheres.

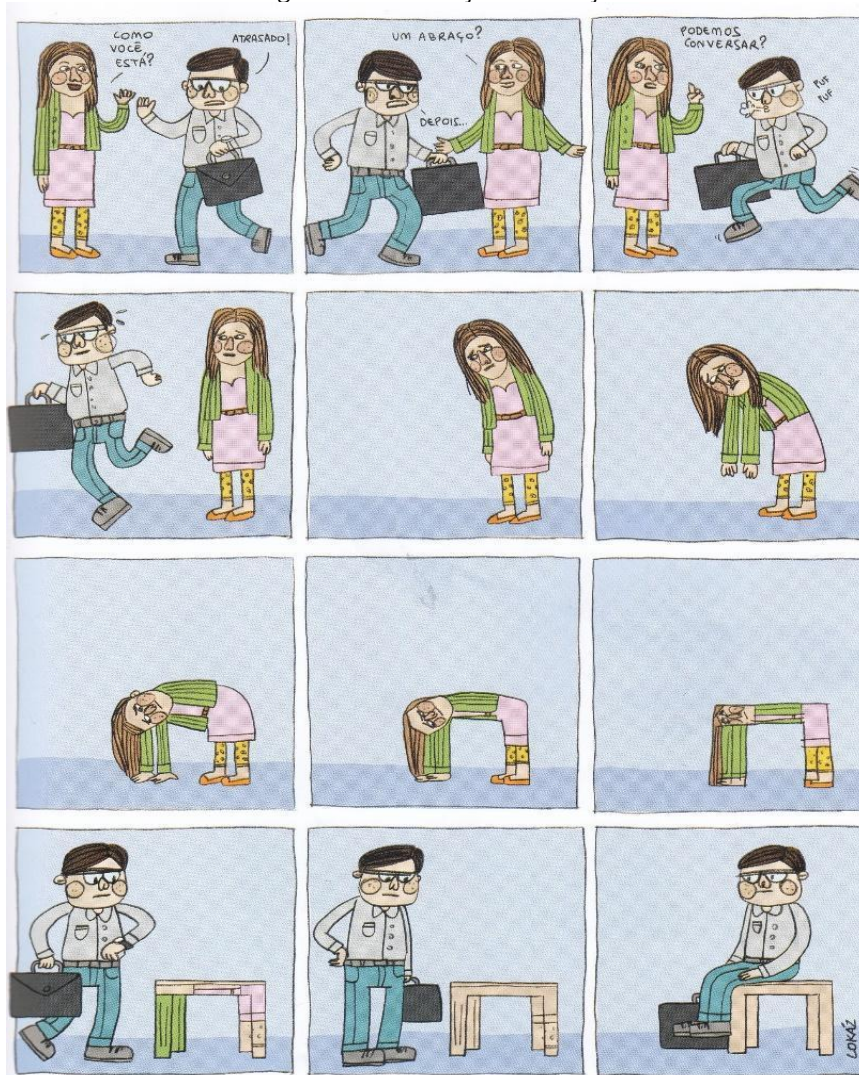
A tirinha da Figura 74, a seguir, é bastante representativa dessas pressões de gênero na vida de muitas mulheres. Nela, a mulher não se sente correspondida. Seu companheiro não tem interesse em dialogar, tem pressa e rejeita o contato físico. A mulher aos poucos arqueia até se tornar outra coisa, um objeto, precisamente um banco, no qual o homem, ao regressar na terceira tirinha, pode se sentar. A metamorfose da mulher consiste em sua conversão, como ser desejante e dotado de subjetividade, em um objeto inanimado que não carece de atenção e afeto, mas que de alguma forma é útil para um homem.

¹¹⁹ As tirinhas e ilustrações que compõem o livro *Morrer de amor e continuar vivendo* começaram a ser publicadas no *Blogspot* a partir de 2012. Para conferir as produções compartilhadas no *blog*, acesse este link: <http://lokaz-tirinhas.blogspot.com/>. Acesso em: 15 jan. 2023.

¹²⁰ O link da página *Morrer de amor e continuar vivendo* está disponível em: <https://www.facebook.com/projetomorrerdeamor>. Acesso em: 15 jan. 2023.

A expectativa é que mulheres sejam preparadas para assumir papéis sociais relacionados ao cuidado, à manutenção dos afetos e do relacionamento, mesmo que, para isso, elas precisem se anular ao ponto de se colocarem integralmente disponíveis e focadas no outro. Esse tipo de “ensinamento”, como expressão de um poder simbólico que faz uso da naturalização da realidade e *performances* (Bourdieu, 2022), molda os comportamentos das mulheres e acaba contribuindo, como consequência da própria violência simbólica naturalizada, para o surgimento de outros problemas, como o crescimento da baixa autoestima e da falta de autoconfiança, que pode desencadear problemas emocionais ainda mais graves, como a dependência afetiva, quadros depressivos ou completa anulação de si, como representado na Figura 74 a seguir.

Figura 74 – Reificação das relações



Fonte: Extraída de Kaz (2018).

Em três tirinhas de *Morrer de amor e continuar vivendo*, Lorena Kaz deixa evidente que os homens também são atingidos pelas cobranças sociais e por diferentes formas de violência e

manipulação emocional. Todavia, é interessante observarmos que, na Figura 75, é retratada uma mulher praticando diferentes formas de violências contra o companheiro que, ao final, por “se amar”, acaba abandonando o relacionamento por não se ver beneficiado por esse tipo de relação. Em contrapartida, as mulheres, na maioria das tirinhas presentes no livro, acabam permanecendo por mais tempo em relacionamentos sem recompensas afetivas e, não raras vezes, a exemplo da Figura 74, acabam se anulando para se adequar à realidade do outro, até serem deixadas, como acontece em algumas tirinhas presentes no quadrinho. Esse recorte é apenas mais uma evidência de que as normas sociais afetam de maneira diferente os comportamentos afetivos de homens e de mulheres.

Figura 75 – Violência e manipulação emocional



Fonte: Extraída de Kaz (2018).

A partir da análise de *Morrer de amor e continuar vivendo*, é possível sugerir que a obra se concentra nas adversidades enfrentadas especialmente pelas mulheres, dando destaque aos relacionamentos abusivos, à dependência afetiva e às pressões sociais que afetam mulheres de diferentes realidades sociais. Os homens, por sua vez, são representados de acordo com os

estereótipos de gênero, visto que eles desempenham comportamentos que se alinham ao que já é socialmente esperado deles.

A segunda quadrinista é a manauense Laura Athayde (Figura 76), como se apresenta Laura Tuma de Athayde, nascida em 1989. Ela é graduada em Direito pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) e em *Design Gráfico* pelo Instituto de Arte e Projeto (INAP). Atua como ilustradora e quadrinista desde 2013, quando começou a publicar *on-line*. A partir daí, sua trajetória tem sido marcada por contribuições em importantes editoras e veículos de comunicação, como as editoras Companhia das Letras, Record, Planeta, Melhora, e os veículos de comunicação *Folha de São Paulo* e *The Nib*. Além disso, ela desenvolve campanhas para importantes empresas, como Nívea, *Netflix* e *Salon Line*.¹²¹

Figura 76 – Laura Athayde



Fonte: Extraída do Instagram da artista.¹²²

Assim como muitas das quadrinistas apresentadas aqui, a trajetória de Laura Athayde como quadrinista começou com publicações independentes, usando a internet como seu portfólio e espaço para autopromoção. A artista também usa esse espaço para manter sua loja virtual e disponibilizar seus quadrinhos, pôsteres com sua arte e, desde abril de 2022, o curso “Desenho de quadrinhos no Procreate” para vendas.

Com essa abordagem, ela publicou dois quadrinhos até o momento, incluindo *Histórias tristes e piadas ruins*, em 2018, que lhe rendeu o 31º Troféu HQMix na categoria “Melhor Publicação Independente de Autor”, e *Aconteceu comigo: histórias de mulheres reais*, em 2020, que recebeu financiamento do edital Rumos Itaú Cultural e, em 2022, ganhou o Prêmio Angelo Agostini. Mais recentemente, colaborou com um capítulo para o *Pobrefobia: vivências das ruas com Padre Júlio Lancellotti*, que, segundo a descrição na página de campanha do financiamento coletivo, “[...] é um quadrinho inspirado em histórias reais de pessoas em situação de rua, uma

¹²¹ Informações disponíveis em: https://www.domestika.org/pt/laura_athayde. Acesso em: 10 fev. 2023.

¹²² Disponível em <https://www.instagram.com/p/CaDOw2ZP9Ny/>. Acesso em: 9 ago. 2024.

obra que contribui para o enfrentamento do preconceito que elas sofrem todos os dias” (Pobrefobia [...], 2023).

O quadrinho *Aconteceu comigo: histórias de mulheres reais em quadrinhos*, por sua vez, traz histórias de superação vivenciadas por mulheres de diferentes contextos sociais ao estilo crônicas visuais. O livro, de perspectiva interseccional, é resultado de um compilado de histórias inspiradas nas experiências reais de pessoas de diferentes realidades sociais que experimentaram diversos tipos de violência física e simbólica. Essas histórias foram enviadas por mulheres de várias partes do país depois de um chamado da autora pelas redes sociais.

A centelha para essa ação foi o desdobramento de uma tirinha publicada na página do *Facebook*, cujo teor da publicação havia sido inspirado no relato da sua irmã que, na época, cursava Ciências da Computação e havia passado por constrangimentos relacionados ao seu gênero no contexto de sala de aula (Figura 77). Os constrangimentos foram perpetrados por professores e colegas. A partir do interesse do público sobre as discussões suscitadas pelo quadrinho, a autora decidiu abrir um chamado para que mulheres pudessem compartilhar suas experiências sobre episódios de violência e preconceito de gênero, de classe, de raça, capacitismo ou de negligência.

Figura 77 – Mulheres e videogames



Fonte: Extraída de Athayde (2020, p. 75).

Reunindo trabalhos que foram produzidos entre os anos de 2015 e 2019, *Aconteceu comigo* pode ser percebido como resultado das experimentações da artista no que diz respeito

à técnica e ao estilo. No que se refere aos mecanismos de publicação, de 2015 até 2017, a artista produzia seus quadrinhos nos intervalos entre trabalho e estudo. Foi somente a partir de 2018, depois de ser contemplada pelo edital Rumos do Itaú Cultural, que a artista passou a se dedicar com mais tempo à produção de quadrinhos. De lá para cá, ela se dedica integralmente à publicação de quadrinhos e seus serviços de ilustração (Lage, 2022).

O objetivo da artista com esse trabalho foi dar visibilidade para diferentes formas de opressão perpetradas especialmente contra as mulheres por conta, entre outras coisas, de classe, raça, ocupação, identidade sexual ou simplesmente por ser mulher. As tirinhas foram construídas, em sua maioria, apresentando um fim positivo, com superação por parte das mulheres. Para a pesquisadora Nara Lages (2022, p. 260), com esse contraponto entre violências narradas e desfecho positivo, Athayde “[...] incentiva as mulheres a não esperar[em] sempre o pior, passando, assim, uma mensagem positiva nos finais das histórias. Esta esperança também pode ser vista como uma característica e um gesto feminista”.

Dentre os trabalhos publicados, destaco duas histórias que permitem compreender aspectos marcantes de uma imaginação artística feminista como a de Laura Athayde. A primeira delas é sobre violência doméstica (Figura 78), um dos crimes que ainda assombram a vida de muitas mulheres brasileiras, mesmo após ser sancionada a Lei Maria da Penha – Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006 (Brasil, 2006).

Figura 78 – Violência de gênero



Fonte: Extraída de Athayde (2020, p. 72).

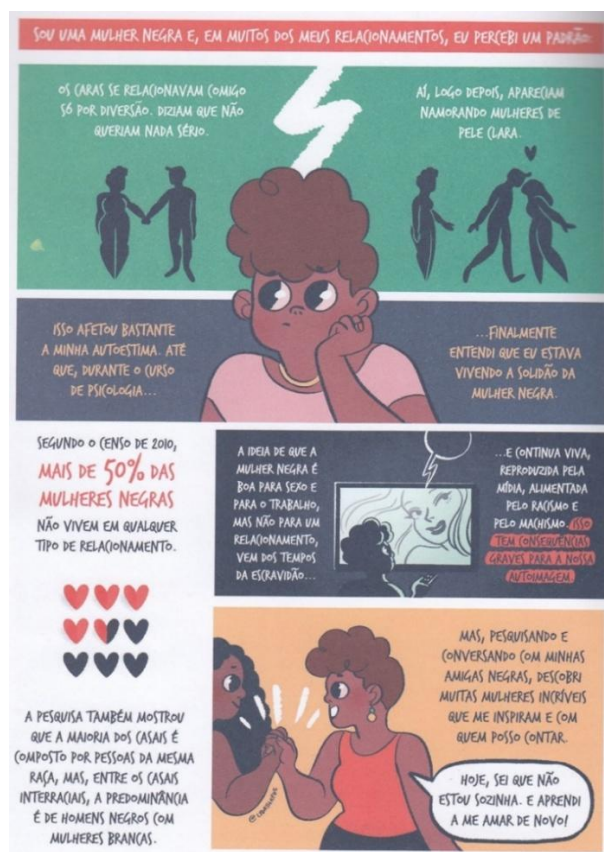
Nessa tirinha, uma jovem relata como ficou impossibilitada de andar após ser alvejada com dois tiros pelo ex-namorado. Esse é um desfecho comum dos ciclos de violência e das

tentativas de neutralizá-los como parte das experiências de ser homem. Ao justificar a violência a partir de dizeres como os expressos no quadrinho: “ele tem ciúmes porque te ama!” ou “foi só um momento de raiva”, cria-se a ideia de que é “natural” rompantes como esse por parte dos homens e que cabe à mulher aprender a lidar com a situação ou escolher melhor os seus parceiros; desse modo, acontece, também nessas situações, a culpabilização da vítima.

Ao final da tirinha, a mensagem “eu penso que, se naquela época as pessoas fossem mais conscientes sobre feminicídio e violência doméstica... talvez eu ainda andasse” (Athayde, 2020, p. 72) levanta a relevância de se debater e expandir discussões sobre o tema das diferentes formas de violência, o que inclui o feminicídio.

Além das violências de gênero, o quadrinho também inclui relatos de como as violências de raça/etnia afetam as formas de bem viver em sociedade de pessoas negras e indígenas. No caso da tirinha da Figura 79, é descrito como a falta de representatividade e a questão do racismo midiático interferem na construção das identidades de mulheres negras e intensificam o fenômeno da “solidão da mulher negra”.

Figura 79 – A solidão da mulher negra



Fonte: Extraída de Athayde (2020, p. 54).

O ponto alto da tirinha é despertar para as construções culturais racistas que condicionam mulheres negras à solidão. Elas são rejeitadas para um envolvimento sério por não

possuírem o “capital estético” que foi construído tendo o modelo estético ocidental (branco) (Gonzalez, 2020a, p. 242). Contudo, quando se tornam objeto de desejo, elas o são a partir do jogo naturalizado de fetichização e de comentários sobre corpos, ou partes dos corpos, que são considerados demasiadamente sexuais e que incitariam ao sexo sem compromisso (Mizael; Barrozo; Hunziker, 2021). Assim, os relacionamentos institucionais que são

[...] representados pelo casamento, o noivado e, até mesmo, o namoro são, portanto, negados às mulheres negras (NASCIMENTO, 2020), que têm em sua socialização o impedimento e a rejeição de explorá-los. Na HQ, entretanto, o imaginário em questão é refutado quando a narradora-enunciadora-personagem assume um ethos de resistência a esta realidade, recusando-se a aceitar docilmente o que lhe é imposto. Isso fica claro, por exemplo, com os dizeres da estudante de psicologia dentro do balão na última cena narrativa: “hoje, sei que não estou sozinha, e aprendi a me amar de novo!”. Na fala, vejo também um ethos de amor-próprio, bastante recorrente nos quadrinhos da série (Lajes, 2022, p. 239).

Ao celebrar o amor-próprio, recurso bastante usado nos quadrinhos reunidos em *Aconteceu comigo*, a história em quadrinhos apresenta uma abordagem feminista otimista que oferece esperança às mulheres negras.

A partir da sucinta análise da obra de Laura Athayde, é possível observar seu foco na denúncia de diferentes formas de violência perpetradas contra mulheres de diferentes realidades sociais e experiências culturais. A ênfase é colocada no papel dos homens em perpetuar as diferentes formas de opressão e as violências físicas ou simbólicas, como retratadas nas Figuras 77 e 78. Como sua proposta era lançar luz especificamente sobre a naturalização das violências perpetradas pelos homens, a artista não se deteve na problematização dos fatores que motivam e legitimam a violência masculina.

Do mesmo modo, em *Morrer de amor e continuar vivendo*, assim como em *O diário de Virgínia*, discutido na seção anterior, o objetivo da artista foi a busca por autoconhecimento para, a partir desse processo, ter melhores condições de lidar com as pressões sociais que pesam sobre sua vida e suas escolhas.

2.5 Quadrinhos de transresistência: novas cartografias existenciais¹²³

Nesta seção, dedico-me a investigar duas produções quadrinísticas produzidas por mulheres trans que se posicionam de maneira sensível e ativa na representação artística das próprias experiências. As obras aqui analisadas cumprem o duplo papel: o de denunciar as

¹²³ A inspiração para este título veio a partir da leitura de “Escritas de si, Parrésia e Feminismos” (Rago, 2011).

violências sofridas e o de humanizar as identidades trans, revelando as complexidades das emoções, das dúvidas e dos anseios. Esse movimento deixa evidente que as pessoas transexuais experimentam uma gama de experiências, o que contribui para a desconstrução de estereótipos e uma sociedade menos excludente (Connell, 2010, p. 4).

Sobre a presença de pessoas LGBTQ+, ou *queer*, nos quadrinhos, o pesquisador Frederick Luis Aldama (2021) argumenta, na introdução do livro *The Routledge companion to gender and sexuality in comic book studies*, que, até recentemente, o campo da produção de histórias em quadrinhos era dominado não apenas por homens heterossexuais,

[...] mas também por criadores que optaram por não criar universos narrativos que perturbassem as convenções heteronormativas. Eles escolheram criar universos narrativos que apagavam a presença complexa de mulheres, *gays*, lésbicas e pessoas transgênero que compõem o mundo e faziam-no de maneira que sustentassem um *status quo* patriarcal e heterossexual masculino. Aliás, mesmo com a chegada daqueles criadores que optaram por ultrapassar os limites das convenções narrativas das histórias em quadrinhos, eles muito frequentemente o fizeram negligenciando ou menosprezando as mulheres e as pessoas não binárias de masculinidade não binária¹²⁴ (Aldama, 2021, p. 1, tradução própria).

Quando pessoas LGBTQ+ eram representadas nas histórias em quadrinhos, e nas mídias em geral, elas eram normalmente apresentadas como o estranho, o animalesco ou o abjeto (Arruda, 2020), pois eram concebidas a partir de uma lente heteronormativa. Essa representação negativa pode ser interpretada como uma reação dos meios de produção *mainstream* à recusa dos grupos dissidentes de gênero e da sexualidade de se conformarem aos arranjos culturais tradicionais. Ao desafiar as normas de gênero e sexualidade, esses grupos ameaçam os arranjos culturais tradicionais e, por conta disso, são frequentemente alvo de representações negativas.

Em certa medida, foi principalmente a partir do momento em que artistas dissidentes de gênero e da sexualidade começaram a usar os meios de expressão como forma de se articular politicamente e para expor suas produções criativas que o cenário artístico começou a experimentar possibilidades de representações mais diversas e positivas. Isso ocorre especialmente porque passou a haver uma humanização de experiências que antes eram reificadas. Nessa esteira, a pesquisadora trans Letícia Carolina Nascimento argumenta que, para

¹²⁴ No original, lê-se: “[...] but also by creators who chose not to create storyworlds that upset heteronormative conventions. They chose to create storyworlds that erased the complex presence of women, gay, lesbian, and transgender peoples who make up the world, and to do so in ways that upheld a patriarchal, straight male status quo. Indeed, even when those creators arrived who chose to push the envelope of comic book narrative convention, they often made vital and new one aspect of identity by either neglecting or denigrating women and non-binary sexual peoples” (Aldama, 2021, p. 1).

efetivar uma mudança significativa nas experiências sociais – e eu acrescentaria no campo da representação –, os grupos dissidentes devem se

[...] apropriar da fala, da escrita, da linguagem, rachar o mundo com nossas palavras, construindo pontes de sororidade e redes de denúncia. Quanto mais lemos, ouvimos e compartilhamos nossas histórias, mais proporcionamos um cruzamento potente de vozes, que nos permite uma autoidentificação potente e rompe com o nosso silenciamento, perpassando por um reconhecimento coletivo de nossas experiências (Nascimento, 2021, p. 44, local. 637.).

É provavelmente por conta dessa necessidade de humanizar suas experiências que muitas das produções de autoria dissidente são de teor autobiográfico ou autoficcional. No contexto estadunidense, a produção de histórias em quadrinhos com temáticas e autores diversos, como salientei na seção introdutória deste capítulo, começou a se manifestar a partir da emergência dos quadrinhos *underground*. Por tratar-se de autopublicações, os artistas não tinham de passar pelo crivo ou pela censura de uma editora. Isso facilitou a inserção de uma maior pluralidade de vozes no cenário cultural, uma vez que qualquer pessoa munida dos elementos básicos poderia se autopublicar.

Naquele contexto, despontaram, no primeiro momento, nomes de autoras como Roberta Gregory (1953-) e Mary Wings (1949-), as quais abriram espaço para mulheres lésbicas abordarem as próprias experiências. De lá para cá, a cena do quadrinho foi se diversificando e recebendo novas autorias das siglas LGBTQ+, alcançando até mesmo o meio *mainstream*. A antologia *No straight lines: four decades of queer comics*, de Justin Hall, de 2014, e o documentário *No straight lines: the rise of queer comics* dirigido por Vivian Kleiman, lançado no ano de 2021, vêm justamente celebrar essa fase (Chute, 2017).

Aqui no Brasil, a ampliação das possibilidades de publicação também é percebida como um marcador do surgimento de histórias e autorias plurais com publicações que destacam as experiências de pessoas lésbicas, como *Garota Siririca*, de LoveLove6, de 2014, e *gays*, como *Cara-Unicórnio*, de Adri A, de 2017. No que se refere especificamente à autoria trans, é aparentemente a partir do ano de 2010 que produções independentes de artistas transgêneros começaram a conquistar maior projeção. Isso se deve provavelmente ao amadurecimento e fortalecimento da epistemologia transfeminista, da maior visibilidade trans e às oportunidades de publicações independentes, como os *zines* vendidos em eventos e feiras, especialmente as publicações independentes veiculadas na internet.

Assim, nestes últimos 15 anos, a cena quadrinística independente viu emergir um número considerável de quadrinistas trans e travestis. Todas elas se destacaram com publicações realizadas na internet ou levadas para esse espaço. Entre elas, estão obras como

Monstrans: experimentando horrormônios, de Lino Arruda, de 2021, *A Leoa de juba*, de Samie Carvalo, de 2012-2016, *As pequenas felicidades trans*, de Alice Pereira, de 2019, *Transistorizada*, de Luiza Lemos, de 2018. Também merecem destaque as tirinhas de The Joco, de 2018 e de Ellie Irineu, de 2014.

Um dos fatores que provavelmente contribuiu para maior abertura tanto para discussões sobre a temática trans quanto para o florescimento de novas artistas trans foi o processo de transição da quadrinista, chargista e cartunista Laerte, que causou um grande impacto no universo dos quadrinhos no Brasil ao anunciar ser transsexual. Ao divulgar sua transição e trazer para as tirinhas a transição de Hugo, a artista se tornou personagem de si mesma e figura emblemática na luta pela visibilidade trans (Carneiro, 2021). Além das tiras de transição de Hugo para Muriel, Laerte abordou a transgeneridade em outras histórias em quadrinhos, como as minisséries *Eu, travesti*, de 2008¹²⁵, dividida em treze tirinhas, *Silicone Blues*, de 1992 e 2009, *Pequeno travesti*, de 2014¹²⁶, também dividida em 13 tirinhas, e o livro *Muchacha*, de 2010.

O fato de Laerte ter construído uma trajetória de sucesso, mantendo uma expressão de gênero masculina na área dos quadrinhos desde o início da década de 1970, e ter trazido seu processo de transição para os quadrinhos por meio de produções autoficcionais não apenas ampliou o debate sobre a questão trans, mas tornou-se tanto uma referência para a comunidade trans quanto uma trincheira de resistência (Almeida; Floro; Palankof, 2017).

Foi provavelmente a partir da efervescência dos debates nas redes, promovidos tanto por ativistas quanto pelas discussões incitadas pela transição de Laerte, que os eventos começaram a criar espaços direcionados aos artistas dissidentes de gênero, permitindo que pudessem expor seus trabalhos e levantar o debate sobre o tema. Em 2019, isso culminou na realização da “Feira Poc Com”, uma feira LGBTQ+ de quadrinhos e artes gráficas idealizada pelos artistas Rafael Bastos, autor de *Pornolhices*, de 2018, e Mário César, autor de *Bendita Cura*, de 2018 e 2023. Segundo a organização do evento, a primeira edição contou com a presença de 73 artistas expositores e cerca de 3.000 visitantes. Na esteira desses eventos, surgiram autopublicações de coletâneas como *Sob a luz do arco-íris*, de 2020, organizado por Mário César, *Histórias quentinhas sobre existir*, também de 2020, organizado por Ellie Irineu,

¹²⁵ A série de 13 tirinhas de *Eu travesti* pode ser lida no link que segue: <https://manualdominotauro.blogspot.com/2008/>. Acesso em: 1 maio 2024.

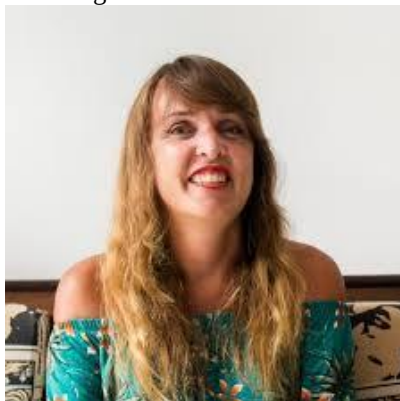
¹²⁶ A série de 13 tirinhas de *Pequeno travesti* pode ser lida no link que segue: <https://manualdominotauro.blogspot.com/search?updated-max=2014-07-26T09:31:00-07:00&max-results=20&start=100&by-date=false>. Acesso em: 1 maio 2024.

e *Quadrinhos Queer*, de 2021, organizado por Ellie Irineu, Gabriela Borges e Guilherme Smee, que procuram marcar o lugar sociocultural das pessoas dissidentes de gênero.

A maioria das produções quadrinísticas brasileiras de autoria de mulheres trans, às quais tive acesso, tem como tema central a experiência da transgeneridade apresentada de maneira humanizada, resultando na produção de uma nova cartografia existencial e de “transistência”. Exemplos disso são as obras *Pequenas Felicidades Trans*, da quadrinista Alice Pereira, e *Transistorizada*, de Luiza Lemos, que analiso nesta seção.

A quadrinista Alice Pereira (Figura 80) é fluminense, natural de Paracambi, Rio de Janeiro, casada com a engenheira Danielle Tanaka e mãe de Naomi. Ela tem formação em Engenharia Química e atua profissionalmente como quadrinista, artista 3D e na área de animação. É autora dos quadrinhos *A história do petróleo*, de 2016, da autobiografia *Pequenas felicidades trans*, de 2017-2018 e 2019, e da ficção científica *Travessia*, de 2022, além das tirinhas ativistas que publica nas redes sociais com o propósito de gerar discussões sobre questões que perpassam a vida das mulheres (trans).

Figura 80 – Alice Pereira



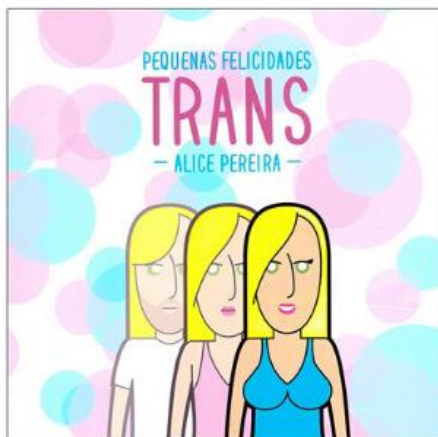
Fonte: Extraída do LinkedIn.¹²⁷

Pequenas felicidades trans (Figura 81) nasceu a partir de uma série de publicações nas redes sociais na página do *Facebook* e *Instagram*, em 2017, e foi viabilizada no formato físico via financiamento coletivo pelo Catarse, alcançando 127% da meta em 2019. Em termos estéticos, trata-se de um quadrinho cujos personagens foram produzidos em desenho vetorial, como marionetes para que a artista pudesse posicioná-los nos espaços da forma objetiva (Revista Mina de HQ, 2022) e estática. No tocante às cores, ela optou por tons suaves e variações pertencentes a um mesmo matiz, com fundo padronizado em um única cor, que dizer,

¹²⁷ Disponível em: https://br.linkedin.com/in/alice-pereira-827049172?original_referer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F. Acesso em: 20 abr. 2024.

chapada. Segundo Rizzi e Mandolini (2023), isso remete ao estilo artístico de Chris Ware (1967-).

Figura 81 – Capa de *Pequenas Felicidades trans*



Fonte: Extraída de Borges (2020).

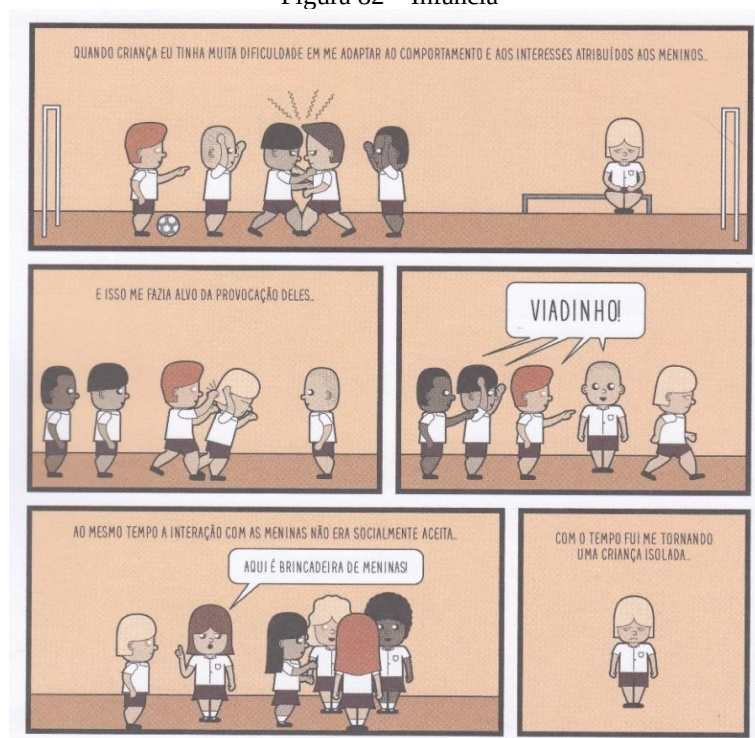
O quadrinho *Pequenas felicidades trans* é um projeto autobiográfico que aborda o processo de transição de Alice como mulher trans. “É um relato pessoal, escrito e desenhado com delicadeza e simplicidade, buscando despertar o entendimento e a empatia do leitor em relação a uma vivência trans” (Pereira, 2019). Para produzi-lo, a autora utilizou o próprio diário de transição, que começou a escrever no início do processo, em 2016, como guia. Foi em 2017, período em que estava em depressão e lidando com o medo da solidão, que começou a publicar as tirinhas semanalmente nas redes sociais (Bernardo, 2021).

A produção de *Pequenas felicidades trans* serviu para que Alice conseguisse lidar com suas angústias e, ao mesmo tempo, responder a algumas perguntas que lhe eram feitas sobre o processo de transição e sobre sua intimidade que a perturbava (Pereira, 2019). Desse modo, o quadrinho pode ser pensado tanto como um mecanismo de autorreflexão quanto como um projeto pedagógico, visto que instrui pessoas não trans sobre o processo de transição. Em grande medida, parte dos trabalhos publicados na internet tem cumprido esse propósito educativo e reflexivo. É possível perceber isso nos quatro grupos trabalhados nesta seção, em que cada um, à sua maneira, se constituiu a partir da denúncia, da suscitação ao debate ou da proposta de ensinamento sobre questões que atravessam as dinâmicas de ser mulher.

Pequenas felicidades trans é ambientada em um contexto de entrevista sobre a transição de Alice. A narrativa acompanha a vida da autora desde a infância, quando começou a experimentar um profundo sentimento de deslocamento em relação ao gênero. Criada em um sistema que atribui papéis e expectativas de forma rígida a homens e mulheres, Alice não conseguia se relacionar bem com nenhum dos gêneros binários. Rejeitada tanto por meninos

quanto por meninas, ela vivenciou a solidão de quem não se encaixa nos padrões estabelecidos, como ilustra a Figura 82.

Figura 82 – Infância



Fonte: Extraída de Pereira (2019).

Embora essa sensação de deslocamento estivesse presente em sua vida desde muito criança, Alice começou a vislumbrar a possibilidade de ser ela mesma, de ser mulher, aos 9 anos de idade (Figura 83), ao assistir a um programa de televisão. Como ela contou em várias entrevistas – e o recorte que segue ilustra bem –, Alice estava em casa, brincando na sala enquanto sua mãe assistia à TV, quando a atriz Rogéria (1943-2017) apareceu em um programa de TV. Na ocasião, a mãe de Alice comentou que a atriz havia nascido homem e se transformado em mulher.

Figura 83 – E pode?



Fonte: Extraída de Pereira (2019).

Aquelas palavras começaram a apresentar para Alice outra possibilidade de ser, coisa que até então ela não imaginava possível:

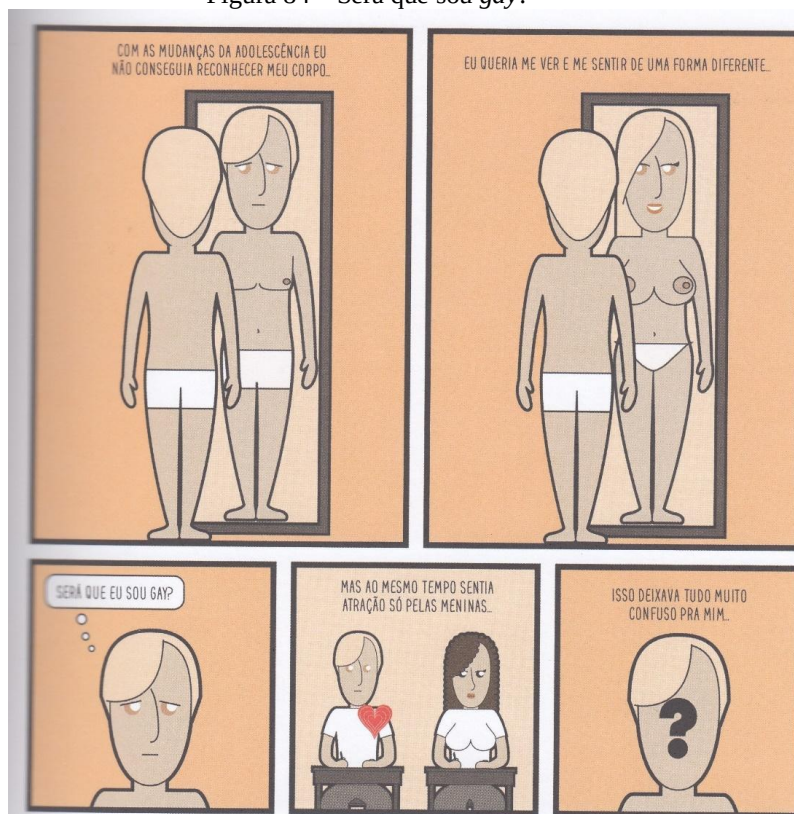
Foi um momento mágico na minha vida! Eu já me identificava com o universo feminino desde os três anos de idade. Já sabia que era diferente, mas não sabia que pudesse passar por esse processo de transição. Quando vi aquela mulher na televisão, passei a querer aquilo para mim (Bernardo, 2021).

No entanto, as experiências de isolamento e de silenciamento que marcaram a infância de Alice persistiram na vida adulta, levando-a a guardar esse desejo dentro de si por 35 anos – paralisada pelo medo, pela vergonha e por não entender direito o que acontecia consigo mesma. Esse receio e vergonha se devem, em parte, à falta de compreensão sobre si mesma, especialmente por se perceber como mulher, mas sentir atração sexual apenas por mulheres (Pereira, 2019). Aqui se revela um choque de entendimento entre identidade, *performance* de gênero e orientação sexual; noções que ainda pareciam distorcidas para ela.

Na tirinha da Figura 84, Alice ilustra a confusão que se passava consigo mesma. Essa “confusão” é reflexo do processo de naturalização do entendimento de que biologia, identidade, *performance* de gênero e orientação sexual devem estar em sintonia. Segundo essa concepção, uma pessoa que nasceu com pênis deveria identificar-se como masculina, adotar *performances* que são concebidas como em alinhamento com essa identidade e sentir atração por mulheres. Qualquer desvio é visto como um problema que precisa ser corrigido. Foi somente após

compreender que biologia, identidade de gênero, *performance* de gênero e orientação sexual são construções sociais fluidas, e não categorias fixas (Louro, 1997), que a artista foi capaz de libertar-se do silêncio e revelar-se como mulher trans.

Figura 84 – Será que sou *gay*?



Fonte: Extraída de Pereira (2019).

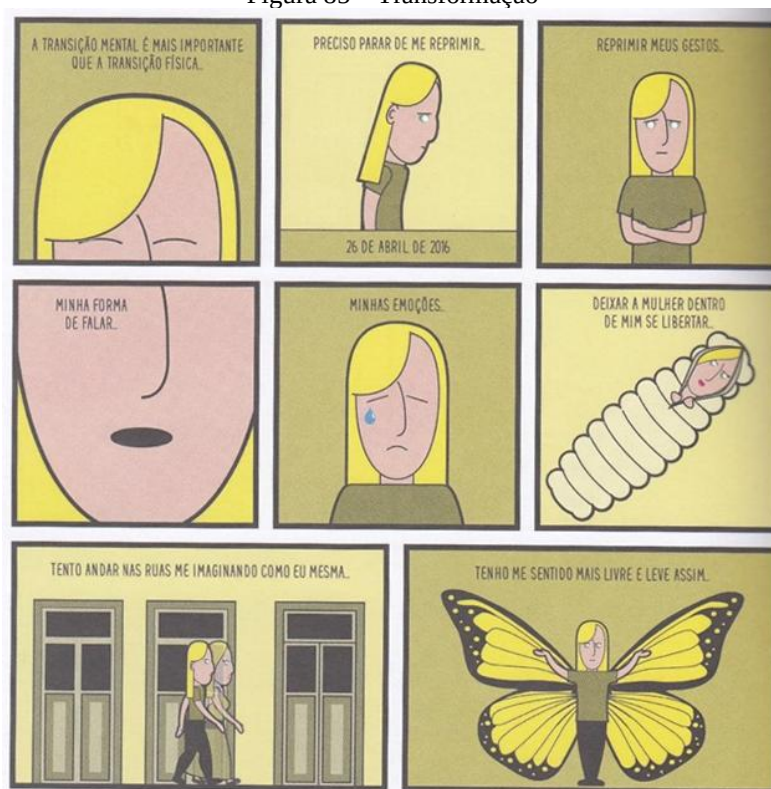
Outra questão que impedia Alice de externalizar sua feminilidade foram as questões que atravessam a vida de muitas pessoas trans, como o medo de não ser aceita pela família, de ter de se reconstruir em um lugar totalmente novo, de ser rejeitada nos empregos e ter de recorrer à prostituição, de não encontrar uma companheira ou de ter de se relacionar com homens (Pereira, 2019). Todos esses medos conduziram-na ao exercício de uma vida mais tradicional, visto que fez aquilo que se esperava de um homem branco, heterossexual e de classe média: realizou um curso de Engenharia Química, tradicionalmente associado ao universo masculino, conseguiu um emprego na área e teve dois casamentos e dois divórcios, até que decidiu se abrir com sua última ex-esposa e, aos poucos, com as pessoas com as quais mantinha uma relação de proximidade (Vanni, 2020).

Como se pode perceber, Alice começou a compartilhar sua transgeneridade somente quando decidiu se assumir como transsexual. Nessa fase, Alice pediu demissão de seu emprego, por considerá-lo machista demais para continuar. Chegou a entrar em depressão por receio da

solidão que poderia enfrentar (Bernardo, 2021) e por conta das dúvidas em relação ao processo de autoaceitação e à construção de uma identidade com a qual pudesse se reconhecer e que lhe parecesse autêntica (Pereira, 2019).

A preocupação em parecer “autêntica”, expressa na Figura 85, e em várias outras tirinhas de Alice, está relacionada à adequação às expectativas de *performance* de identidade de gênero com a qual se identifica – no caso das artistas aqui analisadas, essa identidade é a feminina, mas poderia ser não-binária ou de outro tipo. Na tirinha, é possível perceber que a questão da transição acontece tanto nos campos físicos quanto psicológicos. Fica evidente a tentativa de suprimir as marcas da *performance* masculina presentes no modo de caminhar, gesticular, expressar e regular as emoções internalizadas ao longo de 40 anos, e começar a nutrir os aprendizados sobre feminilidades.

Figura 85 – Transformação



Fonte: Extraída de Pereira (2019).

É interessante observar que todo esse esforço se configura como “[...] um processo de aprendizagem, de construção de gênero” (Connell, 2010, p. 7). A escolha da metamorfose da borboleta como metáfora para o processo de transição também fortalece o argumento da gestão das transformações que foram sendo gradativamente aprendidas e moduladas até encontrar a sensação de conforto consigo mesma, pois,

[...] para ela, viver a experiência feminina no âmbito privado não satisfaz a necessidade de ser reconhecida enquanto mulher, tendo a autora de se submeter às tecnologias que a aproximam visualmente do que é associado ao feminino: não lhe basta sentir-se uma mulher, há de tornar-se uma diante da sociedade (Vanni, 2020, p. 72-73).

Esse é um ponto interessante para ser explorado, pois, na esteira das relações sociais, mais uma vez, deixa evidente o caráter performático do gênero, mas que, na esteira dos estudos transgêneros, se revela “[...] tão essencial quanto polêmico” (Lanz, 2014, p. 129). A polêmica reside no fato de que essa busca por “autenticidade” pode ser considerada uma forma de contribuição para a manutenção das construções binárias de gênero. Isso porque, em muitos casos, a transição envolve uma movimentação entre os polos masculino e feminino, perpetuando a ideia de que existem apenas duas opções de gênero.

Dentro da comunidade trans, o termo utilizado para expressar essa ideia de “autenticidade” de Alice é o da “passabilidade”, que se revela-se partir do “[...] quanto uma pessoa transgênera se parece fisicamente, se veste, fala, gesticula e se comporta de acordo com os estereótipos do gênero oposto ao que lhe foi consignado ao nascer” (Lanz, 2014, p. 129). Isso é uma questão importante para grande parte das pessoas transgêneras, pois é o que lhes confere o sentimento de autoaceitação, de pertencimento e de segurança. Sobre essa questão, a pesquisadora trans Letícia Lanz afirma:

Trata-se de uma equação simples em que ‘passar’ é igual a ser reconhecida e aceita pela sociedade. Quanto mais ‘passável’, mais habilitada ao convívio dentro do mundo ‘normal’ cisgênero-heteronormativo e menos a chance de ser estigmatizada e violentada como ‘desviante’ de gênero. ‘Passar’ teria, assim, também uma função protetora, na medida em que as pessoas transgêneras que não passam convincentemente ficam teoricamente muito mais expostas à violência real e simbólica da população cisgênera (Lanz, 2014, p. 129).

Ainda sobre essa questão, a pesquisadora e cientista social Raewyn Connell (2010, p. 17) chama atenção para o fato de que pessoas transexuais, e mulheres trans inclusas, não são essencialmente normativos de gênero nem essencialmente subversivos de gênero. Suas posições podem variar e, não raras vezes, assumir posições contraditórias. Para Connell (2010, p. 18, tradução própria),

[...] o que é vital lembrar é que a contradição não é estática; ela abre possibilidades. A transição não é uma coisa em si mesma, o fim último da experiência das mulheres transexuais. A transição é um processo de realocação na ordem de gênero, uma realocação que cria possibilidades de

ação. Essa ação pode ser simplesmente a criação de uma vida sobrevivível a partir de uma situação insustentável [...].¹²⁸

Todo o quadrinho é dedicado à transição de Alice; desse modo, a dinâmica foi refletir sobre sua própria experiência de forma que ela pudesse se colocar no mundo como uma pessoa trans e, como consequência, apresentar também um fragmento de como pode ser a experiência do processo de transição para que outras pessoas pudessem conhecê-lo. Assim sendo, a presença de outras pessoas no quadrinho é transitória e não oferece condições para uma análise aprofundada das subjetividades e *performances* de gênero. O que fica evidente é a procura por reconstruir-se a partir de *performances* que estão próximas do que se convencionou chamar de “*Femme*” (Hoskin, 2017; Hoskin; Taylor, 2019).

O termo “*femme*”, vale recapitular, é usado para se referir a qualquer feminilidade que se desvia dos ideais patriarcais de feminilidade, tais como branquitude, cisnormatividade, heteronormatividade, culto à beleza e à magreza, entre outros. Assim, o termo “*femme*” pode ser considerado uma forma de não conformidade e, portanto, de resistência à feminilidade patriarcal (Hoskin; Taylor, 2019).

Para finalizar, um aspecto que me chamou bastante atenção em *Pequenas felicidades trans* é que, embora a obra proponha uma reflexão sobre questões complexas, a artista não ignora as pequenas felicidades que ela passa a experimentar como mulher trans: a primeira vez que saiu em público produzida como mulher; que foi às lojas comprar roupas; que foi a um restaurante, sendo atendida com naturalidade; que usou o banheiro sem medo. A partir desses respiros, ela deixa transparecer que as vivências trans não são marcadas apenas por agruras. Contudo, considero importante reforçar, como bem lembra Vanni (2020, p. 75), que Alice é uma mulher branca, pertencente à classe média, que teve condições de transicionar profissionalmente e de gênero de maneira segura – uma oportunidade que muitas pessoas trans não têm no Brasil.

A segunda quadrinista desta seção é Luiza Lemos (Figura 86), ilustradora e quadrinista carioca, graduada em História. Ela é autora de *Transistorizada*, de 2016 e 2018, coautora de *Deby Dreamwalker* e possui publicações em coletâneas como *Não ligue, isso é coisa de mulher!*, de 2021, e *Boy Dodói*, de 2023. Sua relação com a produção de histórias em quadrinhos teve início na década de 1990 com a produção de *zines*. Conforme Luiza afirmou

¹²⁸ No original, lê-se: “What is vital to remember is that contradiction is not static; it opens up possibilities. Transition is not a thing-in-itself, the end-all of transsexual women’s experience. Transition is a process of relocation in the gender order, a relocation that creates new possibilities of action. That action may be simply the making of a survivable life, out of an unlivable situation [...]” (Connell, 2010, p. 18).

em entrevista, desde antes da transição, seu objetivo com a produção de histórias em quadrinhos era criar entretenimento com críticas sociais (Bate papo, 2021).

Figura 86 – Luiza Lemos



Fonte: Extraída de Wikipedia.¹²⁹

A produção de *Transistorizada* (Figura 87) foi pensada a partir de um momento de bloqueio criativo logo após a transição de Luiza. Para ela, produzir quadrinhos centrados em protagonistas masculinos, como vinha fazendo antes do processo de transição, passou a não fazer mais sentido, pois não conseguia mais se conectar com o que vinha criando. Dessa maneira, tentando (re)encontrar sua voz como artista, ela decidiu publicar nas redes sociais uma “transtira” por semana, compartilhando tanto sobre a transição quanto episódios de preconceitos experimentados por ela, pelas amigas e pessoas conhecidas (Freitas, 2016).

Figura 87 – Capa de *Transistorizada*



Fonte: Extraída de Lemos (2018).¹³⁰

¹²⁹ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Luiza_Lemos. Acesso em: 9 ago. 2024.

¹³⁰ Quadrinho disponível gratuitamente em:

<https://www.facebook.com/photo/?fbid=1314023638730212&set=a.1314023425396900>. Acesso: 28 mar. 2024.

Em termos estéticos, *Transistorizada* é um produto artístico cujas cores, traços, tipografia e trabalho com as expressões faciais remetem à estética das histórias em quadrinhos do gênero super-heróis. A produção quadrinística é dividida em dois eixos principais: um declaradamente autobiográfico e outro de teor denunciativo e educativo. Todas as tiras foram publicadas originalmente no *Facebook*, e a produção que utilizo neste trabalho, foi, posteriormente, compilada e viabilizada no formato revista via financiamento coletivo pelo Catarse, alcançando 110% da meta.

Transistorizada guarda muitas afinidades com o quadrinho *Pequenas felicidades trans*, pois a autora, assim como fez Alice, apresenta ao leitor um recorte tanto das experiências do processo de transição quanto dos enfrentamentos que atravessam a vida das pessoas trans. Ademais, também de maneira semelhante à história em quadrinhos de Alice, ela contribui para elevar o conhecimento dos leitores acerca das particularidades do universo trans de maneira didática, que envolve principalmente os direitos das pessoas trans e sobre transfobia e *femmefobia*, sempre prezando o bom-humor. Ao refletir sobre a produção das transtiras, Luiza argumenta que

[...] o Brasil é o país que mais mata transexuais no mundo. E sempre se fala de pessoas trans com um viés pesado, da violência, que 90% dos transexuais vão para a prostituição – por mera falta de oportunidade no mercado de trabalho. Eu acho importante que isso seja dito, porque é uma realidade dura. Eu me considero uma pessoa extremamente privilegiada, porque eu tenho um emprego, uma carreira, uma vida estruturada. Eu sou uma exceção. Mas o propósito da história é, apesar de eu achar importante essas questões, não aparentar para as pessoas que um transexual ou travesti é só coisa ruim. Na verdade, é maravilhoso ser quem você é, poder assumir sua identidade para a sociedade. E o objetivo é mostrar uma versão positiva do transexual, uma versão em que coisas legais acontecem com trans e que, apesar das críticas, elas são sempre engraçadas, a personagem lida com as dificuldades de forma positiva (Freitas, 2016).

A escolha do emprego do humor pode ser lida como um ato político e uma forma de resistência. Ao transformar a dor e a dificuldade em piadas e situações engraçadas, a artista cria condições para subverter o discurso opressor, desarmá-lo dos preconceitos e criar espaços de diálogo e empatia. Como assinalado anteriormente, nem todas as tirinhas publicadas sob o título *Transistorizada* seguem uma sequência de histórias completas e fechadas, mas, de certa maneira, todas conversam entre si, pois tratam de temas que atravessam a vida de uma mulher trans.

Na primeira parte, composta por 11 tiras na vertical que ocupam toda a página, Luiza procura situar o leitor sobre o processo de transição e como a colaboração de um casal de amigos foi essencial para tornar a experiência menos difícil. A narrativa começa com uma tirinha de

apresentação (Figura 88), seguida por uma sequência de dez outras tirinhas em que Luiza elabora a transição de maneira bem-humorada. A rememoração se inicia com Luiza ainda vivendo como homem, aprisionada em um armário e lidando com as angústias de não se identificar com o gênero masculino. Um amigo, percebendo a angústia de Luiza, bate à porta do armário e inicia o processo de escuta. Após ouvir a sua revelação, ele a ajuda a sair do armário e a leva para casa, montados em um unicórnio cor de rosa. Lá, a esposa, também amiga de Luiza, a auxilia em seu processo de transição.

Assim como acontece com Alice em *Pequenas felicidades trans*, Luiza, em *Transistorizada*, desfruta intencionalmente da incorporação de elementos associados à feminilidade: maquiagem, unhas pintadas e vestidos, performando uma identidade *Femme*, nos termos da *Femme Theory* (Hoskin, 2017, 2018), como pode ser observado na Figura 88.

Figura 88 – Nem sempre fui essa linda pessoa



Fonte: Extraída de Lemos (2018).

Como pode ser observado, há traços de humor desde a tirinha de apresentação, em que a autora constrói um “antes e depois” da transição, apontando como se sente melhor e mais bonita após a transição. Por meio do humor, ela assume o controle da própria narrativa e se blinda dos possíveis comentários de *haters* transfóbicos. A presença do humor já fica evidente no segundo quadro da tirinha, em que ela cria uma espécie de “alerta” aos leitores. O foco de

todo o quadro é apenas a face de Luiza. O sorriso, o olhar oblíquo e as unhas coloridas próximas à boca ajudam a compor o tom de feminilidade e sensualidade, informando ao leitor que ela é mais bonita na sua autorrepresentação, e que nem sempre foi essa pessoa linda.

No terceiro quadro da tirinha, Luiza aparece com uma das sobrancelhas arqueadas, expressões faciais que demonstram desagrado, com os dizeres: “Eu já fui desse jeito aí”. Ao lado, a imagem do homem que um dia foi, de cabelos longos e barba espessa. O casamento entre o texto e a imagem é essencial nesse caso, pois a ausência da imagem sem o destaque das expressões faciais poderia resultar em outro tipo de interpretação.

A tirinha da “saída do armário” de Luiza também me chamou atenção pela forma como a artista narra sua experiência e marca seu lugar de privilegiada, especialmente em relação às experiências de outras mulheres trans brasileiras. É notável a relevância que Luiza atribui a sua rede de apoio, que está presente em dez das 11 páginas da narrativa, dedicadas ao processo de transição e que é reiterada quando ela concede entrevistas. Essa rede de apoio, como mostram as Figuras 89 e 90, revela-se pelo gesto da escuta, do acolhimento, do respeito e da empatia que foram fundamentais na sua jornada.

Figura 89 – Melhor amigo



Fonte: Extraída de Lemos (2018).

Figura 90 – O começo



Fonte: Extraída de Lemos (2018).

A segunda parte do quadrinho dedica-se à publicação livre, cujo objetivo da artista foi refletir sobre os episódios de crise referentes ao processo de transição e às transfobias sofridas em diferentes contextos sociais. Na Figura 91, por exemplo, a artista trabalha de maneira bem-humorada o início da transição, momento em que, segundo ela, “bateu uma culpa cristã”. Nessa tirinha, no primeiro quadro, a personagem está em um momento dramático e, em lágrimas, questiona a Deus sobre sua identidade: “Por que eu sou assim?”, mas a resposta de Deus quebra essa dramaticidade ao sugerir que ela deve se levantar e desafiar o patriarcado com os dizeres: “Agora levanta-te e samba... na cara do patriarcado!”. Ela, com toda sua altivez, esboça um sorriso sensual, com os olhos maquiados borrados, mas provocantes, e, com as mãos posicionadas na cintura, afirma que só vai “arrumar a *make*”.

Figura 91 – Vou só arrumar a *make*

Fonte: Extraída de Lemos (2018).

A tirinha possibilita interpretar que a transição de Luiza significou, também, a transição de uma espiritualidade da culpabilidade, orientada pelo patriarcado e definidora de uma divindade punitiva, para uma espiritualidade de autoafirmação, cuja divindade é de amor e inclusão. O que resultou na solarização da personagem, que pode ser percebida na forma altiva com que ela também responde aos episódios de intolerância, de machismo e de transfobia expressos nas Figuras 92 e 93, por exemplo.

Na Figura 92, Luiza é alvo de comentários transfóbicos por parte de supostos seguidores, que utilizam termos como “ter que ter saco” para questionar sua capacidade de lidar com as críticas que recebe nas redes sociais. Essa expressão, que alude explicitamente ao órgão genital masculino, revela a tentativa de os homens negarem a legitimidade da identidade de gênero de Luiza. No entanto, quando ela afirma que é verdade que é preciso ter “culhões” para continuar trabalhando, Luiza subverte esses termos, desvinculando-os de suas conotações biológicas e associando-os à ideia de coragem e resiliência, qualidades que, segundo ela, nem todos possuem. A postura de Luiza, nesse contexto, demonstra sua capacidade de resistir e rebater discursos de ódio.

Figura 92 – “Tem que ter culhões!”



Fonte: Extraída de Lemos (2018).

“Todos os corpos trans rompem com as normas cisgêneras reinventando modos de ser” (Nascimento, 2021, p. 70, local. 1071), e isso acaba gerando estranheza àqueles que ainda estão inscritos em um plano que estabelece o corpo a partir de uma ordem discursiva que insiste em uma fantasia de corpo monolítico, imutável e essencialista. É essa a proposta de discussão inscrita na tirinha da Figura 93, quando sua entrada no banheiro feminino é questionada pelo segurança do estabelecimento que frequentava. Ao trazer essa discussão para uma de suas *transtirinhas*, a autora quer tornar evidente a ideia de que “não somos corpos, fazemos corpos” (Nascimento, 2021, p. 71, local. 1092). Essa é pelo menos uma das interpretações que podem ser feitas a partir do diálogo entre Luiza e o segurança.

Essa interlocução ilustra como as pessoas trans muitas vezes enfrentam situações constrangedoras e discriminatórias ao tentar acessar espaços segregados por gênero, como é o caso, por exemplo, dos banheiros. Na tirinha, Luiza é interpelada pelo segurança que, ao lê-la como “senhor”, aponta em direção ao banheiro “masculino”. No entanto, ao ser interpelado de maneira assertiva com os dizeres “E o banheiro masculino é pra senhoras?”, ele fica inicialmente confuso e depois desconcertado. Esse episódio, por si só, reflete a falta de compreensão e aceitação da diversidade de identidades de gênero na sociedade.

Figura 93 – “Então, com licença”



Fonte: Extraída de Lemos (2018).

Ao final da tirinha, a mulher trans abre a porta do banheiro feminino, mostrando que está reivindicando seu direito de usar o banheiro que corresponde à sua identidade de gênero, desafiando as normas tradicionais e rejeitando a exclusão baseada no sexo designado ao nascimento.

Assim como fez Alice Pereira em *Pequenas felicidades trans*, Luiza Lemos, na primeira parte de *Transistorizada*, não se aprofunda nas representações das masculinidades. Em vez disso, a obra celebra as alegrias da autodescoberta e da expressão de feminilidade. Todavia, ao representar Leandro, o amigo cisgênero, que desempenha um importante papel durante o processo de transição, a artista assinala para possíveis relações não baseadas em preconceitos e transfobia.

Na segunda parte, porém, ao deter-se em episódios de denúncia à transfobia, os homens são representados como intérpretes de masculinidade tradicional e tóxica. Em 18 das 22 tirinhas, há episódios de homens agindo de maneira intolerante, machista ou transfóbica. Essa masculinidade é marcada por comportamentos que procuram limitar as experiências de mulheres cis e trans a partir de comportamentos transfóbicos e femofóbicos.

2.6 Síntese e perspectivas

As histórias em quadrinhos consideradas neste capítulo dialogam com algumas das principais preocupações da quarta onda feminista, como a interseccionalidade, a luta contra opressões e violências de gênero, e a visibilização das experiências que envolvem diferentes facetas do que significa ser mulher e performar feminilidade. Assim, a partir da análise dos quadrinhos aqui apresentados: *As Empoderadas*, de Germana Viana; *Black silence*, de Mary Cagnin; *O diário de Virgínia*, de Cátia Ana; *A Mãe Solo*, de Thaiz Leão; *Morrer de amor e continuar vivendo*, de Lorena Kaz; *Aconteceu comigo*, de Laura Athayde; *Pequenas felicidades trans*, de Alice Pereira; e *Transistorizada*, de Luiza Lemos, identifiquei que a tônica das representações é, de um lado, denunciar as diferentes formas de opressão que afetam mulheres de diferentes experiências sociais e, por outro, reconfigurar suas posições no contexto social. Essas obras evidenciam o lugar das mulheres como autoras de mudanças, realizando ações que transcendem ao que foi historicamente designado a elas. Sobre essa tática, Louro (2008, p. 20-21) argumenta:

Esse tipo de luta [o de reposicionamento no lugar social] requer “armas” peculiares. Supõe estratégias mais sutis e engenhosas. Talvez por isso a alguns escapes a força dos embates culturais. Mas os movimentos sociais organizados (dentre eles o movimento feminista e os das “minorias” sexuais) compreenderam, desde logo, que o acesso e o controle dos espaços culturais, como a mídia, o cinema, a televisão, os jornais, os currículos das escolas e universidades, eram fundamentais. A voz que ali se fizera ouvir, até então, havia sido a do homem branco heterossexual. Ao longo da história, essa voz falara de um modo quase incontestável. Construía representações sociais que tiveram importantes efeitos de verdade sobre todos os demais”. Passamos, assim, a tomar como verdade que as mulheres se constituíam no “segundo sexo” ou que gays, lésbicas, bissexuais [transsexuais] eram sujeitos de sexualidades “desviantes”. Por tudo isso, colocava-se, como uma meta urgente para os grupos submetidos, apropriar-se dessas instâncias culturais e aí inscrever sua própria representação e sua história, pôr em evidência as questões de seu interesse. A luta no terreno cultural mostrava-se (e se mostra), fundamentalmente, como uma luta em torno da atribuição de significados – significados produzidos em meio a relações de poder.

Considerando as histórias em quadrinhos analisadas neste capítulo, posso dizer que as práticas no campo das HQs de autoria de mulheres feministas são, desse modo, uma estratégia de luta declarada. Luta pelo poder e, especialmente, pelo poder da representação, em que mulheres passam a ocupar conscientemente a posição de sujeitos da representação. A partir desse lugar, forjar novos espaços, novos arquétipos, novos modos de ser. Por outro lugar, no que se refere às representações sociais dos homens, as histórias em quadrinhos analisadas aqui não exploram a forma como ele é afetado e responde às estruturas opressoras. Embora os

homens façam parte das narrativas, a trama e as representações não problematizam suas ações como reflexo da naturalização de comportamentos não saudáveis que afetam tanto a vida dos homens quanto das mulheres. Excetuando a personagem Genival de *As Empoderadas*, de Germana Viana, que performa uma masculinidade igualitária, é possível afirmar que, no geral, elas também não forjam novos modelos de masculinidades que poderiam ser menos prejudiciais.

No próximo capítulo, meu objetivo é investigar histórias em quadrinhos que transcendem o circuito de produções independentes. Para tanto, dedico-me àquelas que foram publicadas por grandes editoras e, conseqüentemente, alcançaram um público amplo, considerando que elas alcançaram as maiores livrarias do país. A partir dessa análise, respondo à minha pergunta de pesquisa: Quais são as feminilidades e masculinidades que emergem das produções de quadrinistas feministas e como elas são representadas?

3 MULHERES QUADRINISTAS NA (RE)CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES MASCULINAS E FEMININAS

Como já pode ser observado a partir da leitura do segundo capítulo desta tese, grande parte das histórias em quadrinhos contemporâneas são intempestivas (Barthes *apud* Agamben, 2009, p. 58). Por meio de sua linguagem singular, elas procuram revelar as contradições e as complexidades de seu tempo. Para tanto, histórias em quadrinhos criam percepções de mundo que questionam a realidade e, de maneira direta ou indireta, propõem novas formas de agir no mundo. A partir da leitura de Schollhammer (2009), assinalo que as histórias em quadrinhos contemporâneas, do mesmo modo que a literatura,

[...] não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com qual não é possível coincidir (Schollhammer, 2009, p. 10).

É esse caminho que as obras quadrinísticas que compõem o *corpus* principal deste capítulo percorrem. As obras são: *Beco do Rosário*, de Ana Luiza Koehler; *Tina: Respeito*, de Fefê Torquato; e *Arlindo*, de Luiza Souza, também caracterizadas pela contemporaneidade. Elas têm como característica uma “agoridade” temática (Schollhammer, 2009). Isso ocorre porque elas se desenvolvem a partir de temas relevantes para seu público e intentam, a partir disso, exercer um impacto na realidade deles, fomentando discussões e influenciando comportamentos e opiniões.

Pensando as três obras a partir das quatro categorias que explorei no capítulo anterior, elas, como será observado, embora carreguem traços das outras categorias, se aproximam com maior precisão de duas delas: 1) a do grupo das produções que procuram subverter a representação feminina no interior dos quadrinhos, *Beco do Rosário*; e 2) a do grupo das produções que procuram escancarar as formas de violência contra mulheres e minorias, *Tina: respeito* e *Arlindo*.

A temática que sobressai nessas três produções quadrinísticas é a questão de gênero, mais especificamente questões que atravessam a vida de mulheres, homens e pessoas homossexuais. As produções quadrinísticas incluídas neste capítulo não abordam explicitamente a disforia de gênero. Portanto, os termos “homem”, “mulher”, “masculino”, “feminino”, “masculinidade”, “feminilidade” e suas respectivas formas no plural serão utilizados para tratar das personagens conforme apresentadas nas obras. É importante

acrescentar que o objetivo da minha abordagem não é naturalizar os binarismos de gênero, mas usá-los de maneira estratégica (McRobbie, 2004; Zanello, 2022), como ponto de partida para refletir de maneira crítica sobre as construções sociais de gênero.

Diante do exposto, talvez seja fundamental recapitular que as noções de “masculinidades” e “feminilidades” – os termos mais utilizados neste capítulo – transcendem o binarismo de gênero, homem/mulher e podem ser performadas por qualquer pessoa, independentemente do gênero. Embora os termos “masculinidade” e “feminilidade” tenham se originado para se referir a um conjunto de características sexuais que supostamente seriam próprias de homens e de mulheres, eles também devem ser entendidos como construções sociais e podem se manifestar de diferentes maneiras. Assim, neste capítulo, de maneira mais detida, demonstro quais masculinidades e feminilidades emergem dos quadrinhos escolhidos como *corpus* principal e como as personagens as expressam.

A análise de cada uma das produções quadrinísticas apresentadas neste capítulo seguiu o seguinte roteiro: 1) apresentação da trajetória profissional da autora, com um breve mapeamento, situando-a no contexto social e político; 2) apresentação do resumo da obra e considerações sobre a estética do quadrinho; e 3) análise das masculinidades e feminilidades que emergem da obra.

3.1 Ana Luiza e sua reconstrução visual de *Beco do Rosário*

Ana Luiza Koehler (Figura 94), nascida em 1977, natural de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, é arquiteta de formação, pesquisadora e atua, desde os 16 anos, como ilustradora para o mercado editorial impresso e digital (Narrativa e memória [...], 2022). Ao longo de sua carreira, dedicou-se à ilustração científica no campo da arqueologia¹³¹ e à produção de histórias em quadrinhos, tanto como ilustradora quanto como quadrinista autoral. Entre suas ilustrações quadrinísticas, destaco as que compuseram as histórias em quadrinhos *Awrah: Rose des sables*, de 2009; *Awrah: Le Maudit*, de 2010; *Une génération française #3*, de 2017; e *Une génération française #6*, de 2018, todas para o mercado quadrinístico europeu.

¹³¹ Koehler iniciou seus trabalhos de ilustração científica para o mercado franco-belga. Sua primeira produção no cenário nacional foi para a exposição “12.000 de história: arqueologia e pré-história do Rio Grande do Sul”, no ano de 2013, o que resultou também na produção de um catálogo que pode ser acessado pelo *site* do Museu da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), disponível em: <https://www.ufrgs.br/museu/12000-anos/>. Acesso em: 21 abr. 2024. Caso tenha interesse em ver amostras mais detalhadas desta exposição, é possível acessá-las por este *link*: <https://www.analuizakoehler.com/portfolio/12-000-anos-de-historia/>. Acesso em: 21 abr. 2024.

Figura 94 – Ana Luiza Koehler



Fonte: Extraída do LinkedIn.¹³²

No que toca à produção autoral de histórias em quadrinhos, Ana Luiza Koehler iniciou sua carreira com *Beco do Rosário*, publicada em 2015 e 2020, e sua continuação *Viaduto*, de 2023. A ideia de produzir *Beco do Rosário* nasceu, segundo Ana Luiza Koehler, em 2012, depois de passar pela experiência do Festival Internacional de Quadrinhos de Belo Horizonte (FIQ) em 2011 (Traços da cidade, [2022]). Após decidir produzir um quadrinho sobre a cidade de Porto Alegre, a artista passou a dedicar-se a pesquisas intensas sobre a história da cidade e, segundo relata em texto publicado no Blog Beco do Rosário: “Esse processo apaixonante [de pesquisa] me levou ao mestrado no PROPUR-UFRGS, onde fui aos poucos ‘cavando’ os acervos históricos atrás da memória de uma Porto Alegre que recém começava a se modernizar” (Koehler, 2023). A produção do quadrinho, desse modo, acabou acontecendo em paralelo ao desenvolvimento de sua pesquisa de Mestrado, *Retraçando os becos de Porto Alegre: visualizando a cidade invisível* (Koehler, 2015), onde a artista publicou como anexo o primeiro volume do quadrinho *Beco do Rosário*.¹³³

O referido quadrinho, como já se pode deduzir, é uma produção autoral, ou seja, um produto artístico que “[...] não se insere na lógica do lucro” (Koehler, 2018), e foi produzido sem o suporte tradicional de uma editora. Por conta disso, o segundo volume, com o fechamento do primeiro arco narrativo, só foi produzido dois anos depois, com o suporte do projeto Rumos Itaú Cultural, edição de 2017-2018 (Segundo volume [...], 2020). Segundo seu relato,

[...] foram dois anos em que me dediquei a trabalhos de quadrinhos para o mercado franco-belga, dois anos de muito trabalho, muito aprendizado. Mas também de prazos apertados, de intensa atividade docente e muitas alegrias no convívio com alunas e alunos queridos. Ou seja, ter que acelerar o passo para pagar as contas também me trouxe valiosas lições e preciosas amizades, e um

¹³² Disponível em: <https://br.linkedin.com/in/ana-luiza-koehler-8497a685>. Acesso em: 25 maio 2024.

¹³³ A dissertação pode ser acessada por meio deste link: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/139940>. Acesso em: 20 maio 2024.

bom reinvestimento na infraestrutura de meu estúdio em casa: móveis, pinturas, equipamentos... Só que nisso, o tempo ficou bem mais curto, e tive que estabelecer prioridades. Mais uma vez, o trabalho autoral teve que esperar... (Koehler, 2018).

Diferentemente do primeiro volume de *Beco do Rosário*, que foi uma produção totalmente independente, essa nova publicação contendo os dois volumes foi editada pela editora Veneta.

O foco de Ana Luiza em *Beco do Rosário* foi a recriação da memória visual de Porto Alegre na década de 1920, período das primeiras ondas de modernização arquitetônica e urbanística. Para tanto, ela trabalhou a ficcionalização do passado, embasada na pesquisa histórica sobre a cidade, e a ficcionalização da cotidianidade, pinçada a partir dos jornais da época. Foram anos de pesquisa e dedicação documentados no *blog* de mesmo nome criado justamente para esse fim¹³⁴. Toda essa dedicação resultou em um trabalho primoroso, que lhe rendeu premiações no HQMIX de 2016, na categoria de melhor publicação independente. A publicação de 2020, por sua vez, conferiu à artista premiações em quatro categorias no HQMIX de 2021: melhor edição especial, melhor desenhista, melhor arte-finalista e melhor colorista.

Beco do Rosário, no que toca à abordagem artística, é uma história em quadrinhos de 92 páginas, com traços elegantes e aquarelados e cores sóbrias e harmônicas. Para compor o pano de fundo da narrativa e construir as personagens, ela desenvolveu, como já apontado, uma profunda pesquisa sobre a história da arquitetura, do urbanismo e das pessoas que viveram naquele contexto para fazê-lo do modo mais fidedigno possível, produzindo, assim, uma memória visual da cidade de Porto Alegre.¹³⁵

No que diz respeito à narrativa, para contar a história de Porto Alegre da década de 1920, a artista o fez reimaginando experiências de pessoas comuns a partir de dois núcleos principais: o dos moradores do Beco do Rosário e do Beco do Poço, centrados nas experiências das famílias racializadas¹³⁶ de Vitória e de Fabrício, e das famílias de prestígio, com foco na família dos irmãos Frederica e Teo, não racializados.

¹³⁴ O *blog* da artista pode ser acessado neste *link*: <https://www.analuizakoehler.com/becodorosario/>. Acesso em: 20 maio 2024.

¹³⁵ Também foi preocupação da artista documentar o processo de escolha das cores. O percurso tomado pela artista para a escolha das cores, dos *layouts*, das posições dos balões, entre outros, pode ser lido na seção *Making off* do seu *blog* neste *link*: <https://www.analuizakoehler.com/becodorosario/category/making-of/>. Acesso em: 22 maio 2023.

¹³⁶ O termo “racializado” é empregado aqui para se referir às pessoas que são marcadas socialmente por suas características raciais. A racialização é um construto gerado pelo racismo que funciona como um marcador de diferença que frequentemente culmina em atitudes preconceituosas e discriminatórias que levam grupos como de pessoas negras e indígenas, por exemplo, à marginalização. O termo “não racializado”, por sua vez, é utilizado normalmente para se referir às pessoas brancas que ocupam relativa posição de privilégio pelo fato da branquitude ser valorizada e desejada.

3.1.1 *Beco do Rosário*: síntese da obra

Figura 95 – Capa de *Beco do Rosário*



Fonte: Extraída da Editora Veneta.¹³⁷

A narrativa do quadrinho *Beco do Rosário* é estruturada em dois momentos principais, que chamarei simplesmente de “primeira fase” e “segunda fase”. A primeira fase, bem curta, que vai da página 7 a 15, é ambientada em 1912 e construída para apresentar aos leitores a experiência de três famílias principais: as racializadas Azambuja e Gonçalves e a não racializada Waldoff. As famílias Azambuja e Gonçalves são moradoras, respectivamente, do Beco do Rosário e do Beco do Poço, bairros localizados na região central de Porto Alegre, que estão prestes a ser “modernizados”, o que levará ao processo de gentrificação da região e forçará a saída dos moradores locais. Vitória e Fabrício são os membros das duas famílias que se destacam em função da relevância que assumem na narrativa. Logo no início, fica evidente que a protagonista da história é Vitória, uma jovem negra cuja ambição, desde a infância, é de tornar-se jornalista. Para tanto, ela precisa superar os obstáculos de gênero, raça e classe. Já na infância, Vitória se mostrava uma criança determinada e desenhava com bastante altivez o seu futuro profissional. Fabrício, embora secundário, também é um personagem relevante para a trama, pois se torna, no futuro, o namorado de Vitória.

A família Waldoff, descendente de alemães, tem ligação de prestação de serviço com Isidora Azambuja, mãe de Vitória, que era professora particular de português dos irmãos Teodor (Teo) e Frederica. Nessa primeira fase, é possível perceber um interesse de amor juvenil entre Teo e Vitória. Nessa família privilegiada, os dois irmãos já tinham o projeto de futuro baseado no gênero, e isso fica bastante evidente logo no início da trama, em que a família se

¹³⁷ Disponível em: <https://veneta.com.br/beco-do-rosario-pnld/>. Acesso em: 22 maio 2023.

organiza para o envio de Teo para “estudar na Europa” (Koehler, 2020, p. 14), enquanto os investimentos no futuro de Frederica sequer são mencionados. Mesmo assim, ela se torna maestrina e passa a atuar como professora até se casar (Koehler, 2020, p. 70).

A segunda fase da história, da página 16 à página 91, tem como base estruturante as transformações arquitetônicas e sociais de Beco do Rosário, que resultam no processo de segregação socioespacial da parcela racializada e pobre. A partir daí, são apresentados aos leitores os rumos dos personagens principais já adultos. Fabrício, agora namorado de Vitória, é um escultor que batalha por um lugar de reconhecimento, mas se vê compelido a colaborar com a destruição do bairro para garantir a própria subsistência. Vitória continua a persistir na batalha para se tornar jornalista. Teo, por sua vez, regressa da Alemanha com diploma em Engenharia, com uma sequela de guerra, e é incumbido da função de contribuir para a europeização do Beco do Rosário. Frederica se vê forçada a secundarizar sua paixão pela música por conta de um casamento infeliz.

3.1.2 Feminilidades e masculinidades em *Beco do Rosário*

No quadrinho *Beco do Rosário*, a arquiteta e quadrinista Ana Luiza Koehler se debruça na tentativa de “[...] remeter o leitor aos espaços do Beco do Rosário, um entre muitos que compunham a vida urbana de Porto Alegre nos anos 1910” (Koehler; Aydos, 2014, p. 308). Além de remeter o leitor aos espaços físicos do então Beco do Rosário, a autora também procurou reimaginar as relações sociais, considerando as interações entre raça, classe, gênero e nacionalidade no interior da trama. Nesse sentido, ler esse quadrinho sob a perspectiva interseccional (Akotirene, 2019; Crenshaw, 1989; hooks, 2015) é indispensável, uma vez que, como será observado, as desigualdades afetam as pessoas a depender não apenas do gênero, mas também do nível social e da raça.

Assim, as *performances* de masculinidades e de feminilidades em *Beco do Rosário* são marcadas pelas intersecções de classe e de raça (Akotirene, 2019). No entanto, a partir do recorte apresentado pela artista, fica evidente que, independentemente da raça ou da classe, os homens gozam de privilégios, tanto na vida privada quanto na vida pública. Essa dinâmica fica evidente principalmente quando são abordadas questões referentes à sexualidade e às expectativas profissionais, mostrando como as mulheres são limitadas em suas escolhas. A trajetória de Vitória, que alimenta a expectativa de se tornar jornalista, e de Frederica, de se tornar musicista/maestrina, ilustra bem essa questão.

Isso se deve ao fato de que mulheres¹³⁸ ocidentais foram pensadas ao longo da história como seres inferiores aos homens, e sua inferioridade foi forjada tomando como base sua constituição biológica. A biologia, desse modo, serviu para demarcar o lugar social que a mulher deveria ocupar: contexto privado, tendo o lar como seu domínio principal, e o seu papel social como esposa, mãe e incapaz de lidar com questões complexas. Além da diferenciação e solidificação das categorias de homem e de mulher a partir da biologia, passou-se a implantar, no século XIX, um novo modelo de feminilidade inspirado em um ideal vitoriano, que mudou a imagem da mulher branca de pecadora e sexualizada para senhora virtuosa (hooks, 2015). Esse ideal de feminilidade considerava apenas mulheres (cis), heterossexuais, brancas e burguesas (hooks, 2015) e começou a fomentar nas mulheres negras um “culto da verdadeira feminilidade” (hooks, 2015, p. 48).

Isso quer dizer que mulheres negras foram excluídas dessa nova reconfiguração social da imagem da mulher. Desse modo, elas tiveram sua identidade de gênero e o direito de expressar suas feminilidades negados por seus escravizadores. Não foi imputado a elas esse ideal que coloca a mulher na posição de mulheres virtuosas, mães e esposas frágeis que precisavam de proteção. Ao contrário, elas continuaram a ser brutalizadas. Elas não podiam expressar sua feminilidade de acordo com as tradições dos seus países de origem, nem performar os modelos de feminilidades com os quais passaram a ter contato quando começaram a viver em situação de escravidão. A elas era exigido que trabalhassem nas lavouras, desempenhando funções consideradas “masculinas” e, também, que desempenhassem trabalhos tradicionalmente atribuídos às mulheres: parir, cuidar, costurar, entre outros.

Assim, mulheres negras tiveram suas vidas marcadas pela experiência da escravidão e do racismo de maneira que passaram a ser consideradas como inferiores e, durante muito tempo, destituídas dos atributos femininos. Elas tiveram, portanto, os “privilégios” associados à identidade de mulher negados. Isso leva estudiosas feministas a classificarem as mulheres negras como o outro do outro: outro do homem (negro/branco) e outra da mulher branca (Kilomba, 2019).

Toda essa experiência desumanizadora contribuiu para que, após o fim da escravidão, imbuídos do desejo de encarnar os valores de masculinidade e feminilidade sedimentados pelos brancos e, também, provavelmente imbuídos da necessidade de pertencimento,

¹³⁸ Em *Beco do Rosário*, os termos “homem” e “mulher” são empregados de acordo com as construções sociais de gênero predominantes no contexto da obra. É importante frisar que essas construções são fluidas e podem variar de acordo com o contexto (tempo e cultura), não representando a totalidade das possibilidades de expressões de gênero existentes.

[...] os homens negros preocupavam-se obsessivamente com a afirmação da sua masculinidade, enquanto as mulheres negras imitavam o comportamento das mulheres brancas e eram obsessivas em relação à feminilidade. Verificou-se uma mudança óbvia nos padrões do papel sexual dos negros. Os negros já não aceitavam passivamente o facto de a opressão racial ter sempre obrigado a mulher negra a ser tão independente e trabalhadora como os homens negros; exigiam que ela fosse mais passiva, subordinada e, de preferência, desempregada¹³⁹ (hooks, 2015, p. 177).

Esse movimento trouxe uma aproximação com os modelos já existentes em vez de uma ruptura. Após esse preâmbulo sobre feminilidade e masculinidade, considerando pessoas racializadas, retomo a discussão sobre o *Beco do Rosário*, levando em conta os moradores dos becos, compostos majoritariamente por pessoas racializadas.

O primeiro ponto para o qual chamo atenção é que, embora tanto as personagens mulheres quanto as personagens homens possam ser enquadradas nas representações binárias de gênero, é possível perceber que as mulheres negras desempenham um papel multidimensional no interior da família e da comunidade como um todo (Davis, 2016, p. 17). Elas são representadas como figuras centrais, tanto na organização dos lares como nas tomadas de decisões, assumindo funções que transcendem o trabalho doméstico. Embora a artista tenha representado mulheres negras como fortes, talentosas e autossuficientes, fugindo dos estereótipos de mulheres servis e supersexualizadas, ela deixou subjacente que o preconceito de raça ronda e ajuda a sedimentar as feminilidades de mulheres brancas e negras de maneira desigual.

As evidências desse tratamento desigual aparecem, na maioria das vezes, principalmente na forma de pressuposições. Isso fica explícito quando, por exemplo, o jornalista Abelardo se recusa a ser atendido pela funcionária negra, assumindo que ela é responsável apenas pela limpeza do estabelecimento: “Não se incomode. Quero ser atendido pelo técnico da casa, não pela mocinha da limpeza” (Koehler, 2020, p. 22); e quando Abelardo, em outra situação, assume, em diálogo com Teo, que o interesse dele em rever Vitória, sua amiga de infância, esteja fundamentado apenas no interesse sexual. Essa suposição tinha como base a cor de Vitória e o local da sua residência: “Ah! no Beco do Rosário? Agora entendo seu prazer em revê-la” (Koehler, 2020, p. 61), reforçando a ideia de que as mulheres negras são distração sexual.

¹³⁹ No original, lê-se: “Following the example of white male patriarchs, black men were obsessively concerned with asserting their masculinity while black women imitated the behavior of white women and were obsessive about femininity. An obvious change took place in black sex-role patterns. Black people no longer passively accepted that racial oppression has always forced the black female to be as independent and hardworking as black men; they were demanding that she be more passive, subordinate, and preferably unemployed” (hooks, 2015, p. 177).

Em *Beco do Rosário*, foi possível notar certa complexidade nas representações de masculinidades e feminilidades. De um lado, estão feminilidades que oscilam entre buscar por autonomia, Vitória e Frederica, e conformidade com o modelo normativo, Laurinha. Por outro lado, as masculinidades retratadas revelam a marginalização de alguns grupos, Fabrício, a hegemonia de outros, Antônio e Abelardo, e a emergência de uma masculinidade mais nuançada que, de certo modo, desafia algumas das normas tradicionais de masculinidade, Teo.

Início a análise das personagens me dedicando à personagem Vitória, filha da professora Isidora com o barqueiro Aluísio e neta da senhora Berenice. Tanto na fase menina quanto na fase mulher, suas experiências de vida são marcadas pelas intersecções de gênero, de raça e de classe. Na infância, sua aspiração profissional é confrontada pelo padre que considera a profissão de jornalista como masculina (Figura 96), reforçando o estereótipo de gênero, o qual é novamente reforçado pelos colegas que, provavelmente validados pelo padre, acrescentam outros elementos limitadores à experiência de Vitória, como o racismo e o classismo.

Figura 96 – Eu vou ser jornalista



Fonte: Extraída de Koehler (2020, p. 8).

Essa sequência é ambientada em 1912 (Koehler, 2020, p. 7-9) e retrata Vitória, ainda menina, em uma sala de aula situada nas imediações da Igreja do Rosário, lendo para a turma sua redação que versa sobre a modernização de Porto Alegre, tema do próprio quadrinho. Após a leitura, ela e a classe são surpreendidas pela informação de que sua redação havia sido publicada no jornal “O Exemplo”¹⁴⁰. Após congratular os esforços de Vitória, Padre Horácio dirige-se à classe incentivando-os: “[...] se todos fizerem o mesmo e estudarem bastante, poderão ser o que quiserem na vida. Só depende de vocês”.

Esse é um discurso no qual os alunos se inspiram para considerar prováveis futuras profissões que, em certa medida, estão mais próximas de suas realidades sociais: alfaiate, proprietário de loja de secos e molhados, mecânico, modista e jornalista. Este último desejo é manifestado por Vitória, porém não é visto com bons olhos pelo Padre: “Oras, Vitória! Que ideias! onde já se viu uma senhora de respeito frequentar redação de jornal?” (Koehler, 2020, p. 8), nem pelo colega Fabrício, que, provavelmente embasado pelas palavras do Padre Horácio, zomba: “ha, ha, ha! Que bobalhona! Querendo fazer trabalho de homem!” (Koehler, 2020, p. 8). A resposta de Vitória às tentativas de interdição é ao mesmo tempo articulada e contestadora – especialmente quanto à forma como ela interpela o padre após a recriminação em querer ser jornalista: “Oras, e por que não? Não tá provado que escrevo bem o suficiente? Tô até o Jornal?” (Koehler, 2020, p. 8). Novamente, ao receber do padre o contra-argumento de que jornalismo não é um trabalho digno para uma mulher, ela replica: “Ué! mas o senhor não acabou de dizer que podemos ser o que quisermos?” (Koehler, 2020, p. 8).

Naquele contexto, Vitória ainda não possuía conhecimento das estruturas sociais limitadoras que estabeleceram uma divisão sexual do trabalho. Essas estruturas definiram historicamente o lugar das mulheres com base em diferenças rotuladas como “naturalmente” femininas ou masculinas, imprimindo às vivências uma concepção dual e binária de gênero. Isso resultou na atribuição distinta de habilidades, tarefas e alternativas na construção da vida de mulheres e homens (Biroli, 2018, p. 35), forjando uma tradição que limita o acesso de mulheres ao exercício de algumas funções. Com amparo nessa tradição, busca-se

[...] encontrar explicações para a vigência, ainda hoje, dos mitos e preconceitos através dos quais a sociedade atual tenta justificar a exclusão da mulher de determinadas tarefas e mantê-la, assim, no exercício quase exclusivo de seus

¹⁴⁰ “O Exemplo” foi o primeiro jornal da comunidade negra rio grandense. Ele circulou entre os anos de 1892 e 1930. Para mais informações sobre o jornal, recomendo a leitura do artigo *O acervo do jornal O exemplo (1832-1930): Patrimônio cultural afro-brasileiro*, publicado, em 2015, pela pesquisadora Maria Angélica Zubarán.

papéis tradicionais e das ocupações reconhecidamente femininas (Saffioti, 2013, p. 230).

A altivez de Vitória criança é demonstrada ainda em sua resposta violenta às provocações de Fabrício sobre seus planos de se tornar jornalista e quando Lucíola, mãe de Fabrício, procura sua família para tirar satisfação sobre a agressão de Vitória contra o filho. Essa sequência chama atenção para o fato de que as ações de Vitória vão de encontro ao que se espera de uma menina, visto que ela não performa sua identidade de gênero de acordo com os ideais de feminilidade, inspirados na matriz vitoriana, que valoriza a inocência, a fragilidade, a virtude, entre outros, e que começaram a ser inculcados nas mulheres negras, como delineado anteriormente, após a abolição. As ações de Vitória levam Lucíola, mãe de Fabrício, em determinado momento da história, a questionar: “Isso é jeito de criar uma menina?” (Koehler, 2020, p. 11). Mais adiante na narrativa, um personagem não nomeado da redação do jornal “A Federação” também comenta: “Nem parece uma moça!” (Koehler, 2020, p. 35).

Embora esses modelos de feminilidade comecem a atravessar a vida de Vitória, a personagem foi criada para não se deixar esmorecer, nem mesmo pelas limitações de raça e classe. Com bastante persistência e proatividade, ela vai gradativamente abrindo caminhos que a aproximam do seu objetivo de se tornar jornalista. Na sua juventude, no ano de 1925, Vitória é representada atuando em uma loja de rádios na função que poderia ser chamada hoje de “serviços gerais”. No seu espaço de trabalho, ela também demonstra assertividade, proatividade e possui conhecimentos que iam além das habilidades necessárias à função para a qual foi contratada.

Sobre essa questão, autoras como Davis (2016) e hooks (2015, 2019) destacam que mulheres negras, proporcionalmente, sempre trabalharam mais fora de casa do que as mulheres brancas. Por conta dessa particularidade das experiências das mulheres negras, elas tiveram de desenvolver um espírito de independência e de autossuficiência (Davis, 2016). Ana Luiza Koehler deixa pistas disso em alguns pontos dos quadrinhos e, neste trabalho, chamo atenção para um deles, o da Figura 97 que segue.

Figura 97 – Apenas consertei o seu rádio



Fonte: Extraída de Koehler (2020, p. 23).

Nesse recorte, fica evidente que Vitória desestabiliza a norma e as expectativas de gênero, especialmente dos homens com quem convive no trabalho. Isso porque não é esperado que uma mulher (negra) demonstre competência ao realizar atividades tradicionalmente desempenhadas por homens. O choque de Abelardo, nesse sentido, foi tanto real quanto metafórico, o que fica explícito tanto no campo da imagem quanto da ilustração.

Em relação à expressão de desejo e de sexualidade, Vitória os expressa de maneira não tradicional se comparada aos padrões sociais da época. Ela, diferentemente do que se prega, vive sua sexualidade de maneira livre e sem culpa, desafiando as normas que reprimem o desejo feminino. Esse comportamento, embora marginalizado, reflete as transformações sociais que despontavam. É interessante relembrar que o recorte temporal do quadrinho é da primeira metade do século XX, período que vinha experimentando a urbanização crescente e industrialização desde o século XIX e que conferiu às mulheres maior possibilidade de interações sociais, mudanças sociais iniciadas ainda no século XIX (Saffioti, 2013).

Para ilustrar a resistência às expectativas de passividade, submissão e de controle impostas às mulheres, trago duas sequências de livre manifestação do desejo sexual feminino. Na primeira delas, Vitória é apresentada indo fazer uma visita a Fabrício após o expediente de

trabalho (Koehler, 2020, p. 27-30) levando algumas uvas frescas. Por meio de um monólogo interior, ela pega algumas das uvas que levava ao namorado e imagina o que ele poderia fazer como recompensa: Ele “[...] vai ficar tão feliz que é capaz de querer ... algo mais! Afinal, essa subida toda tem que valer a pena!” (Koehler, 2020, p. 27). Nesse recorte, é demonstrada sua segurança. Ela sabe o que quer encontrar. Ela vai atrás de prazer e espera que a subida até o beco valha a pena.

Sexualmente liberada, Vitória não lida com culpa ou qualquer outro sentimento negativo em relação ao seu desejo ou ao exercício da sua sexualidade. Isso também é evidente quando decide terminar seu relacionamento com Fabrício e, mais tarde, iniciar um novo com Teo, seu também amigo de infância. Com ele, ela vive um romance que envolve sexo sem as pressões sociais, como pode ser observado na Figura 98, até que o relacionamento termina por interferência de Frederica.

Figura 98 – Os vizinhos estão dormindo



Fonte: Extraída de Koehler (2020, p. 77).

Nesse recorte, também é possível perceber a busca de Vitória por prazer e autonomia. O trabalho com expressões faciais e a própria mensagem verbal reforçam essa interpretação.

Considerando o contexto apresentado, é possível afirmar que Vitória, em alguns momentos, performa sua feminilidade de uma maneira que se assemelha ao que é comumente compreendido como masculinidade. Isso fica evidente quando ela, de maneira ativa, se posiciona de maneira assertiva, atua como contestadora, expõe seus pensamentos de maneira objetiva e exerce sua sexualidade sem inibições. No entanto, em vez de me referir a essa postura como “masculinidade”, proponho chamá-la, em vez disso, de *performance* de uma feminilidade autônoma, que não é limitadora e que transcende os limites impostos às mulheres, tanto em suas funções quanto na expressão dos seus desejos e afetos.

Se, para Vitória, mulher negra e pertencente a uma classe menos favorecida de descendentes de ex-escravizados, trabalhar fora do lar era uma *conditio sine qua non* para a própria subsistência, o mesmo não deve ser relacionado à experiência de mulheres brancas pertencentes a classes mais privilegiadas daquele contexto. Para elas, trabalhar fora do lar e seguir uma carreira não eram vistos com bons olhos e, muitas vezes, eram considerados inconciliáveis com seu gênero. Desse modo, Frederica pode ser lida, até certo ponto, como um ponto de contraste com a experiência da personagem Vitória.

Desde a infância, Frederica já se mostrava uma menina curiosa, expansiva, destemida e com sede de liberdade. Este último anseio fica evidente em sua primeira aparição no quadrinho, quando ela e Vitória estão brincando no jardim, escalando e se pendurando em árvores. Ao encontrarem uma borboleta que havia acabado de sair do casulo e levantar voo, Frederica chama atenção para o fato, dizendo: “Ih, olha só! Ela ao menos pode escapar”. Em uma leitura mais superficial, essa vontade de escapar pode se referir ao horário das aulas particulares de português que a mãe vinha anunciando. Contudo, ao analisar com mais atenção, também se percebe uma vontade de escapar das prisões de gênero que ela já notava afetar sua vida.

Embora o quadrinho não dê pistas dos interesses de Frederica na fase de infância, a artista destaca o desinteresse familiar pela formação das meninas da família pelo silenciamento, pelo que não é dito sobre elas. A preocupação de toda a família estava centrada na formação acadêmica de Teo e, para torná-la possível, mobilizaram-se financeiramente com o fito de enviá-lo para a Europa. Em contraste, o futuro educacional de Frederica ou da prima Laurinha sequer é mencionado. Naquele contexto, era suficiente que uma mulher tivesse uma boa educação doméstica e dominasse as artes de portar-se socialmente para garantir um bom casamento.

Na segunda fase, no entanto, Frederica é apresentada como professora de música; desse modo, ela havia conseguido conquistar sua formação e se tornado uma maestrina. No entanto, seus objetivos profissionais eram constantemente ameaçados pela proximidade do casamento e seriam, de fato, frustrados com a concretização do matrimônio, uma vez que a expectativa era que, ao casar-se, a mulher de classe mais privilegiada deveria dedicar-se à família e ao lar. Essa imposição é profundamente lamentada por Frederica, que percebia a música como sua vida: “Ah, Teo... vocês homens que são felizes. Casam-se e continuam com suas carreiras” (Koehler, 2020, p. 37).

Após o casamento, impossibilitada de exercer sua atividade profissional, Frederica precisou, inicialmente, se contentar com as pequenas oportunidades de tocar nas recepções que o marido, Antônio, oferecia em casa. No entanto, ela não se colocava como uma pessoa

resignada. Ao contrário, ela se opunha, sempre que possível, às interdições do marido e, como elas não eram frutíferas, ela procurou inserir em sua rotina “pequenas aventuras”: frequentar cafés, dirigir, sair para tocar escondido e até mesmo manter uma relação extraconjugal. Na sequência da Figura 99, por exemplo, é possível perceber o espírito inquieto de Frederica e o desejo de ter controle sobre a própria vida.

Figura 99 – É a modernidade, querido!



Fonte: Extraída de Koehler (2020, p. 50).

Nessa sequência, ao tomar a chave do carro para dirigir pela cidade, colocando no banco da frente a prima Laurinha e, no banco de trás, o irmão e o marido, a cena pode ser lida como uma metáfora sobre o desejo de conduzir a própria vida por caminhos que ela mesma desejasse e escolhesse. Ela expressa aqui o desejo de performar uma feminilidade mais moderna, que preza por autonomia, independência e liberdade – como pode ser observado, todas essas características são socialmente atribuídas ao ideal de masculinidade.

Frustrada pelas limitações trazidas pelo casamento com Antônio, ela não se rende à completa submissão, como se tendia a esperar naquele contexto; ao contrário, ela procura

experimental a liberdade nas experiências extraconjugais com o jornalista Abelardo, do jornal “A Federação”, que era casado com Natércia. Assim, é com o amante, Abelardo, que ela começa a frequentar o cabaré Club dos Caçadores e usufruir de um tipo de liberdade que ela não possuía ao lado do marido. Isso foi possível até que sua relação extraconjugal e sua participação na vida noturna fossem descobertas pelo marido, resultando na dissolução do casamento e na segregação familiar.

Segundo Saffioti (2013, p. 247) e Cândido (1951, p. 309), desde os tempos coloniais, havia uma contracorrente de “irregularidades sexuais” perpetradas por mulheres oprimidas por pais e maridos que buscavam formas alternativas de compensação para os desejos que não poderiam ser atendidos dentro do modelo familiar patriarcal.

Todavia, esses acontecimentos nem foram suficientes para operar uma profunda transformação na maneira pela qual a sociedade encarava a questão da virgindade e da castidade da mulher, que continuou rígida, nem abalaram a posição vantajosa que o homem ocupava diante da mulher (Saffioti, 2013, p. 247).

Isso se deve ao “[...] senso de propriedade que o homem brasileiro de qualquer classe [ainda] tem em relação à sua esposa” (Cândido, 1951, p. 309). Assim, ainda hoje, a questão da sexualidade feminina é marcada por tabus, mitos e preconceitos. Frederica, assim como Vitória, mostra que feminilidade é um conceito fluido e que elas são construídas, negociadas e adaptadas ao longo de suas trajetórias, desafiando, desse modo, as normas sociais. Por isso, opto por chamar a feminilidade de Frederica, assim como a de Vitória, de feminilidade autônoma. No entanto, a autonomia de Frederica se manifesta de maneira particular, marcada pelo contexto social de relativo privilégio em que viveu, mas, ainda assim, autônoma.

Embora a personagem Laura (Laurinha) não tenha muito destaque em *Beco do Rosário*, vale pontuar que, diferentemente de Frederica e, especialmente, de Vitória, ela representa o estereótipo de feminilidade tradicional, se aproximando da feminilidade enfatizada de Connell (2003). Isso porque seus investimentos se concentram na manutenção do *status quo* dos homens e na construção de uma identidade feminina associada à delicadeza, à emotividade e à dependência. Na segunda fase, seu maior interesse parece ser o casamento com um homem de *status* social privilegiado, como o seu primo Teo, reforçando, dessa maneira, seu interesse em manter uma identidade feminina atrelada aos papéis de esposa e de mãe.

Na segunda parte desta seção, dedico-me à análise das personagens homens. Para tanto, torna-se necessário revisitar a ideia de que a noção de masculinidade e de homens também não são estáticas. Ser homem em um tempo e em um lugar é significativamente diferente do que em outro tempo e em outro lugar (Wolfman; Hearn; Yeadon-Lee, 2021). Assim como não são

estáticas, elas também não são unas; elas são plurais (Connell, 2005) Segundo Wolfman, Hearn e Yeadon-Lee (2021, p. 218):

Masculinidade é, portanto, um ato alcançado contextualmente, e não um estado de ser. Assim, homens e masculinidades sempre foram híbridos, dependendo particularmente das ortodoxias socioeconômicas e das formas como as mudanças materiais interagem com as estruturas de gênero.¹⁴¹

Dando continuidade, nesta seção, analiso as principais masculinidades que emergiram de *Beco do Rosário*. A partir daí, procuro lançar luz sobre as pessoas que performam cada uma dessas masculinidades e como elas se posicionam em relação a diferentes aspectos da vida privada e pública. Para fazê-lo, dedico-me principalmente à análise dos dois personagens principais, Fabrício Higino Gonçalves e Teodor Johann Waldorf.

Fabrício, um dos personagens racializados, é morador do Beco do Poço e colega de infância e, posteriormente, namorado de Vitória, a personagem principal. A partir do único recorte da infância em que ele é apresentado no quadrinho, é possível observar que ele estava, em certa medida, em processo de naturalização dos estereótipos de gênero e de raça, assim como dos papéis de gênero. Isso é exemplificado no episódio em que, no contexto de sala de aula, os alunos conjecturam profissões (ver Figura 96 apresentada anteriormente): João, irmão de Vitória, almejava ser mecânico; Fabrício, alfaiate. Ambos demonstravam estar em conformidade com o que socialmente se esperava de pessoas de sua classe social e de seu gênero. Igualmente, ambos se opuseram às expectativas de Vitória em se tornar jornalista, por ela ser mulher e negra.

Excetuando esse episódio em que os jovens externalizam suas percepções acerca da realidade, desacreditando e afirmando, entre outras coisas, que a ambição de Vitória de se tornar jornalista não seria bem-sucedida, pois tal atividade era coisa de homens, pessoas brancas e ricas e que muito provavelmente ela terminaria cozinheira, assim como a avó (Koehler, 2020, p. 8-9), não há mais detalhes que possibilitem uma análise mais apurada sobre o processo de construção das identidades e da naturalização das *performances* de gênero de Fabrício ou do irmão de Vitória.

Contudo, na fase adulta, sem apresentações sobre o itinerário formativo, Fabrício é situado como um talentoso escultor que prestava seus serviços para João Vicente Friederichs

¹⁴¹ No original, lê-se: “Masculinity is therefore a contextually achieved act, rather than a state of being. As such, men and masculinities have always been hybrid, dependent particularly on socio-economic orthodoxies, and the ways in which material shifts interact with gendered structures” (Wolfman; Hearn; Yeadon-Lee, 2021, p. 218).

(1880-1962), do Ateliê Friederichs¹⁴², e, lá, trabalhou ao lado de grandes escultores alemães e espanhóis como Alfred Adloff (1874-1948) e Jesus Maria Corona (1871-1938). No ambiente de trabalho, sua relação com os outros escultores parecia respeitosa e cordial. Aparentemente, a única manifestação condescendente vinha do chefe, Friederichs, que o tratava com indiferença. Esse tratamento leva o leitor a deduzir que era por conta de sua classe, raça e, também, nacionalidade, uma vez que o número de artistas europeus chegando ao Brasil era crescente.

No contexto de trabalho, há dois episódios de tratamentos condescendentes do chefe de Fabrício que me chamaram atenção. No primeiro deles, o artista é tratado não como o profissional que ele é. Nas entrelinhas, é possível ler que ele era apenas um garoto que recebia a chance de trabalhar entre os grandes. Nessa sequência em questão, Fabrício ajudava o colega de trabalho, Adloff, servindo como modelo negro para uma peça de escultura. O proprietário do ateliê, ao surpreendê-lo exercendo tal função, usa de sua posição para ameaçar Fabrício com a redução de salário. Esse episódio é o primeiro indício da fragilidade da estabilidade de Fabrício nesse espaço de trabalho. Embora o talento do jovem seja reconhecido pelos colegas de trabalho, sendo até mesmo considerado como um vanguardista, o chefe dá pistas do seu desinteresse, afirmando que eles não estão na Europa e quem os paga não é a vanguarda artística (Koehler, 2020, p. 17).

No campo da ilustração (Figura 100), a terceira sequência de quadros ilustra bem a posição subalterna de Fabrício.

Figura 100 – Já estou voltando ao trabalho



Fonte: Extraída de Koehler (2020, p. 16).

¹⁴² Esse ateliê de fato existiu. No trabalho de conclusão de curso *Memórias de um atlas cosmopolita e a esfera do tempo suportado*, de Débora da Silva Margoni Badian, defendido na UFRGS, em 2021, a autora menciona sobre ele. Para mais informações, sugiro a leitura a partir deste link: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/223260?locale-attribute=pt_BR. Acesso em: 20 jul. 2024.

Ao ser contestado pelo chefe por estar exercendo a função de modelo para uma escultura, ele desce acanhado da cadeira e humildemente informa ao seu superior que já estava pronto para retomar o trabalho e que nenhuma medida retaliatória precisaria ser tomada. Sua expressão constrangida, olhos sem contato direto com o seu chefe e membros superiores contraídos são reveladores de sua posição subalterna e contrastam com a imagem do remador negro que ele estava performando logo no início do recorte enquanto posava para Adloff.

Em outra sequência, Fabrício, após questionar as condições de trabalho estabelecidas pelo chefe para a produção de uma nova peça de escultura, é penalizado com a demissão. Mesmo demonstrando ser um artista talentoso e executar bem seu trabalho, isso não foi suficiente para manter sua posição. Esse episódio vai ao encontro do argumento da socióloga Katarzyna Wojnicka que aponta que homens negros são admitidos em determinadas funções apenas sob certas condições e por um período específico (Wojnicka, 2021, p. 202).

No caso de Fabrício, seu limite de tempo foi até a chegada de um novo artista alemão que possuía maior capital cultural acumulado. A diferença de tratamento em relação às pessoas racializadas fica evidente tanto na análise do texto quanto na análise das imagens, dos gestos e das feições do chefe ao lidar com pessoas racializadas. Nesse recorte, de braços cruzados e impaciente, ele escuta Fabrício manifestar sua queixa apenas para informar que havia outro profissional, o alemão Graetz, para executar o serviço no lugar dele. Para encerrar, ele adiciona: “Os tempos mudaram, meu caro. Trabalhadores como o sr. Graetz chegam todos os dias da Europa. Sabem esculpir no canteiro de obras e muito mais rápido!” (Koehler, 2020, p. 46).

Após ser demitido, por não se sujeitar a trabalhar seguindo cegamente as ordens do proprietário do ateliê, Fabrício é retratado vivendo momentos “entregue[s] à vadiagem” (Koehler, 2020, p. 20) e negligenciando compromissos familiares – o que vai contra as expectativas sociais de homem trabalhador e provedor, mas que, de certa forma, se alinha aos estereótipos do homem negro vagabundo. Todos esses problemas, somados ao desinteresse em apoiar os sonhos profissionais de Vivi, contribuem para o fim do seu relacionamento com a namorada.

Mais tarde, ele consegue um emprego junto à prefeitura, atuando diretamente na demolição dos becos para a modernização da cidade de Porto Alegre, projeto que levou sua comunidade a se instalar nas zonas periféricas da cidade (Koehler, 2020, p. 72-73). Nessa nova ocupação, ele foi despojado de sua subjetividade de artista, e a arte deu lugar à força bruta (Figura 101), pois o que importava era sua capacidade física para demolir o Beco o mais rápido possível.

Figura 101 – Submetendo-se ao sistema



Fonte: Extraída de Koehler (2020, p. 73).

No recorte da Figura 101, o talento de Fabrício é reduzido a marretadas, raiva, lágrimas e suor. Com base nessas evidências, Fabrício exemplifica as características do que se convencionou chamar de masculinidade marginalizada, uma vez que ele não possui os capitais necessários para transitar com maior fluidez entre os espaços sociais.

Já o personagem Teodor Johann Waldorf, ou simplesmente Teo, vem de uma família descendente de alemães. O primeiro recorte em que ele é apresentado é na infância. Nessa fase, ele é representado no campo do texto e da imagem como um menino de feições delicadas, de alma sensível e apaixonado por Vitória. Compelido a aceitar as deliberações da família, ele é enviado para Berlim, Alemanha, para estudar Engenharia. Muito pouco é revelado no quadrinho sobre como a masculinidade de Teo foi moldada, como ele era visto e julgado, ou como ele se via e via os outros meninos e homens na infância. O mesmo pode ser dito do período em que viveu na Alemanha.

No entanto, é possível afirmar que estudar e morar na Alemanha durante a segunda metade da década de 1920, contexto da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), marcou significativa e definitivamente a vida dele. Recrutado para atuar diretamente na guerra, o então tenente Waldorf acabou perdendo uma perna. Os pormenores da experiência dele ou sua atuação na guerra também não são apresentados no quadrinho. Assim, após sua breve aparição no contexto da infância, ambientado no ano de 1912 (Koehler, 2020, p. 13-15), o leitor é transportado para o ano de 1919, em Berlim, e passa a acompanhar outro breve recorte do personagem, dessa vez em uma cama de hospital, se recuperando do quase fatal acidente ao mesmo tempo em que é condecorado “[...] pelo seu inestimável valor e sacrifício no Front, defendendo a Alemanha do pérfido inimigo [...]” (Koehler, 2020, p. 18).

Ter uma deficiência é normalmente visto como sinônimo de dependência, infantilidade e vulnerabilidade, uma imagem que desafia fundamentalmente todos os atributos encarnados pelo macho ideal: virilidade, autonomia, força e independência (Asch; Fine, 1988; Shuttleworth; Wedgwood; Wilson, 2012). Assim, ao retornar ao Brasil, Teo precisa lidar com os desafios trazidos pela deficiência adquirida. Os principais desafios são os apresentados pela própria família que, assim como fizeram na infância, novamente procuram traçar os seus caminhos como se quisessem protegê-lo do mundo (Koehler, 2020, p. 31). Para tanto, eles procuram mantê-lo por perto, tentando convencê-lo de que a pensão de guerra e um emprego na fábrica do pai seriam suficientes para ele se manter ativo (Figura 102), mas conformar-se com isso não era uma alternativa para Teo.

Embora a literatura sobre masculinidades com deficiência indique que muitos são excluídos das oportunidades de trabalho e desvalorizados socialmente, isso não acontece com a personagem Teo, sendo possível apontar alguns motivos: sua classe social que lhe proporciona valiosas conexões, sua etnicidade, sua sexualidade, a cor de sua pele, seu capital cultural acumulado e, principalmente, por ser um sobrevivente da Grande Guerra. Todos esses fatores contribuem para que ele não tenha um tratamento que o reduza à sua deficiência.

Figura 102 – Já estou farto disso!



Fonte: Extraída de Koehler (2020, p. 32).

Teo, como pode ser lido na Figura 102, por conta do seu capital social e cultural acumulado, não encontra dificuldades para se empregar na sua área de formação, Engenharia. É justamente por conta dos seus contatos privilegiados que ele vai atuar diretamente no processo de modernização da cidade de Porto Alegre. Assim, a despeito da sua limitação adquirida, ele é colocado no centro de uma rede de conexões privilegiadas nas quais as pessoas procuram se

beneficiar de informações que podem gerar lucros antecipadamente. Nesse meio, a masculinidade está na ordem do poder manifesto pelo dinheiro e pela cor da pele.

Embora Teo não seja um autêntico representante da masculinidade hegemônica daquele contexto, ele se ampara nela para o próprio senso de identidade (Gerschick; Miller, 1995). Ele também parece transitar bem nesse meio agindo em consonância com aquilo que pode ser chamado de masculinidade cúmplice (Connell, 2003). Isso fica evidente em algumas interações nos quadrinhos, quando ele se silencia diante de falas que desqualificam mulheres ou quando faz piadas com mulheres que decidem fazer coisas que não são tradicionalmente consideradas “coisas de mulher”, como dirigir, por exemplo. Sobre essa questão, vale retomar o episódio em que Frederica propõe que ela e a prima, Laurinha, dirijam pela cidade para acompanharem o processo de modernização (Figura 99). Ao ouvir o convite, Teo diz: “Que ideia! Preferia quando só se interessavam por cartomantes...” (Koehler, 2020, p. 50).

Aqui, embora ele não faça esforços para impedi-las, ao tecer esse comentário, ele ajuda a sedimentar a ideia de que há atividades que não são adequadas para mulheres; desse modo, ele age como cúmplice na manutenção dos estereótipos de gênero. Outro episódio revelador de sua masculinidade cúmplice é o distanciamento intencional de sua irmã Frederica após a publicização do seu relacionamento extraconjugal com o jornalista Abelardo. Esse evento põe fim ao casamento de Frederica e Antônio, um dos interlocutores de Teo com a camada socialmente privilegiada de Porto Alegre.

No entanto, ele é aberto à manifestação das emoções, o que inclui o choro, os relacionamentos afetivos íntimos, além de ser respeitoso e atencioso com os outros. Não exhibe poder físico nem domínio sobre outras pessoas e mantém os traços de uma beleza delicada e gestos gentis que exibia na infância. Essas características são também associadas, por vezes, à ideia de feminilidade. É por conta da combinação dessas características físicas e dos atributos emocionais que a *performance* de Teo também pode ser associada ao que é chamado de masculinidade “sensível”¹⁴³. Vejo a masculinidade sensível como uma das ramificações da masculinidade marginalizada, uma vez que, por não se desviar da masculinidade hegemônica e não encaixar nos padrões dominantes, aqueles que a performam são muitas vezes desvalorizados ou estigmatizados por isso.

¹⁴³ A emergência dos Kdramas tem proporcionado espaço para a discussão das masculinidades sensíveis ou suaves. Para acompanhar essa discussão, sugiro a leitura do texto “O que é a ‘masculinidade suave’, que está cada vez mais na moda” publicado pela BBC em setembro de 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-45434713>. Acesso em: 20 jul. 2024.

No seu relacionamento com Vitória, seu amor de infância, ele parece ser receptivo a uma ideia de relacionamento não macho-centrada e mais igualitária. Isso fica evidente na segunda interação deles apresentada no quadrinho, já na fase adulta, quando se encontram no lago Guaíba e conversam sobre os eventos mais recentes que marcaram suas vidas: Vitória, que foi desalojada, e Teo, que perdeu a perna. Ao expressar sua vulnerabilidade e o receio de nadar por conta da ausência de uma das pernas, Teo vê Vitória se colocando como amparo, e ele não se recusa a recebê-lo (Figura 103), como pode ser interpretado a partir dos desdobramentos dessa sequência.

Figura 103 – Eu estou com você



Fonte: Extraída de Koehler (2020, p. 65).

É possível, nessa sequência, perceber a expressão fragilizada de Teo e a posição altiva e segura de Vivi, que se mostra no controle e pronta para dar o suporte que ele precisa. Ele não demonstra se sentir desconfortável ao se apresentar vulnerável diante de Vivi. Ele não mascara seus sentimentos e nem se faz de durão para impressionar. Ao contrário, ele demonstra confiança e estende-lhe a mão. Esse gesto pode ser lido como uma demonstração de confiança. Vivi, por sua vez, não demonstra espanto ou qualquer outro sentimento que leve Teo a questionar a si mesmo ou ao seu comportamento. Aqui se vê abertura para um relacionamento saudável, pois ambos conseguem expressar a si mesmos sem constrangimentos, sem considerar as expectativas tradicionais de gênero.

O episódio em que Vitória e Teo vão ao cinema juntos também é bastante ilustrativo dessa experiência de igualdade entre ambos. Nesse encontro, Teo, ao tentar pagar o próprio ingresso, percebe que havia esquecido a carteira. Vivi se prontifica a pagar também pela entrada dele, e ele aceita sem resistências ou orgulho ferido de um homem ofendido por ter uma mulher pagando sua entrada. Apesar dos comentários de um senhor que lamenta os novos tempos: “Estão vendo? É o fim da família! Onde já se viu uma dama pagando os ingressos?! Os jornais

estão certos, o feminismo ainda vai acabar com o romance!”. Ao ouvir o senhor, Vivi, com uma piscadela, dirige-se a Teo brincalhona: “Oh, mas não seja por isso, meu caro! Você ainda é livre para escolher... relaxar e aproveitar a sessão lá dentro comigo ... ou ficar lá fora com o nosso amigo lamentando os novos tempos! [...] Esse mundo está perdido” (Koehler, 2020, p. 75).

Diante do exposto até aqui, pode-se perceber a *performance* da masculinidade de Teo como nuançada. Seus comportamentos oscilam entre os de reprodução de estereótipos de gênero e os de progressista. Como procurei delinear anteriormente, há contextos em que seus comportamentos se aproximam daquilo que se pode chamar hoje de progressista ou de igualitário, como os experimentados ao lado de Vitória, e há momentos em que ele participa de maneira passiva ou até mesmo reproduz ideias sexistas, contribuindo com a naturalização de estereótipos de gênero e promovendo ações que levam os homens a se beneficiarem das normas patriarcais, o que me fez no primeiro momento associá-lo ao papel de cúmplice. Essa dinâmica é interessante porque evidencia que a masculinidade não é uma identidade fixa, mas resultado de construções sociais. Dessa maneira, ela é moldada de acordo com o contexto histórico e com as relações estabelecidas.

Os personagens Abelardo e Antônio, de outro modo, se aproximam de um ideal de masculinidade hegemônica, não porque reúnem um conjunto de características inerentes à ideia de homem e masculino, mas porque fazem parte de um seletivo grupo que ocupa posições de poder, posicionando outros homens e mulheres em condições subalternas e fazem uso do poder simbólico que têm para ampliar o próprio poder.

Na narrativa, Antônio é um homem machista e oportunista. Ele utiliza suas conexões para obter informações privilegiadas sobre terrenos. Ele os compra a baixos preços antes do processo de gentrificação e os revende após a implantação de infraestrutura a valores inflacionados. Ele é casado com Frederica, a quem procura submeter ao papel de esposa e cujas atividades sejam restritas ao lar. Abelardo, por sua vez, jornalista do jornal “A Federação”, mantém uma relação ambígua com Antônio. Embora mantenham negócios juntos, ele foi amante de Frederica. Ambos são movidos pela ambição e fazem uso dos privilégios que têm para obter vantagens pessoais e perpetuar as desigualdades, como pode ser observado a partir da leitura da Figura 104.

Figura 104 – Quando teremos terrenos desocupados para investir?



Nesse recorte, além de Abelardo e Antônio se revelarem preconceituosos, é possível perceber como eles exploram a ingenuidade e a inexperiência de Teo para colher informações privilegiadas sobre os terrenos que surgirão após a desocupação dos bcos. Esses gestos são evidências próprias da masculinidade hegemônica. Eles demonstram como o poder é utilizado para perpetuar privilégios e diferentes tipos de desigualdades.

A partir dessa análise, é possível perceber que a artista, ao adotar uma lente interseccional para representar suas personagens, evidenciou que as masculinidades e as feminilidades são moldadas por diferentes fatores que podem incluir raça, classe, gênero e posição hierárquica dentro de determinado contexto, resultando em construções complexas e dinâmicas. Em vez de universalizar uma única voz feminina ou masculina, a artista parece reconhecer que tal abordagem silenciaria as experiências de mulheres e homens marginalizados. Assim, a partir

da linguagem dos quadrinhos, ela expressa que as vivências de mulheres e de homens são marcadas por múltiplas interseccionalidades.

3.2 Fefê Torquato: um olhar feminista na atualização de Tina

Fefê Torquato (Figura 105), nome artístico de Fernanda Torquato¹⁴⁴, nascida em Santa Catarina, em 1983, formou-se em Música pela Escola de Belas Artes do Paraná. Atualmente, atua como ilustradora *freelancer* e quadrinista (Garota Radioativa, 2014). É autora de *Gata Garota*, de 2015, publicada pela editora Nemo¹⁴⁵, *Estranhos*, de 2016, e *A*, de 2016, como produção independente¹⁴⁶, e *Tina: Respeito*, publicada pela editora Panini em 2019.¹⁴⁷ Essa última produção conferiu à artista o Troféu HQ Mix em 2020 nas categorias “Publicação juvenil” e “Roteirista nacional” e, provavelmente, algumas chateações por conta dos comentários de ódio na internet (Jovem Nerd, 2019).

Figura 105 – Fefê Torquato



Fonte: Extraída de Jovem Nerd (2019).

Além desses trabalhos mencionados, Fefê também publica com certa frequência, em seu perfil do Instagram¹⁴⁸, sua série *Diário em quadrinhos* e mantém uma papelaria digital por assinatura, Estúdio Fefeco, disponível no catarse.me.

Tina: Respeito, de 2019, é uma atualização de uma personagem criada por Maurício de Sousa, vinculada ao universo da *Turma da Mônica* e publicada originalmente no jornal Folha

¹⁴⁴ Há trabalhos que colocam o nome de Fefê Torquato, e páginas de divulgação de trabalhos quadrinísticos que sugerem que o nome da artista seja Fernanda Melendres. No entanto, em entrevista concedida a Malu, do *blog* Garota Radioativa, a artista se apresenta como Fernanda Torquato. Entrevista disponível em: <https://garota-radioativa.blogspot.com/2014/10/gr-entrevista-fefe-torquato-autora-de.html>. Acesso em: 11 ago. 2024.

¹⁴⁵ *Gata Garota* surgiu como uma *webcomic* em 2014 e ganhou formato impresso em 2015. Ainda é possível acessar a *webcomic* por meio deste link: <https://hqgatarota.tumblr.com/episodios>. Acesso em: 11 ago. 2024.

¹⁴⁶ O financiamento do quadrinho *Estranhos* foi realizado pelo Catarse e alcançou 126% da meta: https://www.catarse.me/estranhos?ref=user_contributed. Acesso em: 11 ago. 2024.

¹⁴⁷ Para conferir outros trabalhos da artista, visite o site: <https://www.fefe.co/>. Acesso em: 11 ago. 2024.

¹⁴⁸ O perfil do Instagram da artista pode ser acessado por meio deste *link*: https://www.instagram.com/p/C_3IMykO7ln/?img_index=1. Acesso em: 11 ago. 2024.

de São Paulo¹⁴⁹ no início da década de 1970. Após a personagem alcançar sucesso, ela estreou em diversos almanaques, entre eles destaque: *Almanaque da Tina*¹⁵⁰, *Tina e os caçadores de Enigmas*, *Aventura no Triângulo das Bermudas* e *Criaturas lendárias*.

Originalmente, suas histórias centravam-se em “[...] narrativas mais voltadas para jovens como estudos, namoro, carreira e, também, a preocupação com a aparência” (Gillet; Santos, 2021). Ao longo do tempo, foram atribuídas a ela características cada vez mais sensualizadas, próprias das tendências do seu tempo: nasceu *hippie*, e, nos anos de 1980, passou a exibir traços mais alinhados aos padrões de beleza e sensualidade.¹⁵¹ Esses atributos ressoaram junto ao público da época, o que ajudou a conferir à Tina grande sucesso, levando-a a conquistar uma revista própria: *Tina*, de 2009 a 2011, cuja proposta era de edição mensal e que incluía uma seção chamada “Blog da Tina”, com dicas sobre moda, saúde, beleza e diversos outros assuntos (Ziraldo faz HQ [...], 2009).

Em 2018, Fefê Torquato foi convidada por Sidney Gusman, editor do selo Graphic MSP, para produzir Tina, a 24ª edição do selo (Batista, 2019). A Graphic MSP é um empreendimento da Mauricio de Sousa Produções (MSP) voltado para os públicos jovem adulto e adulto¹⁵², que, segundo o diretor de arte do estúdio MSP, Wagner Bonilla, tem como principal característica tratar de questões voltadas às minorias e que podem ser lidas por toda a família (Ito, 2022, p. 21). O selo Graphic MSP foi idealizado em 2009 e, aparentemente, foi inspirado na publicação comemorativa MSP 50, que contou com a colaboração de diversos artistas. A proposta do selo é convidar artistas brasileiros para reimaginar personagens de sucesso criados pela Mauricio de Sousa Produções. A primeira edição da Graphic MSP foi publicada em 2012. De lá até a publicação desta tese, somam-se 41 publicações, das quais 21 foram produzidas apenas por homens, 13 com coparticipação de mulheres e oito¹⁵³ assinadas somente por mulheres.

Sobre o convite de Sidney, Fefê, em entrevista, comentou:

¹⁴⁹ A primeira aparição da personagem Tina foi em 15 de fevereiro de 1970, na capa do jornal Folhinha de São Paulo, edição 337, como coadjuvante do irmão Toneco. Posteriormente, passou a ser publicada no suplemento “Quadrinhos” do mesmo jornal (A Tina de Mauricio de Sousa, 2019, p. 96).

¹⁵⁰ O Almanaque da Turma da Tina foi publicado pela Editora Globo, de 2004 a 2006 e, posteriormente, a partir de 2007, pela Editora Panini.

¹⁵¹ Caso o leitor se interesse em conhecer os traços originais, bem como a evolução de Tina, recomendo que visite a seguinte página: <https://vejasp.abril.com.br/coluna/memoria/tina-mauricio-de-souza>. Acesso em: 14 ago. 2024.

¹⁵² A empresa Mauricio de Sousa Produções (MSP), fundada em meados da década de 1960, atuou, inicialmente, na produção de histórias em quadrinhos voltadas ao público infantil, especialmente crianças na fase de alfabetização, com a *Turma da Mônica*. A partir do sucesso desse primeiro empreendimento, outros títulos foram criados: *Turma da Mônica Geração 12* e *Turma da Mônica Jovem*, voltados ao público infantil e juvenil e, depois, o *Graphic MSP*, publicado no formato de livro e direcionado ao público jovem adulto (Ito, 2022, p. 21).

¹⁵³ Entre as produções de autoria de mulheres para a Graphic MSP estão: *Mônica: Força*, de 2016, *Mônica: Tesouros*, de 2019, e *Mônica: Coragem*, de 2023, da quadrinista Bianca Pinheiro; *Tina: Respeito*, de 2019, de Fefê Torquato; *Denise: Arraso*, de 2022, de Cora Ottoni; *Mingau: Apego*, de 2022, de Ana Cardoso e Marina Garcia; e *Marina*, de 2024, de Verônica Berta.

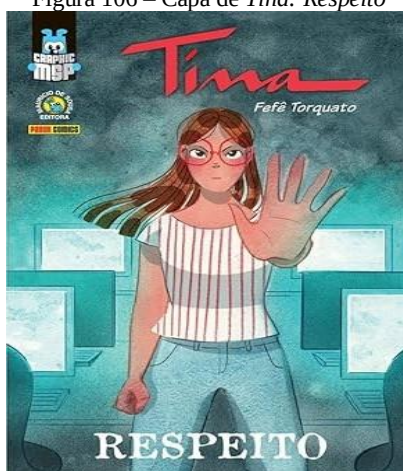
Ele me falou sobre a Tina e qual o caminho que gostariam que ela seguisse nessa graphic novel, e me perguntou se eu tinha interesse em fazer só a arte ou o roteiro também. E claro que eu queria fazer o roteiro, porque a arte pra mim é só uma consequência da história que eu quero contar. Ele me pediu pra mandar algumas ideias pra ele durante a semana pra poder confirmar e eu fiz isso. Ele gostou e agora estamos aí! (Batista, 2019).

A partir do exposto e de outras entrevistas concedidas pela artista (Fernandes; Menezes, 2023; Torquato, 2019b)¹⁵⁴, é possível concluir que, embora a personagem principal, Tina, não seja uma criação de Fefê Torquato, ela teve liberdade para incorporar sua visão feminista na produção. Desse modo, a atualização *Tina, respeito* foi criada pela artista para tratar de experiências de importunação e assédio sexual. Para tanto, seus gestos incluíram a dessexualização da personagem Tina, a inclusão de maior representatividade de mulheres e a abordagem de episódios de assédio e importunação sexual que se fazem presentes no dia a dia de mulheres de diferentes realidades. Na seção que segue, faço uma síntese do quadrinho *Tina: Respeito*. Esse esforço tem o intuito de familiarizar o leitor com a temática da obra antes da análise.

Tina: Respeito, em 2020, foi contemplada com o Troféu HQ Mix na categoria Publicação Juvenil e Fefê Torquato na categoria Roteiro Nacional. O sucesso de *Tina: Respeito* inspirou a criação de uma peça teatral de mesmo nome que esteve em cartaz em outubro de 2024 (Teatro das Artes, 2024).

3.2.1 *Tina: Respeito*: síntese da obra

Figura 106 – Capa de *Tina: Respeito*



Fonte: Extraída de Comix.com.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Trabalho de conclusão de curso realizado no curso de pós-graduação *lato sensu* em Letramento, Produção de Sentidos e Escrita na Universidade Estadual de Goiás (UEG), campus Iporá, ainda não disponível na internet.

¹⁵⁵ Imagem disponível em: https://www.comix.com.br/graphic-msp-tina-respeito-capa-cartao.html?srsId=AfmBOorYAXVBITWzWHP3MTSFAMbojG5lHDKOSnImjXoKGRerZ_bELWI6. Acesso em: 28 out. 2024.

Tina: Respeito (Torquato, 2019a) é a 24ª produção do selo Graphic MSP que traz a artista Fefê Torquato como responsável pelo roteiro e arte. Em relação à estética, é uma produção quadrinística no estilo *cartoon*, criada em aquarela e lápis de cor (Extras, 2019), com tons suaves e traços leves e fluidos. A narrativa toma forma a partir do ingresso de Tina, uma jovem de 22 anos, recém-graduada em jornalismo e autora de uma *newsletter* independente que faz sucesso há quatro anos, no jornal Mundo Hoje.

Nas primeiras sequências, da página 10 à página 15, Tina é apresentada, por meio de imagens, chegando em casa com expressão desencantada, cansada e um tanto introspectiva. Ao deitar-se em sua cama com roupas do trabalho, é possível ler o recorte de um áudio que o leitor conhecerá na íntegra somente com o avançar da narrativa: “O futuro depende das escolhas que você faz” (Torquato, 2019a, p. 11). Após esse recorte de áudio, ainda pensativa e visivelmente abatida, Tina continua deitada enquanto ouve os áudios enviados pela família durante o dia. Para estabelecer o tom de dramaticidade à sequência narrativa, a artista apresenta uma série de imagens, sem falas ou balões de pensamento de Tina, que retratam apenas as expressões da personagem em diferentes ângulos até ela se levantar, ir até a cozinha, voltar para o quarto e responder sua mãe.

Nessas cinco primeiras páginas, não é possível deduzir o que aconteceu para deixar Tina naquele estado. A partir do quarto quadro da sequência da página 15, o leitor é redirecionado, por meio de um *flashback*, a quatro meses antes, no primeiro dia de trabalho de Tina no jornal Mundo Hoje. A partir daí, o leitor começa a acompanhar a rotina de adaptação de Tina ao novo local de trabalho e como ela se relaciona com os outros funcionários de diferentes experiências de vida.

No primeiro dia de trabalho de Tina, a diferenciação de tratamento baseada no gênero pode chamar atenção do leitor. Diferentemente dos outros recém-contratados, que assumiram funções específicas dentro da redação do jornal – Roberto Notti, seção de esportes, e Gustavo Almerinho, caderno de política –, Tina assumiu o papel de secretária de todos, enquanto conquistava espaço para conduzir seu trabalho como jornalista. Por conta de seu excelente trabalho, ela conquistou a admiração e o respeito de grande parte dos colegas. O entrave para o seu sucesso, no entanto, foi o editor-chefe, Jairo Figueiredo, que, na primeira oportunidade que teve de ficar a sós com a jornalista, para discutir a ideia de Tina escrever sobre *Placemaking* para uma matéria da redação, a assediou. Tina, que já havia sido munida de informações sobre o costumeiro comportamento de Jairo com as funcionárias da redação pelas colegas, preparou-se com o celular para gravar a conversa.

É a partir do episódio de assédio que o leitor é transportado novamente para a cena em que Tina está no seu quarto com o telefone na mão, remoendo o episódio do qual agora o leitor já sabe do que se trata. De volta ao presente, é possível acompanhar o dilema de Tina sobre o que fazer com sua carreira e os registros que possui: desistir ou enfrentar o que aconteceu. Tina decide pela segunda opção e publica, com Lido, maior concorrente de Mundo Hoje, a matéria intitulada “A verdade por detrás da lenda”, que destrinchou os episódios de assédio perpetrados por Jairo contra 22 funcionárias que passaram pela redação do Mundo Hoje.

A narrativa se encerra com Tina recebendo o apoio de Márcia Lamar que a convida a integrar sua equipe, garantindo que sempre haverá um lugar para ela na redação.

3.2.2 Feminilidades e masculinidades em *Tina: Respeito*

Ambientada no que se pode chamar de tempo presente, a obra carrega a força das pluralidades dos movimentos de denúncia e de protesto que ganharam novo impulso nesta última década do século XXI, como o #MeToo (Gago, 2020; Hollanda, 2018). Abertamente feminista, é notório o esforço da artista em abordar experiências que refletem os desafios que perpassam a vida de mulheres de diferentes contextos sociais. Para tanto, ela criou uma gama diversificada de mulheres de diferentes trajetórias de vida, raça, classe, orientação sexual, perfis estéticos etc.

Outra iniciativa da artista, que também está em sintonia com as pautas atuais, foi incluir um maior número de mulheres com notáveis oportunidades de interações entre as personagens. Diferentemente das abordagens narrativas que construía as relações entre mulheres a partir de intrigas, inveja, ciúmes ou de diálogos centrados na figura de um homem, ela optou por retratá-las primando pelo respeito mútuo, de maneira a se verem como aliadas e realizando projetos profissionais. O engajamento na conversa expressando interesse nos textos publicados na *newsletter* de Tina, as palavras de afirmação incentivando-a a continuar com o projeto, somadas aos momentos em que elas conversam sobre os desafios que atravessam a vida das mulheres em contextos variados, são esforços de valorização das subjetividades das mulheres nos quadrinhos.¹⁵⁶

¹⁵⁶ A preocupação com a sub-representação e estereotipização das mulheres nas artes estimulou a criação de um teste conhecido como teste de Bechdel, em referência à quadrinista Alison Bechdel. A menção se justifica porque, em uma das suas tirinhas da série *Dykes to watch out for*, uma das personagens mencionou uma regra que se impunha para assistir a um filme: para ela, o filme precisa aparentar pelo menos duas mulheres e elas devem conversar entre si sobre assuntos que não incluam homens. A regra se popularizou, dando origem ao “teste de Bechdel”, que foi dicionarizado. Embora tenha recebido críticas, muitos trabalhos ainda utilizam esse teste ao analisar representações das mulheres em diferentes produções artísticas, incluindo histórias em quadrinhos (Franqueiro; Oliveira; Santos, 2021).

Esse engajamento entre mulheres é evidente no quadrinho como um todo, mas ele pode ser especialmente percebido no contexto de trabalho, espaço onde as mulheres demonstram abertamente admiração e respeito umas pelas outras, como pode ser lido no inserto da Figura 107. Nesse episódio, por exemplo, são as habilidades e a competência de Tina que motivam a aproximação entre elas, e não assuntos que são culturalmente associados ao “universo das mulheres”, tais como moda, filhos, relacionamentos etc.

Figura 107 – Só trago verdades



Fonte: Extraída de Torquato (2019a, p. 30).

Em *Tina: Respeito*, o foco é dado às experiências das mulheres, e o número de personagens femininas em relação ao de homens é de 58%, algo que, até pouco tempo, não era muito comum (Cocca, 2022). Além de a narrativa priorizar uma abordagem em que as mulheres se relacionam bem entre si, elas desempenham papéis centrais e não servem apenas como

suporte para o personagem homem que normalmente é o principal. Há uma tentativa de diversidade na representação das mulheres, seja no que toca a raça, a classe ou a orientação sexual.

Outro aspecto considerado por Fefê Torquato foi a não sexualização dos corpos dos personagens da obra, sejam eles homens ou mulheres. Os corpos são próximos da realidade, assim como as roupas; a artista não usou pele à mostra para fisgar possíveis leitores. Esse foi, inclusive, um dos motivos dos ataques destinados a ela nas redes sociais. O argumento dos fãs da personagem era que, nas mãos de Fefê, ela havia perdido o charme e a beleza, já que as curvas produzidas pelo estúdio Maurício de Sousa foram substituídas por corpos mais condizentes com os reais¹⁵⁷.

A partir dessa estratégia da artista de lançar luz especialmente sobre mulheres de realidades plurais interagindo entre si em diferentes contextos sociais e exercendo funções que transcendem as tradicionalmente atribuídas a elas, foi possível mapear feminilidades positivas que subvertem a noção de feminilidade essencializada, ou da feminilidade patriarcal. Para mostrar isso na prática, apresento, a seguir, minha leitura sobre a representação das feminilidades presentes na obra.

Tina, a protagonista da história, é uma jovem jornalista que está em processo de transição da dinâmica de *freelancer* para atuar na redação de um grande jornal. É a partir das experiências dela e de seu diálogo com outras mulheres que o leitor vai tomar conhecimento dos diferentes tipos de constrangimentos e violências que atravessam a vida de uma mulher. Esses variam desde o tratamento diferenciado apenas por ela ser mulher, como o termo “mocinha” usado por Joel quando se dirige a ela pela primeira vez (Torquato, 2019a, p. 19), passando pela importunação sexual que sofre de um motorista quando está a caminho de casa (Torquato, 2019a, p. 23), o receio e apreensão de andar só pela rua (Torquato, 2019a, p. 24) até a cantada do garçom (Torquato, 2019a, p. 45) e o episódio de assédio sexual por parte do editor-chefe (Torquato, 2019a, p. 56-59).

Todos esses episódios, vividos ou apresentados à Tina, contribuíram para que ela se imbuísse de um senso de subversão e agisse para desestabilizar práticas prejudiciais às mulheres. Contudo, sem dúvida, o ponto de ruptura foi o assédio sexual cometido pelo editor-chefe do jornal Mundo Hoje. Segundo dados do Tribunal Superior do Trabalho, a Justiça do Trabalho, entre 2020 e 2023, julgou 419.342 ações envolvendo assédio moral e sexual,

¹⁵⁷A produtora de conteúdo do canal Mikannn publicou um vídeo comentando sobre as polêmicas e os comentários infundados em torno do desenvolvimento da personagem sob o olhar artístico de uma artista feminista. Para acessá-lo, visite: <https://www.youtube.com/watch?v=yDxzDumMFw&t=3s>. Acesso em: 24 ago. 2024.

ressaltando um aumento de 44,8% de assédio sexual no período considerado (Justiça do Trabalho, 2024).

A decisão de Tina em tornar público o crime de assédio sexual cometido pelo editor-chefe foi, sem dúvidas, influenciada por alguns fatores importantes. Entre eles, destaco: 1) os privilégios de ser uma mulher branca, pertencente à classe média, que conseguiu cursar faculdade sem grandes sacrifícios e que vinha construindo seu espaço no meio digital como jornalista independente, contando com 89 mil seguidores; e 2) a rede de apoio que possuía. A possibilidade de contar com o suporte emocional e financeiro da família e de amigos foi fundamental para que ela se sentisse segura para tomar essa decisão. Esses privilégios, de modo algum, diminuem a importância, mas deixam evidentes as desigualdades e as barreiras que muitas mulheres encontram ao enfrentar situações semelhantes. Sobre os privilégios de Tina, a autora comenta:

Eu não poderia mudar quem ela é porque ela não é minha personagem [se referindo ao fato de Tina não ser uma personagem criada por ela], e isso é interessante de pensar, que ela já tinha vida própria. **A Tina que eu escrevi é alguém que tem plena consciência dos seus privilégios**, e que sabe ouvir e ser aberta para pessoas à sua volta. Ao mesmo tempo ela não é passiva, é confiante o suficiente pra usar esses privilégios e se impor naquilo que ela acredita. É a melhor amiga que você poderia ter (Fernandes; Menezes, 2023, p. 3, grifo próprio).

Na trama, Fefê Torquato também apresentou as evidências que indicam os privilégios de Tina de maneira cuidadosa e precisa, reconhecendo e deixando explícito na trama que nem toda mulher que sofre assédio, ou outro tipo de opressão, tem condições materiais, emocionais ou até mesmo informação para saber como agir e se proteger. Se o leitor não conseguiu mapear os privilégios da jovem, a mãe os aponta no fechamento de um profundo diálogo sobre o episódio do assédio sofrido pela personagem e os seus possíveis desdobramentos, que pode ser lido no inserto da Figura 108 a seguir.

Figura 108 – Faça aquilo que você é



Fonte: Extraída de Torquato (2019a, p. 67).

O diálogo com a mãe, na casa dos pais, um lugar acolhedor e de confiança, reforça a posição privilegiada de Tina. É nesse ambiente de aconchego, respeito e compreensão que a mãe, uma mulher esclarecida e que também lutou por igualdades de direitos na juventude, oferece à filha não apenas o apoio emocional de que ela precisa, mas também uma perspectiva crítica sobre a realidade. Ela deixa claro que o direito de desistir é fruto de lutas históricas de mulheres que a antecederam.

Uma sequência que também chama atenção e, em certa medida, está associada à noção de privilégio é o fato de, após a denúncia, as portas não se fecharem para que ela possa atuar como jornalista em uma grande redação. Na sequência apresentada, um episódio pós-confronto entre Tina e Jairo, há um encontro entre Márcia Lamar e Tina. Nessa cena, elas caminham em

direção ao elevador, e Márcia se dirige a ela afirmando: “Que bomba você jogou, hein, Tina? Este jornal vai virar um caos por sua causa”. Por conta da simultaneidade da leitura possibilitada pelo quadrinho, o olhar já se dirige ao quadro ao lado, em que Tina revira os olhos e concorda: “Pois é, Márcia!”. Nesse ponto, pode-se antecipar que Márcia censurará o gesto de Tina, mas, ao contrário, o que se vê é ela concluir dizendo: “E assim que a poeira baixar quero que saiba... que, na minha redação, você sempre vai ter um lugar garantido, se quiser. Entendeu, Tina?” (Torquato, 2019a, p. 80-81). A resposta de Tina é apenas visual, com um olhar de surpresa e talvez de alívio. Todos esses elementos me levam a aproximar Tina da ideia de feminilidade autônoma e subversiva, que faz uso dos privilégios que tem para subverter normas e padrões.

A segunda personagem é a jornalista Kátia. Assim como Tina, ela também performa uma feminilidade autônoma, sendo uma jovem mulher negra, pobre e lésbica que vive com a mãe, Marta, e a irmã, Karina. A partir do recorte das experiências de Kátia, é possível perceber que há uma sobreposição de identidades – de raça, classe, gênero e orientação sexual – que acabam influenciando a maneira como ela é afetada por diferentes formas de opressão. Embora o quadrinho não apresente com profundidade sua experiência como mulher, negra, pobre e lésbica, ele apresenta evidências a partir de pequenos episódios que, somados, permitem construir um panorama geral.

Em um desses episódios, Joel, jornalista de Mundo Novo, ao invadir uma conversa entre Tina e Kátia, revela a orientação sexual de Kátia com um comentário que, embora pareça engraçado e inofensivo, é inadequado e homofóbico. Na cena, Tina, em conversa com Kátia, compara a qualidade do café da mãe dela ao oferecido pelo jornal. Ao ouvir o comentário, Joel interrompe a conversa e, de maneira maliciosa, pergunta: “Ah, já levou a foca [Tina] pra casa, Kátia? Vocês duas, hein? Que desperdício!” (Torquato, 2019a, p. 44). Nesse quadro, a artista destaca as expressões faciais de Joel: seu olhar oblíquo e seu meio sorriso que se revelam tão maliciosos quanto o próprio comentário.

Ao revelar algo pessoal e privado da intimidade de Kátia, Joel evidencia um comportamento nocivo e falta de respeito pela diversidade no ambiente de trabalho. Esse gesto indica que, provavelmente, não se trata de um caso isolado, o que sinaliza a necessidade de questionar a estrutura da empresa.

Em uma sequência anterior ao episódio com Joel, Tina havia sido convidada para dormir na casa de Kátia, pois já estava tarde e seria perigoso voltar de ônibus para casa sozinha. No caminho para a casa de Kátia, o assunto é justamente os medos que as mulheres têm ao andar sozinhas à noite, e Kátia aproveita para contar uma experiência que teve há algum tempo, mostrando que o medo sempre acompanha as mulheres. Ao chegarem em casa, a conversa

continua, de certa forma, sobre os desafios que perpassam a vida das mulheres, mas agora considerando outro aspecto: o de classe e, certamente, o de raça. Nessa sequência, a mãe comenta sobre a felicidade de poder ver aonde a filha chegou, como pode ser lido no inserto da Figura 109.

Figura 109 – Foi só uma notinha sem importância



Fonte: Extraída de Torquato (2019a, p. 43).

Trata-se de uma cena em que a artista lança mão do corriqueiro e do trivial, mas que suscita reflexões sobre as diferentes formas de opressão que perpassam a vida de uma mulher negra. No recorte, Tina, Marta e Kátia estão em uma cozinha, enquanto Marta prepara um café para as três e comenta sobre a satisfação que sentiu quando viu o nome da filha, Kátia, em uma matéria do jornal. Ao ouvir da filha que havia sido apenas uma notinha sem importância, Marta emenda dizendo: “**Só** Tina, você não faz ideia dos obstáculos que essa menina teve que superar para assinar essa ‘**notinha sem importância**’ num dos maiores jornais do país! O valor disso!

Ela finge que não entende!” (Torquato, 2019a, p. 43). Os dramas que atravessaram a vida das duas não são descritos, então o leitor é convidado a preencher as lacunas e imaginar os desafios expressos por diferentes formas de racismo, classismo e sexismo que moldaram a trajetória de mãe e filha.

Pipa, assim como Tina e Rolo, é criação de Maurício de Sousa. No entanto, Fefê Torquato deu novos contornos à personagem. Ela manteve as características físicas originais – uma jovem cujo corpo não está de acordo com o que se estabelece como padrão de beleza –, mas com uma autoconfiança e autoafirmação notáveis. Assim, embora ela tenha uma curta aparição no quadrinho, o recorte que é apresentado foi suficiente para a artista abordar o tema da aceitação corporal à luz das reflexões atuais e, também, para expressar-se de maneira assertiva ao responder a cantadas e comentários não solicitados sobre os corpos das mulheres. Isso fica evidente desde a primeira cena em que aparece fisicamente (Figura 110).

Nesse recorte, Pipa e Tina se encontram em um restaurante para jantar e, enquanto aguardam Rolo, decidem fazer o pedido. Após realizá-lo, o garçom se sente autorizado a fazer comentários sobre elas e diz: “Que bom ver garotas como vocês, com apetite, que não ficam só na salada! **Homem gosta de mulher que tem curvas!**” (Torquato, 2019a, p. 45, grifo próprio). Esse tipo de comentário mostra que os homens veem os corpos das mulheres como um terreno livre para objetificação. Após o comentário, Pipa prontamente responde de maneira assertiva e irônica: “Moço, me diz uma coisa: a sua opinião tá aqui no cardápio? Porque eu não lembro de ter pedido...” (Torquato, 2019a, p. 45).

Figura 110 – Sua opinião está aqui no cardápio?



Fonte: Extraída de Torquato (2019a, p. 45).

Essa segurança também é expressa pela ausência de conflito com o próprio corpo, que é reforçado quando ela não demonstra precisar eliminar peso para se encaixar, encontrar sucesso ou felicidade, assim como não precisa de validação sobre o próprio corpo. Na verdade,

aparentemente, ela se apropriou do fato de ser gorda e aproveitou-se das próprias experiências para criar o próprio negócio, que tem como foco a venda de roupas para pessoas gordas, normalmente negligenciadas pela indústria tradicional.

Assim como são múltiplas e históricas, a construção da masculinidade, vale lembrar, está, normalmente, relacionada a fatores econômicos, sexuais e raciais. As masculinidades que emergem em *Tina: Respeito* também se tornam mais inteligíveis a partir das categorias elaboradas por Connell (2003, 2005): masculinidade hegemônica, masculinidade subordinada, masculinidade cúmplice e masculinidade marginalizada, além de sobreposições de algumas delas. No interior dos quadrinhos, as hierarquias entre as masculinidades estão bem-marcadas, de modo que cada um dos seus representantes é facilmente identificável.

Levando em conta que as *performances* de masculinidade hegemônica são responsáveis por legitimar relações de gênero desiguais entre homens e mulheres, entre masculinidade e feminilidade e entre diferentes expressões de masculinidades, é possível afirmar que em *Tina: Respeito* emergem três tipos de masculinidade que se aproximam da hegemônica, da cúmplice e da marginalizada, mas também é possível perceber sobreposições das masculinidades (Messerschmidt, 2019). Apresento, a partir de agora, como cada uma dessas masculinidades aparece no interior do quadrinho.

Em *Tina: Respeito*, o personagem que mais se aproxima do tipo masculinidade hegemônica é o editor-chefe da redação do Mundo Hoje, Jairo Figueiredo. Isso não ocorre apenas por conta da posição de poder que ele ocupa, mas pelas ações que toma para garantir a legitimação da desigualdade de gênero, especialmente entre homens e mulheres, mas também entre homens. Embora o personagem só apareça fisicamente na cena do assédio sexual (Torquato, 2019a, p. 56, 59) e na cena do confronto entre assediada e assediador (Torquato, 2019a, p. 72, 78), a aura que circunda o nome de Jairo é percebida em diferentes momentos antes de sua aparição física.

A primeira vez que o nome dele aparece é durante uma conversa entre o jornalista Luís Mariano e Tina. Na ocasião, a jovem jornalista elogia o trabalho de Luís e menciona que o fator decisivo para que ela tivesse escolhido o jornalismo como profissão foi uma matéria denunciativa da existência de 22 *sweatshops*¹⁵⁸ assinada por ele, que havia sido capa na revista Lido. Após ouvir os elogios e interagir com Tina, Luís solicita: “Só não menciona a Lido perto do Jairo que ele fica uma fera”, ao que ela complementa: “Ah, ele tirou você de lá, né? Pode deixar. Eu não quero irritar o Jairo Figueiredo. Ele é uma lenda!” (Torquato, 2019a, p. 27).

¹⁵⁸ *Sweatshops* é um termo em inglês para se referir ao local de trabalho em que os trabalhadores são empregados com salários baixos e em condições insalubres e, normalmente, opressivas.

Esse diálogo é o primeiro em que o nome do editor é mencionado e já é possível perceber a existência de alguns receios por parte dos funcionários em relação à figura do chefe. Essa impressão se confirma quando Luís anuncia que irá apresentar Tina ao Jairo após a reunião do dia e complementa dizendo: “Ele adora elogios!” (Torquato, 2019a, p. 27).

Em outra cena, durante um intervalo com os novos colegas de trabalho, Tina menciona que Luís Mariano a apresentará a Jairo e que ela vai aproveitar a oportunidade para pedir a opinião dele sobre algumas pautas. A esse enunciado, Ed responde: “Que legal! Só mantenha um braço de distância, se puder! He, he!” (Torquato, 2019a, p. 32). Ao ser questionado por Tina, ele responde: “É... Não, ele é ótimo. Mas, sabe como é, dizem que é meio... mulherengo” (Torquato, 2019a, p. 33). Esse diálogo fornece mais uma pista sobre Jairo: é o primeiro indício de que ele é um assediador.

A confirmação desse indício vem da jornalista Lúcia pouco tempo depois. Em uma oportunidade a sós com Tina, ela pergunta como foi a reunião com o grande Jairo Figueiredo, ao que Tina responde que ele havia sido bem gente boa. Lúcia emenda:

Ah, ele é gente boníssima... até quando deixa de ser. A Márcia, o Luís e o Joca foram pupilos dele. Todo mundo deve muito a ele. Até eu deve meu emprego a ele. De certa forma... Não tem jornalista mais respeitado. As palavras dele valem ouro. Com meia dúzia delas, o Jairo constrói ou destrói corporações, carreiras... e vidas (Torquato, 2019a, p. 35).

Embora Lúcia não verbalize exatamente o que aconteceu, ela deixa expresso, por meio da ironia, das feições e dos gestos calculadamente calmos, que é preciso manter-se alerta. A partir dessa fala, Tina já tem uma imagem do editor-chefe. É por conta do conjunto de informações que ela havia recebido dos colegas de trabalho que decide atender a uma oportunidade de reunião de pauta com o celular preparado para gravar a conversa. É nesse encontro que o leitor passa a conhecê-lo.

Jairo é um homem branco, magro, de cabelos loiros e barba espessa e bem modelada, que não expressa força física. O poder que ele exerce sobre mulheres e homens não está na ordem da força física, mas especialmente na do poder simbólico garantido pelos capitais culturais e econômicos. Sobre as diferentes formas de manifestar a masculinidade hegemônica, Connell e Messerschmidt (2013, p. 263) apontam que “[c]ertas masculinidades são socialmente mais centrais ou mais associadas com autoridade e poder social do que outras. O conceito de masculinidade hegemônica presume a subordinação de masculinidades não hegemônicas”. E isso Jairo demonstra ter conseguido, o que fica expresso na ideia de imunidade e de intangibilidade que ele possui ao ser naturalizado, no poder de construir ou destruir vidas e carreiras (Torquato, 2019a, p. 35).

Esse poder que ele considera como certo o leva à prática de assédio sexual sem escrúpulos. Sobre a noção de assédio sexual, Sá Neto (2023, p. 3) afirma que

[...] no ordenamento jurídico pátrio é caracterizado pela conduta de constranger alguém com o intuito de obter vantagem ou favorecimento sexual, prevalecendo-se o agente da sua condição de superior hierárquico ou ascendência inerentes ao exercício de emprego, cargo ou função. Essa conduta é considerada crime pelo art. 216-A, do Código Penal, único dispositivo da legislação brasileira que trata da conduta de assédio sexual.

O episódio de assédio a Tina acontece quando ela vai para sua primeira reunião de pauta com o editor-chefe. Na ocasião, ela vai defender a ideia de discutir sobre *placemaking*. Jairo valida, desde o início, a ideia da jornalista e se mostra interessado. Logo após a validação inicial, Jairo levanta-se da cadeira, apoia-se na mesa, se aproximando da jovem, e a convida para jantar, sugerindo que podem aproveitar para discutir sobre o assunto, sobre as ideias dela para o jornal e para o futuro de sua carreira (Torquato, 2019a, p. 58). Após a educada recusa de Tina, a postura do chefe muda (Figura 111).

Figura 111 – A escolha é sua



Fonte: Extraída de Torquato (2019a, p. 59).

Nesse recorte, é possível perceber as ameaças e a sensação de atordoamento em que Tina se encontra a partir de três estágios diferentes: o primeiro é da própria ilustração, que apresenta Tina com os olhos bem abertos, denotando espanto, entre a cabeça duplicada do chefe, que emite falas para fragilizá-la, sugerindo que “muitas por aí” fariam qualquer coisa pela chance que ele está oferecendo. Ele ainda insinua que ela é “mais que um rostinho lindo” e, portanto, deve saber o que sua recusa pode significar. No segundo, ele se inclina para frente, colocando uma das mãos no queixo de Tina, que, com os punhos fechados e os olhos espantados, ouve do chefe que “o futuro depende das escolhas que ela fizer”, sugerindo que o sucesso dela está condicionado à decisão que tomar ali. O terceiro estágio ocorre no gesto do chefe de limpar as lágrimas de Tina, que exhibe expressões faciais tensas e lábios comprimidos, como se segurasse para não desabar, ao ouvir: “O que você vai escolher? embrulhar peixe ou assinar sua primeira grande matéria?” (Torquato, 2019a, p. 59).

Nos balões, como pode ser notado, as expressões destacadas – “qualquer coisa”, “oferecendo” e “rostinho bonito”, “não” e “depende das escolhas que você fizer” – ajudam a chamar atenção para essas palavras que, no contexto das falas somadas à postura do chefe, aos gestos e às expressões dele, claramente evidenciam o assédio.

Após o episódio de assédio, depois de se recolher e muito considerar, Tina opta por não se calar sobre o ocorrido e decide fazer uma matéria denunciativa reunindo os casos das 22 vítimas de Jairo. No dia em que a matéria iria ao ar – o leitor não sabe exatamente quantos dias se passaram após o assédio –, Tina decide entregar uma cópia do texto ao ex-chefe. Para tanto, ela se dirige ao jornal Mundo Hoje antes que a notícia se espalhasse, para fazê-lo pessoalmente. A postura de Jairo ao deparar-se com Tina em sua sala oscila entre indiferença, desdém, superioridade, raiva e surpresa. O editor-chefe se sentia tão seguro da impunidade e do poder que exercia sobre outros que sequer imaginava o que estava por vir. Mesmo com a reportagem denunciativa em mãos, ele tinha total segurança de que conseguiria manipular a situação a seu favor: “É a minha palavra contra a de um bando de medíocres recalçadas. E adivinha qual pesa mais! **Ridículas!**” (Torquato, 2019a, p. 76). Isso fica explícito no recorte da Figura 112 a seguir.

Figura 112 – Eu vou esmagar todas vocês



Fonte: Extraída de Torquato (2019a, p. 77).

O *layout* da página, com os quadros recortados, direciona o olhar do leitor para pontos estratégicos: as expressões faciais exaltadas de Jairo, seu rosto ainda mais rosado de raiva e as mãos amassando a reportagem. No entanto, nenhuma das emoções de Jairo foi capaz de abalar sua certeza de superioridade e de que ele esmagaria todas as denunciante sem perder nem um dia de trabalho (Torquato, 2019a, p. 77).

Além da masculinidade hegemônica expressa pelo personagem Jairo Figueiredo, identifiquei nos personagens Luís Mariano, editor do caderno de política, e Joel traços de performadores da masculinidade cúmplice. Como apresentei anteriormente, a masculinidade cúmplice caracteriza-se pelo fato de não incorporarem de fato a masculinidade hegemônica, mas se acomodarem de forma a perceberem alguns dos benefícios das relações desiguais de gênero e, a partir de omissões ou de práticas alinhadas à masculinidade hegemônica, ajudarem a sustentá-la (Messerschmidt, 2019, p. 86). O jornalista Luís Mariano é um homem branco, magro, com uma calvície frontal que indica uma média de idade de 50 anos, nariz longo e extrovertido, de sorriso fácil e sem traços que remetem à ideia de “hipermasculinização”. É uma

pessoa que conhece as hierarquias e, aparentemente, sabe se adaptar a situações em que elas podem lhe trazer vantagens. Um exemplo disso é a sutil observação que ele faz à Tina ao anunciar que irá apresentá-la a Jairo.

No pequeno recorte (Figura 113), extraído da sequência de diálogo entre Tina e Luís, é possível perceber que ele desenvolveu estratégias para se adaptar e se manter na redação do jornal. Entre essas estratégias, está o reconhecimento da vaidade de Jairo e o aproveitamento dessa característica para, talvez, dirimir possíveis tensões. Essa estratégia fica explícita quando ele diz: “[...] te apresento para Jairo na reunião de hoje. **Ele adora elogios!**” (Torquato, 2019, p. 27, grifo próprio). Nas entrelinhas, lê-se que pode ser útil massagear a autoestima do chefe da redação, o que pode facilitar o acesso de Tina a ele.

Figura 113 – Ele adora elogios



Fonte: Extraída de Torquato (2019a, p. 27).

Nesse mesmo diálogo, a fala de Tina sugere que Luís já teve alguns desgastes com o editor-chefe, quando ela comenta: “Ah, ele tirou você de lá, né? [referindo-se à revista Lido, onde ele também prestava serviços como jornalista] Pode deixar. Eu não quero irritar o Jairo Figueiredo. Ele é uma Lenda!” (Torquato, 2019a, p. 27). Esse enunciado poderia indicar que Luís expressa uma sobreposição de masculinidades: a subordinada e a cúmplice, inferior hierarquicamente à masculinidade hegemônica. No entanto, como não há contexto suficiente para desenvolver uma análise dos traços de subalternidade, categorizo-o apenas como cúmplice. As razões para isso apresento a seguir, a partir da Figura 114.

Figura 114 – Cai matando



Fonte: Extraída de Torquato (2019a, p. 54).

Embora ele se mostre acessível, gentil, respeitoso e amigável, Luís pode ser lido como cúmplice por omitir-se e isentar-se da responsabilidade de dar suporte às mulheres vítimas de assédio dentro da redação. Apesar de todos os adjetivos expressos, ele não atua direta ou indiretamente na tentativa de prevenir os assédios, sejam os anteriores, seja o que Tina estava prestes a sofrer. Gestos como esse são suficientes para que, a despeito da aparente camaradagem à jovem jornalista, ele não seja considerado um aliado das mulheres. Afinal, silêncio e passividade são elementos essenciais para a manutenção da masculinidade hegemônica.

O jornalista Joel, por sua vez, é um homem branco, corpulento e que não faz questão de parecer simpático. Hierarquicamente, ele também se aproxima da masculinidade cúmplice por agir em conformidade com os valores da masculinidade hegemônica, mesmo sem pertencer a ela. Sua postura em todas as cenas em que aparece é, de certa forma, a de naturalizar as assimetrias de gênero. Isso fica evidente já na sua primeira aparição, quando ele conduz uma

reunião com os novos funcionários e aproveita a oportunidade para, explicitamente, privilegiar os jornalistas homens concedendo a eles oportunidades de acesso a cadernos de maior importância dentro do jornal, tais como o de esporte e o de política. À Tina, única mulher da reunião, acaba sendo atribuída a função de secretária de todos.

Outro episódio em que ele também parece reforçar preconceitos ocorre quando ele ouve Tina comentar sobre a qualidade do café da mãe da Kátia, Marta, em relação ao oferecido na redação (Figura 115). Ele interfere na conversa e, sabendo da orientação sexual de Kátia, faz zombaria e suposições sobre o provável relacionamento entre as duas. Ao afirmar “Que desperdício!” (Torquato, 2019a, p. 44), ele instala uma situação bastante desconfortável, pois invade um espaço de intimidade e revela-se preconceituoso ao elogiar a forma física das jovens e recriminar a orientação sexual.

Figura 115 – Vocês duas, hein?



Fonte: Extraída de Torquato (2019a, p. 44).

Ed é o único homem negro apresentado no quadrinho. Trata-se de um jovem magro, comunicativo, que havia ingressado na redação do Mundo Hoje há pouco tempo, e sua posição era de instabilidade em relação aos demais. Mesmo assim, ele é o único personagem homem que sinaliza que é preciso tomar cuidado com Jairo, pois ele seria “mulherengo”. Mesmo não nomeando corretamente a atitude criminosa do chefe, é importante que ele tenha levantado a bandeira vermelha para que Tina ficasse atenta. A aparição de Ed é esporádica, mas, a partir de suas pequenas aparições, é possível criar um panorama maior e identificá-lo pelas lentes de Connell (2003, 2005), como um performador de masculinidade marginalizada.

Tina: Respeito apresenta a complexidade das *performances* de gênero, deixando transparecer como as identidades são moldadas a partir do contexto e das relações sociais. A obra destaca, de um lado, a luta das mulheres contra as opressões de gênero, especificamente

as de assédio e de importunação sexual, e, de outro lado, mostra os homens tentando preservar seus privilégios e resistindo às mudanças nas estruturas de poder.

3.3 Luiza de Souza: a jornada artística na criação de *Arlindo*

Luiza de Souza, cujo nome artístico é “Ilustra, Lu” (@ilustralu), nasceu em Currais Novos, em 1992, Rio Grande do Norte, e estudou Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), em Natal. Contudo, ela vem atuando desde 2013/2014 como ilustradora e quadrinista, publicando e divulgando os seus impressos especialmente na internet. Trata-se de uma quadrinista que se descobriu bissexual por volta dos 22 anos de idade e, em entrevista quadrinizada concedida a Gabriela Güllich, colaboradora pontual do *Mina de HQ*, revelou o que a Figura 116 apresenta.

Figura 116 – Entrevista em quadrinho



Fonte: Extraída de Güllich (2020).

Todas as transformações internas e externas pelas quais a artista passou afetaram, também, sua relação com o fazer artístico. Assim sendo, suas experiências se refletiram na maneira como ela começou a se expressar a partir da sua arte. Isso pode ser percebido em grande parte de seus trabalhos.

O primeiro trabalho¹⁵⁹ da quadrinista foi *Contos rabiscados para corações maltrapilhos*, lançado, em 2014, pela editora Alternativa Tribo. Souza foi responsável pela arte gráfica e pelo projeto gráfico. Em 2015, ela publicou o zine *Marcela mulher melhora*; e, em 2017, ela lançou o zine *O inventário amoroso de Marcela*, o qual, segundo a descrição da

¹⁵⁹ A relação dos trabalhos da quadrinista pode ser acompanhada neste link: <https://cargocollective.com/ilustralu>. Acesso em: 10 fev. 2023.

própria autora, é um quadrinho que busca refletir sobre como as pessoas que passaram em nossas vidas podem interferir em quem nós somos (Souza, 2017). Além disso, em 2018, Souza lançou o *zine* autobiográfico *Bem-me-quero/Mal-me-aguento*.

Para divulgar seus trabalhos como ilustradora e quadrinista, Luiza, assim como a grande maioria das/os quadrinistas da era da internet, faz das plataformas digitais e redes sociais seu portfólio. As redes são também um espaço para ela testar seus personagens. *Arlindo*, por exemplo, segundo o Episódio 1 – *Arlindo sou eu* (2022), nasceu em 2018 em forma de tirinhas como uma maneira de se contrapor aos discursos de ódio proferidos por adeptos do movimento *alt-right*¹⁶⁰ daquele contexto político-social. Posteriormente, ela começou a publicá-lo no formato *webcomic* no *Twitter*. As publicações da *webcomic* fizeram surgir uma comunidade de “arlinders” e originaram a produção de outros produtos de entretenimento inspirados em *Arlindo*, tais como jogo de tabuleiro e de quebra-cabeças (Luiza [...], 2023). Em 2021, em virtude do grande sucesso do *webcomic*, *Arlindo* foi publicado no formato de livro pela editora Seguinte, selo da Companhia das Letras, por meio de um financiamento coletivo do Catarse. Esse foi, até aquele ano, um dos projetos mais bem sucedidos e ultrapassou a meta de vendas em 455%¹⁶¹.

Além de bater a meta recorde de vendas pelo Catarse, a artista também conquistou vários prêmios no cenário nacional no ano de 2022. Entre eles estão as quatro estatuetas pelo reconhecimento de melhor “web quadrinho”, melhor “publicação juvenil”, melhor “novo talento roteirista” e melhor “novo talento desenhista” pelo Troféu HQmix¹⁶² e de “melhor quadrinho” pela CCXP Awards¹⁶³. Outra boa notícia para os fãs do quadrinho é a promessa de adaptação para as telas anunciada oficialmente em 20 de abril de 2023, no perfil da autora, mas ainda sem data para lançamento¹⁶⁴.

Foi também nas redes sociais, durante o período de isolamento social imposto pela pandemia da covid-19, que Luiza de Souza começou a se aventurar, no perfil do *Instagram* intitulado @safadezatranquilinha, com ilustrações eróticas. O foco dessas publicações foi a ilustração de recortes eróticos performados por pessoas homoafetivas ou bissexuais. Essa

¹⁶⁰ *Alt-right* é a abreviação de *alternative right*, um movimento conservador de extrema direita que começou a ganhar força no início da década de 2010. Entre outras coisas, os simpatizantes desse movimento se opõem aos feminismos, à diversidade, ao controle de armas e aos direitos civis (Main, 2018). A reportagem de Fellet (2016) aborda quem criou o termo.

¹⁶¹ Disponível em: <https://www.catarse.me/arlando>. Acesso em: 20 fev. 2023.

¹⁶² A lista dos vencedores como melhores de 2021 encontra-se neste *link*: <https://blog.hqmix.com.br/noticias/vencedores-34-trofeu-hqmix/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

¹⁶³ A lista dos vencedores como melhores da seção quadrinhos da CCXP Awards encontra-se neste *link*: <https://www.ccxpawards.com/categorias/quadrinhos/>. Acesso em: 20 fev. 2023.

¹⁶⁴ A notícia de adaptação de *Arlindo* está disponível em: <https://twitter.com/ilustralu/status/1649079578348986368>. Acesso em: 20 fev. 2023.

iniciativa culminou na publicação, em 2022, de um *artbook* erótico de 28 páginas que recebeu o título de *Safadeza Tranquilinha*. Mais recentemente, em 13 de fevereiro de 2023, a artista estreou sua nova *miniwebcomic* gratuita, *A princesa sem risadinha*, no seu canal “Lorotas” no Telegram.

Para criar *Arlindo*, Luiza empregou o estilo *cartoon*, traços leves, fluidos, simples e com cores vivas e vibrantes, sobressaindo as cores amarela, rosa e gradações de preto. Os *layouts* das páginas não seguem uma estrutura fixa, o que contribui para manter o leitor sempre alerta, pois é necessário ajustar a estratégia e o ritmo de leitura à medida que as páginas avançam. Sobre o processo criativo, ela afirma tê-lo desenvolvido de maneira intuitiva, sem elaborar um roteiro previamente, permitindo-se guiar por uma trilha sonora que está também presente na trama.

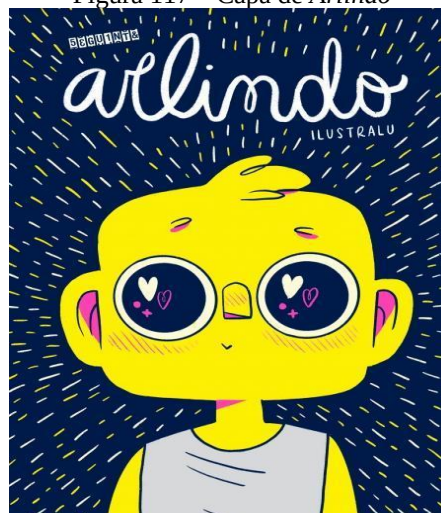
Outra estratégia da artista foi ambientar a trama no início dos anos 2000 e aproveitar as referências culturais daquela época, especialmente aquelas relacionadas ao universo pop, como músicas, filmes e espaços de diversão, como as locadoras e os fliperamas. As músicas são tão integradas à trama que se tornam parte da própria estética do quadrinho. Além desses recursos estéticos próprios dos quadrinhos, a artista também incorporou como recurso estético o emprego de sotaques, expressões e costumes regionais. Em relação às marcas da regionalidade, Luiza Souza, em entrevista a Gabriela Güllich (2020) ressalta que, quando começou a construir o repertório da produção *Arlindo*, ela pensou:

“Preciso que, quando uma pessoa leia este quadrinho, ela escute um sotaque”, aí foi que pesei a mão na forma como *Arlindo* se comunica. Ele não vai falar como uma personagem de quadrinho, ele vai falar como eu, com as expressões que eu falo, mesmo que as pessoas não entendam. As pessoas vão aprender por associação, e vão perguntar, e que bom que perguntem! Porque quando você for ler *Arlindo*, eu preciso que você tenha um sotaque na sua cabeça e esse sotaque não é do Rio Grande do Sul nem de São Paulo.

A escolha de trazer o sotaque curraisnovense para o interior da trama pode ser entendida como um ato político, visto que incluir um aspecto da identidade de um povo é, também, uma forma de comunicar ao restante do país que a produção quadrinística não se reduz apenas às produzidas nas regiões Sul e Sudeste. Embora *Arlindo* apresente outros aspectos culturais dignos de discussão, o que buscamos destacar aqui é a emergência das masculinidades e das feminilidades.

3.3.1 *Arlindo*: síntese da obra

Figura 117 – Capa de *Arlindo*



Fonte: Extraída de Companhia das Letras.¹⁶⁵

A trama é ambientada no interior do Rio Grande do Norte, no início dos anos 2000 e tem como personagem principal o jovem Lindo, *Arlindo Jr.*, um adolescente aparentemente pertencente à classe C que equilibra as demandas da vida escolar e social, enquanto busca apoiar sua mãe nas tarefas relacionadas aos cuidados domésticos e na administração das atividades profissionais dela, como o serviço de *buffet*. Além disso, ele também lida com as expectativas de seu pai, que representa a figura patriarcal tradicional e busca impor um modelo de masculinidade ao filho, ao mesmo tempo em que Lindo busca entender-se e aceitar-se como um jovem *gay*. Dessa maneira, a história em quadrinhos pode ser lida como uma história de *coming of age*¹⁶⁶ ou ainda aproximada do *Bildungsroman*.

Lindo é um jovem de aparentemente 15 ou 16 anos que, nos contextos familiar e escolar, trava uma batalha interna e externa para tentar expressar seus interesses, um jovem homossexual cujas inclinações e *performances* não se alinham às expectativas culturalmente estabelecidas para quem nasceu com o sexo biológico masculino. Em casa, ele vive angustiado, tentando equilibrar as expectativas do pai e evitar trazer mais problemas para a mãe. Na escola, ele se encaixou no grupo das meninas, pois não conseguia se identificar nem ser aceito pelo

¹⁶⁵ Imagem extraída de: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788555341427/arllindo>. Acesso em: 20 fev. 2023.

¹⁶⁶ A expressão de língua inglesa *come of age*, a depender do contexto, pode ser interpretada de maneiras diferentes. Em um sentido mais elementar, pode referir-se simplesmente a “tornar-se adulto”, mas também pode referir-se ao processo de amadurecimento pessoal que envolve autoconhecimento, autoaceitação e aceitação social. *Arlindo* se encaixa nessa segunda possibilidade de interpretação de *come of age*. Como leitura para compreender as características narrativas específicas sobre *Bildungsroman*, recomendo a leitura de *O romance de Formação* (Moretti, 2020), *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (Mass, 2000) e o artigo *Romance de formação e o caso de Künstlerroman* (Santana, 2003).

grupo dos meninos. Todos esses conflitos, trouxeram um sentimento de angústia que foi intensificado pelo sentimento de inadequação e de não pertencimento. Esse estado de espírito já fica evidente desde a primeira página da história em quadrinhos, quando Lindo fabula um cenário hipotético, a possibilidade de ser um outro e estar em outro lugar. Esse episódio antecipa o que será revelado ao longo da narrativa, quando o leitor passa a conhecer as razões que o levam a fabular esse cenário hipotético.

Arlindo eventualmente percebe que é insustentável viver tentando se encaixar às expectativas dos outros. Ele decide revelar sua orientação sexual ao pai, o que resulta na dissolução da família e na possibilidade de um novo começo para Arlindo e sua mãe.

3.3.2 Masculinidades e feminilidades em *Arlindo*

Ambientada no início dos anos 2000, o universo apresentado em *Arlindo* é espelho das experiências de muitas pessoas cujas identidades de gênero destoam do modelo heterossexual. O quadrinho não representa personagens que explicitamente experimentam a disforia de gênero e, por conta disso, assim como abordado nas seções anteriores, os termos “homem”, “masculino” e “masculinidade” assim como “mulher”, “feminino” e “feminilidade” serão empregados considerando, aqui também, o recurso de binarismo estratégico. Essa estratégia me permite analisar as experiências analisadas sem naturalizar a organização binária de gênero.

Com o objetivo de mapear a emergência das masculinidades e das feminilidades no quadrinho, pude identificar duas masculinidades principais: a masculinidade subordinada, performada por Lindo e Pedro; e as que se aproximam da masculinidade hegemônica, performada especialmente por Arlindo pai e outros dois jovens da escola, Téo¹⁶⁷ e Hugo. Além disso, identifiquei três feminilidades principais: a que se aproxima da normativa, performada por Nalva; a *femme*, performada por Mari; e a alternativa, performada por Lis. Cada uma dessas é analisada nesta seção, considerando suas características e as relações de poder que as permeiam.

Nesta altura, já está posto que a masculinidade socialmente naturalizada como desejada engloba um conjunto de características socialmente construídas que inclui, entre outros, competitividade, força, coragem e, talvez o mais importante, heterossexualidade. Todo comportamento que destoa desses padrões normativos corre o risco de ser rotulado como “não masculino” ou “feminino” (Ravenhill; Visser, 2017, p. 321). De todo modo, segundo os autores:

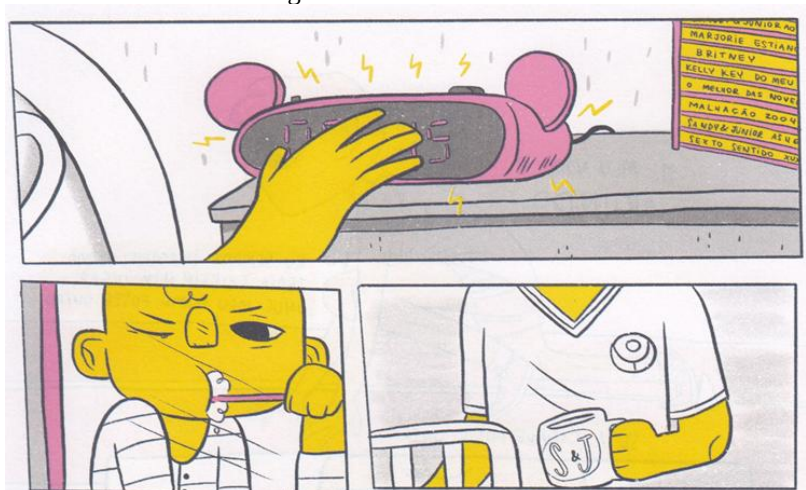
¹⁶⁷ No original, o nome Téo é acentuado, por isso aqui o manterei acentuado também.

Homens que não exemplificam a masculinidade hegemônica inevitavelmente precisam incorporar identidades masculinas alternativas, menos valorizadas. Não se espera que os homens personifiquem todos os princípios da masculinidade hegemônica para serem considerados masculinos: eles podem até exibir comportamentos estereotipadamente femininos enquanto mantêm sua integridade masculina¹⁶⁸ (Ravenhill; Visser, 2017, p. 321).

Aqueles que falham nesse processo são normalmente punidos, subalternizados, marginalizados e marcados por diferentes tipos de violência simbólica e até mesmo física (Butler, 1988) – essas violências são comuns a qualquer homem que expressa qualquer indício de homossexualidade, mas podem se tornar mais desastrosas contra os homens homossexuais que expressam feminilidades, os homens trans e as mulheres trans. Assim, para ser considerado um representante da masculinidade hegemônica, que é a forma de masculinidade mais honrada (Connell; Messerschmidt, 2013), é preciso emular um conjunto de atributos socialmente determinados como apropriados em qualquer forma de interação social. Entre os atributos estão desde as brincadeiras de infância, passando pelos estilos musicais da adolescência até a forma física forte ou musculosa, a voz grave e o controle das emoções.

Em *Arlindo*, a artista fornece já no primeiro quadro da sequência posterior ao *flashforward* evidências de que Lindo não cumpre o *checklist* da masculinidade honrada. E isso é indicado a partir do seu gosto musical que pode ser conferido na Figura 118.

Figura 118 – Gosto musical



Fonte: Extraída de Souza (2021).

¹⁶⁸ No original, lê-se: “Men who do not exemplify hegemonic masculinity must inevitably embody alternative, less valued masculine identities. Men are not expected to embody all of the principles of hegemonic masculinity in order to be considered masculine: they can even display stereotypically feminine behaviors while maintaining their masculine integrity” (Ravenhill; Visser, 2017, p. 321).

No primeiro quadro, uma mão aparece desligando um despertador e, ao lado, um conjunto de CDs de artistas que fizeram sucesso na década dos anos 2000¹⁶⁹: Britney Spears, Marjorie Estiano, Xuxa, Sandy & Junior, entre outros. No quadro seguinte, o leitor já é capaz de identificar que o apreciador de música pop é o jovem Lindo. O gosto musical dele, segundo o imaginário social, por si só, seria uma indicação de “desvio” de sexualidade, o que já coloca em xeque sua masculinidade. Isso porque seria um gênero musical que frequentemente desafia as normas tradicionais de gênero e masculinidade, uma vez que inclui em seu repertório elementos que estão em sintonia com a moda e comportamentos que desafiam a noção de masculinidade tradicional. Logo, caberia aos homens o gosto por expressões musicais mais “masculinas” como o *rock*, o *heavy metal* ou o *hip-hop*, por exemplo. Desse modo, o estilo musical funcionaria como um dispositivo para denotar gênero e identidade sexual (Hawkins, 2017).

Ainda na mesma sequência, nos três últimos quadros, é apresentado outro recorte social ao qual Lindo faz parte: a escola. É a partir do julgamento dos colegas que o leitor passa a ter mais um indício acerca da homossexualidade do jovem. Nessa cena, ele é apresentado chegando à escola e sendo intimidado por dois colegas que fazem insinuações sobre uma possível relação dele com outro garoto. Nessa sequência, a artista sintetizou, por meio dos traços, o receio do jovem ao perceber a presença dos dois colegas da escola, Téo e Zé, que o observavam se aproximando, como mostra a Figura 119 a seguir.

Figura 119 – A caminho da escola



Fonte: Extraída de Sousa (2021).

¹⁶⁹ O recorte temporal do início do século é marcado por transformações culturais diversas que formaram uma geração particular, que certamente são os leitores da autora.

Nesse recorte, Lindo é apresentado de costas, e logo à frente estão os dois jovens intimidadores, um sentado no chão e o outro escorado em um pequeno muro, enquanto fazem o contato verbo-visual. A insegurança de Lindo é transmitida ao leitor por meio de uma série de efeitos visuais que se iniciam no quadro único e retangular, que o destaca como alvo da atenção dos meninos. Isso é expresso pelos três traços de cada lado, que podem indicar sinais de surpresa, espanto ou tensão, presentes na cabeça de Lindo.

Receoso de possíveis conflitos, ele opta por caminhar na calçada oposta à ocupada pelos meninos. Seu sentimento de insegurança e desconforto é reforçado pela forma como ele aproxima os materiais escolares junto ao peito no penúltimo quadro da sequência, e pelo *zoom* que dá destaque ao olhar de Lindo quando um dos colegas pergunta se ele já havia contado ao pai sobre o seu namorado. Uma pergunta que pode ser um incômodo tanto pelo fato de sua sexualidade ainda ser algo que ele mantém como íntimo e privado ou por sentir uma possível ameaça de que a notícia poderia chegar aos ouvidos do pai antes que ele estivesse preparado.

Na escola, como a história gradualmente mostra, os estudantes que não se encaixam nas normas de gênero sofrem segregação. O grupo de amigos ao qual Lindo faz parte, desse modo, tem como principal característica o fato de seus membros não corresponderem, em diferentes medidas, às expectativas sociais atribuídas ao gênero de cada um. No caso de *Arlindo*, é a partir das *performances* de gênero que os personagens expressam suas identidades e orientações sexuais, que muitas vezes não se alinham às expectativas sociais. Dessarte, é a partir dos interesses considerados destoantes, relacionados a atividades e práticas culturalmente associadas a cada gênero, que o “desvio” de sua orientação sexual é mapeado. Assim, o interesse por determinado tipo de esporte e por determinado estilo musical funciona como marcador de gênero, ou, para De Lauretis (1994), uma tecnologia de gênero – ou seja, um conjunto de práticas e discursos que constrói e reforça as normas de gênero.

Durante grande parte da narrativa, Lindo só consegue se expressar, sem receios de represálias, em interações com seu grupo de amigos formado na escola. Juntos, dentro e fora do contexto escolar, eles aproveitam ao máximo a convivência: divertem-se, compartilham conflitos individuais, medos, expectativas. Dessa maneira, desenvolvem uma sociabilidade afetiva de maneira saudável e sustentável e, no caso de Lindo, ele se sente livre para realizar atividades que não estão em afinidade com práticas definidas como masculinas, o que inclui, por exemplo, uma sessão de cuidados com a pele com as amigas, como ilustra a Figura 120 que segue. Essa imagem revela um ambiente saudável que construíram, onde cada um pode se expressar e buscar apoio mútuo.

Figura 120 – Ninguém nasce sabendo nada



Fonte: Extraída de Sousa (2021).

Pedro é outro personagem homossexual que apresenta uma subjetividade diferente da de Lindo. Enquanto Lindo performa sua identidade de gênero de maneira mais evidente, Pedro, irmão gêmeo de Téio, um dos meninos homofóbicos da escola, se esforça para manter sua homossexualidade despercebida. Para isso, ele procura assimilar características associadas à masculinidade “hegemônica” como corpo musculoso e vestimentas que são associadas ao masculino, para construir e manter uma identidade masculina viável (Ravenhill; Visser, 2017). Em contextos não amigáveis, ele procura reforçar a ficção de heterossexualidade, como pode ser lido no inserto da Figura 121 a seguir.

Figura 121 – Eu sou macho, oxe!



Fonte: Extraída de Sousa (2021).

Nesse trecho, para despistar sua homossexualidade, ele intensifica a *performance* de masculinidade e investe na narrativa de que é um macho e que a interação com Lindo era apenas zação. Ao fazer isso e colocar-se como um “zoador”, ele, pelo menos momentaneamente, se protege de eventuais conflitos sobre sua orientação sexual. A atitude de emular características

da masculinidade hegemônica para esconder sua identidade de gênero é compreensível, visto que:

Dentro de uma estrutura hierárquica de masculinidades, as masculinidades gays são subordinadas porque a homossexualidade é considerada contra-hegemônica (Connell, 1995). Os homens gays representam uma ameaça ao patriarcado porque sua atração sexual por corpos de outros homens é considerada inerentemente feminina, o que explica o estereótipo do homem gay feminino (Connell, 1995). A heterossexualidade é rigorosamente policiada por aqueles que endossam a masculinidade hegemônica (Connell; Messerschmidt, 2005) e os homens que apresentam comportamentos femininos ou que falham em um determinado domínio da masculinidade, **independentemente de sua identidade sexual**, correm o risco de serem simbolicamente rebaixados na hierarquia da masculinidade, por suspeitas e acusações de homossexualidade (Anderson, 2005; de Visser; Smith, 2007; de Visser et al., 2009; Emslie; Hunt; Lyons, 2013). A heterossexualidade, portanto, pode ser considerada uma contribuição muito importante para o capital masculino¹⁷⁰ (Ravenhill; Visser, 2017, p. 321).

Assim, em uma sociedade estruturada por hierarquias de masculinidade, investir em “acumular capital masculino” é investir em fórmulas valorizadas e privilegiadas que garantem *status* e poder, mesmo que circunstanciais e temporários (Ravenhill; Visser, 2017).

A terceira personagem para a qual chamo atenção é Arlindo, pai de Lindo. A *performance* de Arlindo como homem, marido e pai se alinha à ideia de masculinidade hegemônica. Essa impressão já é deduzida desde sua primeira aparição e vai se confirmando ao longo de todo o quadrinho. Para apoiar e manter sua autoridade de homem e de pai, Arlindo lança mão tanto da violência simbólica quanto da violência física (Connell, 2005). Isso acontece, provavelmente, pelo fato de o pai ser, normalmente, a figura socialmente incumbida da tarefa de introduzir e incentivar os filhos homens a perseguirem os ideais da masculinidade hegemônica. Assim, a tarefa do homem que performa a masculinidade hegemônica é, entre outras coisas, reproduzir as representações que sustentam sua identidade. A violência é, necessariamente, parte dela. Vira-se homem dessa forma. Caso o filho desvie do caminho, é dever do pai colocá-lo na linha. Não raras vezes, a violência física e a violência simbólica, que envolvem processos de chantagens e insinuações, fazem parte dessa linguagem

¹⁷⁰ No original, lê-se: “Within a hierarchical structure of masculinities, gay masculinities are subordinated because homosexuality is considered counterhegemonic (Connell, 1995). Gay men represent a threat to patriarchy because their sexual attraction to the bodies of other men is considered inherently feminine, which explains the stereotype of the feminine gay man (Connell, 1995). Heterosexuality is closely policed by those who endorse hegemonic masculinity (Connell & Messerschmidt, 2005) and men who display feminine behaviors or who fail in a given domain of masculinity, irrespective of their sexual identity, risk being symbolically relegated down the masculinity hierarchy, by suspicions and accusations of homosexuality (Anderson, 2005; de Visser & Smith, 2007; de Visser et al., 2009; Emslie, Hunt, & Lyons, 2013). Heterosexuality, therefore, can be thought of as a very important contributor to masculine capital” (Ravenhill; Visser, 2017, p. 321).

“socioeducativa” que ambiciona reproduzir as representações do gênero masculino comumente naturalizadas.

A “masculinização” emocionalmente prejudicial dos jovens começa mesmo antes de eles terem um sentido apurado de si próprios; muitas vezes, antes mesmo de terem a capacidade de desenvolvimento para compreender plenamente o binário (gênero vs. desempenho de gênero)¹⁷¹ (Higgins, 2018).

Na Figura 122, por exemplo, há uma sequência de quatro quadros que ilustram bem a tensão provocada pela presença de Arlindo, contrastando com a leveza das construções anteriores, nas quais mãe e filho trabalhavam juntos para produzir as encomendas do dia. Na primeira tirinha da página, é apresentado um *close* da mão de Arlindo deixando chaves e carteira sobre a mesa. O destaque dado aos itens, que, por muito tempo, foram considerados como pertencentes ao universo masculino, chama atenção do leitor, marcando a transição de uma cena de leveza e aconchego para o sentimento de apreensão e desespero da mãe e do filho.

Figura 122 – Tensão em família



Fonte: Extraída de Souza (2021).

No segundo quadro, aparece a figura do pai desabotoando a camisa e ordenando a Arlindo Jr. que traga um copo de suco. Dessa maneira, ele manifesta o desejo do homem da casa que precisa ser atendido. No segundo quadro da mesma tira, o nervosismo de Lindo é

¹⁷¹ No original, lê-se: “The emotionally damaging ‘masculinization’ of young men starts even before young men have a keen sense of self; often before they even have the developmental capacity to fully understand the binary (gender vs. performance of gender)” (Higgins, 2018).

reforçado tanto pela expressão facial de medo quanto pelas mãos que se agitam no ar para que se sequem. Com olhar preocupado, Nalva, no terceiro quadro, ajuda o filho a se limpar enquanto aconselha: “Qualquer coisa diz que cê só lavou a louça”. Todo esse receio se justifica pelo fato de a cozinha, ou o contexto doméstico como um todo, ser culturalmente associada ao espaço feminino (Arruzza; Bhattacharya; Fraser, 2019; Federici, 2017; Saffioti, 2013) e de que o exercício da masculinidade se manifesta a partir da negação de tudo aquilo que se aproxima do que é concebido como “feminino” (Dupuis-Déri, 2022).

No quarto e último quadro da página, Arlindo está acomodado no sofá assistindo à TV, pronto para receber o suco das mãos do filho, que está ao lado do sofá com uma mão na cintura, enquanto a outra segura o copo de suco. Ele então indaga: “Você tava fazendo o quê na cozinha a essa hora?”. Ao ouvir a resposta do filho, ele parte para a violência física. O ato inicial da violência é representado na forma de *zoom* e ocupa toda a página seguinte. Nessa cena, a mão do pai se prepara para agarrar o braço do filho enquanto grita “Tome jeito de macho, Arlindo Júnior!”.

São quatro páginas dedicadas à representação desse momento de tensão e violência paterna. Na terceira página, há uma sequência de cinco quadros. Dessa sequência, chamo atenção para o quarto quadro em que a mãe intervém (Figura 123). Segurando Lúcia nos braços, com mãos trêmulas, os olhos amedrontados e carregados de lágrimas, Nalva pede para ele deixar o menino e afirma que foi ela quem pediu ajuda ao filho. O desdobramento de seu pedido pode ser lido na página seguinte em que Arlindo responde: “Eu não botei meu nome nesse menino para ele ser fresco! Isso é culpa sua. Ele não deve nem ser meu!”.

Figura 123 – Violência paterna e intervenção da mãe



Fonte: Extraída de Souza (2021).

Nessas duas sequências apresentadas até aqui, está patente a vulnerabilidade de Nalva e do filho. Ambos são vítimas do machismo e da violência de Arlindo que, por não admitir o diferente, se sente ultrajado por ter seu nome vinculado a alguém cujas características ele foi ensinado a desprezar. Por se considerar representante e defensor de um tipo masculino ideal,

ele primeiro culpabiliza a esposa pelo “desvio” do filho e, em um tom de ódio e inconformidade, levanta dúvidas sobre a paternidade do jovem, dizendo que “Ele não deve nem ser meu!”. Ele está tão seguro de seu lugar social, de seus privilégios e do que é certo e errado que, no momento de fúria, nega que um filho, aos seus olhos, “desajustado” possa carregar seu sangue e nome.

Sobre o nome do pai, o personagem principal o recusa. Lindo, como prefere ser chamado, é o esforço de significar sua condição, seu corpo e sua identidade, de forma ativa, em um claro contraste com as determinações masculinas impostas pelo pai. Optar por outro nome em vez de herdar o que lhe foi dado revela a subversão pessoal, a solarização da identidade de um personagem que se reconhece como “lindo” em vez de aberrante. Ao rejeitar o nome paterno, ele também renega tudo o que o nome representa: machismo, violência, intolerância.

Além da violência física, Arlindo também emprega comportamentos passivo-agressivos para tentar persuadir o filho a se comportar de maneira mais masculina. Uma dessas ocasiões ocorre quando ele intima o filho a acordar cedo no dia seguinte porque teria um serviço para ele. Ao som de Fagner e bebidas, Arlindo e Lindo têm como atividade fazer a limpeza do carro juntos. Até aí, poderia ser uma interessante oportunidade para pai e filho passarem um tempo de qualidade juntos, criarem vínculos e aprenderem a se respeitar. No entanto, o pai aproveita a proximidade para, mais uma vez, ampliar o abismo entre eles.

Ao dizer que “[...] na sua idade eu que dirigia na estrada quando sua avó queria ir pro sítio nos feriados, levava as namoradas pra passear”, ele aponta que há um problema em Lindo – na idade que tem, ele não desempenha atividades de homem, não dirige e não tem namorada. Ele não vive o roteiro de vida que o pai estabelece como aquele típico de um homem de verdade. Talvez, um dos golpes mais baixos seja quando, logo em seguida, o pai se oferece para ensinar o filho a dirigir, convite que Lindo prontamente aceita. Esse gesto passa a ideia de que o pai está disposto a amá-lo e a criar vínculos com ele, mas, para tal, é necessário que Lindo corresponda às suas expectativas. Ao entender que, para ser amado pelo pai, ele precisa deixar de ser quem é, Lindo se quebra mais uma vez e não contém as lágrimas (Figura 124).

Figura 124 – Expectativas frustradas



Fonte: Extraída de Souza (2021).

O estopim para a decisão de revelar sua orientação sexual ao pai ocorreu como desdobramento de um encontro entre pai e filho, que se sucedeu ao episódio de uma briga escolar motivada por homofobia envolvendo as vítimas Lindo, Mari, Liz e Pedro. Os pais dos envolvidos na briga foram chamados pela escola. No entanto, o foco da reunião com os pais foi a briga em si, e não a motivação por trás dela. Isso pode ser interpretado como mais uma fragilidade da escola como espaço de educação, que opta pelo silenciamento, reproduzindo, como em outras situações, silêncios que mantêm a homossexualidade na sombra. Ao retornarem para casa após a reunião, Arlindo, acreditando que o filho havia agredido o colega de sala, expressa seu orgulho e alívio em ter um filho “bom de briga”. Ao fazê-lo, ele menciona o medo de que o filho pudesse ser como a tia Amanda, que é lésbica.

Esse encadeamento de experiências deixa Lindo decidido a quebrar o ciclo de violência e revelar ao pai sua orientação sexual. Arlindo, ao perceber que não havia uma forma de “endireitar” o filho, o expulsa de casa. Ele interpreta sua realidade pela perspectiva do patriarcalismo e ordena sua realidade de acordo com essa visão, buscando integrar todos ao seu redor no ritmo estabelecido pelos códigos sociais que ele crê, procurando corrigir eventuais fissuras que poderiam permitir comportamentos considerados desviantes e perturbadores à norma estabelecida pelas representações de masculinidade hegemônica.

Comportamento semelhante ao de Arlindo é observado em Téo e Hugo. Ambos, alinhados à masculinidade hegemônica, procuram reafirmar sua posição por meio de violências simbólicas, como os episódios de *bullying* verbal e psicológico na escola (Figura 125), e físicas em contextos sociais, como no episódio em que Lindo trabalha em um evento como garçom e

Téo e Hugo dirigem-se a ele usando termos homofóbicos como “veado” e zombando da vestimenta, referindo-se ao avental como “sainha”. Além das ofensas verbais, eles também tocam em Lindo com uma clara intenção de intimidá-lo.

Figura 125 – O custo da hegemonia



Fonte: Extraída de Souza (2021).

Todas essas ações expressas na Figura 125 deixam evidente que, além de causar sofrimento psicológico em Lindo, as agressões dos jovens reafirmam que a violência é uma estratégia de controle, dominação e manutenção das hierarquias de gênero.

Em relação às feminilidades, foi possível identificar a emergência de três tipos principais: a normativa, performada por Nalva; a *femme*, performada por Mari; e uma que vou chamar aqui de diversa/não normativa, representada por Lis.

Influenciada pelo contexto social e pelas intersecções de classe e gênero, Nalva, mãe de Lindo, desde o início da narrativa, aproxima-se do que se pode chamar de feminilidade normativa (Moreira; Nardi, 2009). Ela demonstrou internalização dos papéis de gênero tradicionais como os cuidados com a família, marido e filhos, e ainda assumiu a vida doméstica com a função de apoio ao marido, mantendo-se subserviente a ele. Desse modo, ela desempenha o papel de esposa, mãe e auxiliar do marido ao desempenhar também uma função remunerada. Dito de outro modo, ela acumula funções relacionadas ao trabalho reprodutivo e ao trabalho produtivo, construído de forma autônoma e com base familiar. A Figura 126 ilustra perfeitamente, tanto no campo do texto quanto da imagem, sua situação. Enquanto o marido está fora de casa desfrutando da vida social, ela está em casa cumprindo sua jornada tripla.

Figura 126 – Tarefas invisíveis



Fonte: Extraída de Souza (2021).

A partir desse recorte, é possível perceber que Nalva teve seu comportamento moldado pelas normas sociais estabelecidas pela dinâmica patriarcal, que determinou e diferenciou os comportamentos e os espaços sociais de homens e mulheres. Ela representa o modelo de maternidade valorizado e cultivado no Brasil: a personagem é uma pessoa religiosa que se abdica de uma vida social e de vaidades pessoais para cumprir a função de esposa dedicada e mãe amorosa, presente na vida dos filhos. É ela quem demonstra estar mais disposta a criar vínculos afetivos e boas memórias com o filho. Quando estão sós, há cumplicidade. Ambos parecem mais leves, permitem-se encantar com a vida e divertem-se juntos, mesmo quando estão trabalhando¹⁷².

Por outro lado, por ter internalizado os códigos sociais de uma feminilidade normativa, seu comportamento tende a reproduzir as representações que lhe foram inculcadas ao longo da vida e, em certa medida, mesmo inconscientemente, no contexto familiar, atua na legitimação do poder de Arlindo, uma vez que reforça a ordem generificada da constituição familiar tradicional, definindo o que é apropriado a cada gênero. Assim, o sofrimento da mãe e do filho é sentido de maneira quase solitária, pois, em casa, não há espaço para o diálogo em família, e

¹⁷² A personagem, ao se colocar como mãe e esposa dedicada que se anula em função da família, demonstra assumir e reproduzir um construto social que foi historicamente moldado por um conjunto de normas e expectativas de comportamentos que, embora longe de ser natural, foi naturalizado como tal.

as vontades do pai não são questionadas nem refletidas em conjunto. Em casa, o pai detém o poder; é ele quem estabelece o ritmo em que o restante da família viverá.

Uma das sequências mais humanas do quadrinho ocorre quando Lindo decide contar à mãe que é *gay*. São, no total, cinco páginas que demonstram amor, compreensão e respeito¹⁷³. A partir dessa sequência, mesmo aparentemente não tendo um amplo repertório de mundo, Nalva consegue demonstrar ao filho que a forma como ele expressa sua masculinidade ou sua orientação sexual não é um impeditivo para que ele possa receber seu amor. Lindo não precisa pedir desculpas por ser quem ou como é, e não há nada de errado ou “quebrado” nele. Ao final, Nalva demonstra culpa por não ter conseguido evitar ou proteger o filho das violências cometidas pelo pai, trazendo novamente a responsabilidade para si, como pode ser lido na Figura 127.

Figura 127 – Acalme seu coração



Fonte: Extraída de Luísa (2021).

É interessante observar também as feminilidades das adolescentes Mari (Marissa) e Lis (Elisângela). Assim como Lindo, elas estão em um processo de autodescoberta em relação às suas identidades e sexualidades. Mari e Lis demonstram interesses diferentes e, também, performam suas feminilidades de maneira diferente uma da outra. Mari, no recorte criado e

¹⁷³ Vale acrescentar que a aceitação da homossexualidade do filho não é uma característica intrínseca às mães. Esse cuidado, respeito e essa capacidade de lidar com a diferença são igualmente construídos socialmente e dependem de uma série de fatores como educação e experiência de vida. Assim, mesmo pessoas imbuídas de um senso maternal normativo e forte podem, por vezes, ter dificuldade de entender e aceitar a orientação sexual dos filhos.

apresentado pela artista, demonstra ter interesses mais próximos da feminilidade *femme* (Hoskin, 2018). Seu interesse do momento é aderir aos padrões de beleza e comportamentos considerados femininos. Essa preocupação se reflete na escolha das roupas, nos cuidados estéticos e no esforço em agradar o seu interesse amoroso, conforme ilustrado na Figura 120 apresentada anteriormente. Na imagem, Mari, enquanto se prepara para encontrar Hugo, se questiona se será apreciada por ele. Lis, por sua vez, expressa uma feminilidade não normativa, com interesses que desviam dos estereótipos de gênero como: música, livros e esporte que não são naturalizados como “de menina”.

Lis aprecia *rock*, é leitora de mangás *shoujo* (mangás direcionados a leitoras mulheres) e de mitologia grega. No que se refere a esportes, por exemplo, Lis tem interesse por futebol, esporte que é socialmente entendido como de interesse dos homens, um espaço de construção da masculinidade e da virilidade (Januário, 2016). Essa combinação pode resultar na criação de um ambiente intimidante para jovens *gays* e para mulheres que temem enfrentar violência, assédio ou estigmatização em relação à sua orientação sexual ou ao seu gênero. Portanto, é provavelmente devido às concepções cultivadas e naturalizadas em torno do esporte futebol que, quando ela manifestou seu interesse em participar do time de futebol da escola, foi desencorajada pelos organizadores das atividades esportivas dentro do ambiente escolar e “jogada” para a prática da corrida (Figura 128).

Figura 128 – Esporte e questões de gênero



Fonte: Extraída de Luísa (2021).

Pedro, por sua vez, para evitar o futebol, se refugiou na corrida. Lindo, provavelmente, uniu seu desinteresse pelo futebol ao desejo de escapar de si mesmo e dos problemas. Igualmente, Lis se vê obrigada a abdicar de sua preferência pelo futebol. Notemos que a escola, no contexto da ambientação do quadrinho, contribui para a reprodução dos papéis sociais de gênero criados como normais e corretos quando se trata de práticas esportivas, pois, ao induzir ou não oferecer condições para Lis exercer sua vocação em jogar futebol, por exemplo, está, de certa forma, incentivando que mulheres e homens se conformem com as normas tradicionais de feminilidade e masculinidade. Isso faz pesar sobre os corpos dos três jovens as representações normalizadoras e essencialistas de masculinidade e feminilidade.

Embora as instituições apresentadas no quadrinho, como a família e a escola, tenham utilizado artifícios para fazer valer os valores de masculinidade e feminilidade culturalmente desejados, foi possível perceber, na trajetória de Lindo, Pedro e Lis, meios de resistência como uma forma de escapar das pressões. Dentre esses episódios, destaco a criação de grupos com pessoas com as quais eles se identificam. Nessas “comunidades”, as pessoas que performam masculinidades ou feminilidades desviantes encontram espaço para se descobrirem e para se reinventarem.

3.4 Sínteses: representações em debate

A noção de histórias em quadrinhos como tecnologia de gênero (De Lauretis, 1994), mencionada na introdução desta tese, enfatiza a capacidade dos quadrinhos de influenciar as percepções de gênero e moldar comportamentos. Isso porque, por meio da representação, as histórias em quadrinhos podem tanto contribuir para naturalizar modelos tradicionais de *performances* de gênero como desafiá-los. A representação é, nesses termos, um meio de produção de cultura, sendo cultura entendida, nesse contexto, como um conjunto de práticas com significado compartilhado (Hall, 2016).

Com base nessa ideia, revisito as histórias em quadrinhos apresentadas neste terceiro capítulo que, em teoria, por serem produções publicadas por grandes editoras têm maior possibilidade de difusão e, por conseguinte, maior poder de influência. Meu intuito é mostrar, a partir das lentes do teórico romeno Serge Moscovici, o processo pelo qual as representações que emergem dessas histórias em quadrinhos se tornam familiares e, a partir de então, são assimiladas e tornam-se duradouras, permanentes e quase imortais (Moscovici, 2011). Para tanto, lanço mão dos processos de “objetivação” e de “ancoragem” forjados por Moscovici, que podem ser resumidos na proposta de tornar o não familiar em familiar. Em suas palavras:

Não é fácil transformar palavras não familiares, ideias ou seres, em palavras usuais, próximas e atuais. É necessário, para dar-lhes uma feição familiar, pôr em funcionamento os dois mecanismos de um processo de pensamento baseado na memória e em conclusões passadas.

O primeiro mecanismo é *ancorar* ideias estranhas, reduzi-las a categorias e a imagens comuns, colocá-las em um contexto familiar. [...]. O objetivo do segundo mecanismo é *objetivá-los*, isto é, transformar algo abstrato em algo quase concreto, transferir o que está na mente em algo que exista no mundo físico (Moscovici, 2011, p. 60-61).

Transpondo essa discussão para a investigação dos quadrinhos, percebe-se, desde a leitura dos capítulos anteriores, o esforço das quadrinistas em tornar familiar uma série de comportamentos das mulheres que antes eram considerados inconcebíveis. Em certa medida, foi principalmente a partir do momento em que mulheres assumiram a posição de sujeito criativo que elas começaram a questionar, por meio da representação, formas tradicionais de retratar mulheres – empregando, muitas vezes, o humor e a ironia. Do mesmo modo, elas começaram a forjar novas formas de representar as mulheres.

Essas representações mais contestadoras dos lugares sociais das mulheres vêm gradativamente se assentando na nossa cultura de tal forma que já não são vistas com o mesmo estranhamento de outros tempos. É esse sentimento de familiarização que quero demonstrar a partir das obras presentes no terceiro capítulo, com um olhar tanto para as representações das feminilidades quanto para as representações das masculinidades. A ordem de apresentação, considerando a lente moscoviciana, será a mesma da análise apresentada neste capítulo: *Beco do Rosário*, *Tina: Respeito* e *Arlindo*.

A criação de personagens como Vitória e Frederica em *Beco do Rosário* exemplifica o processo de objetificação de novas representações sociais de mulheres. Essas personagens contribuem, cada uma à sua maneira, para a difusão de novas possibilidades de ser mulher e de performar feminilidades. Vitória faz isso ao desafiar os estereótipos de gênero, de raça e de classe, reivindicando o direito de ocupar espaços profissionais que não eram tão comuns naquela época, especialmente para mulheres negras. Frederica, partindo de um lugar relativamente privilegiado, ao ir de encontro aos códigos sociais que confinavam as mulheres ao contexto doméstico e reivindicar o direito ao prazer sexual e ao exercício da sua profissão, também ajuda a difundir outras possibilidades de ser mulher.

A preocupação da artista com a representação visual das personagens, fugindo da exposição e objetificação dos corpos, também contribui para a construção de referências para outras mulheres. No entanto, como Moscovici (2011) postulou, a objetivação por si só não é suficiente para naturalizar representações. É preciso fazer com que essas representações se ancorem. Isso é feito a partir da jornada das personagens que trabalham na construção das suas

próprias identidades. Desse modo, ao mostrar os caminhos percorridos por essas personagens e evidenciar o processo e os desafios enfrentados por elas, cria-se no leitor a possibilidade de identificação a partir das próprias experiências e desejos. A aproximação com aquilo que de fato acontece na realidade é um dos mecanismos que ajuda a tornar familiar o que ainda não é.

No que se refere aos personagens masculinos de *Beco do Rosário*, o processo de objetivação e ancoragem das masculinidades ocorre a partir de modelos já estabelecidos socialmente. São, em sua maioria, associados à masculinidade hegemônica, à marginalizada e a sobreposições de masculinidades. Antonio e Abelardo, especialmente, reforçam esse modelo de masculinidade hegemônica e contribuem para que ele continue sendo assimilado e considerado o ideal. A única pessoa que performa uma masculinidade mais nuançada é Teo que desafia e se distancia da masculinidade hegemônica. Embora não rompa em definitivo com ela, a forma como Teo foi representado sugere uma representação mais complexa da masculinidade, o que também pode trazer uma aproximação com o leitor e levá-lo a questionar normas sociais que limitam as expressões de masculinidades.

Ancorado em uma perspectiva feminista, a releitura da personagem Tina, em *Tina: Respeito*, de igual maneira exemplifica o processo de objetivação de representações alternativas de feminilidades. Ao desafiar o sistema que invisibiliza os atos de opressão e de violência sexual, como o assédio contra mulheres, ela também difunde a ideia de que é possível resistir e denunciar, legitimando a voz de mulheres que denunciam esse tipo de crime. A representação visual das personagens presentes em *Tina: Respeito* também contribui para a propagação de imagens de mulheres reais com problemas reais. Por tratar-se de uma releitura de uma personagem que já havia sido representada de forma bastante sensual no passado, houve resistências especialmente do público masculino. Entretanto, a resistência desse grupo não impediu que ele alcançasse uma grande parcela de leitoras mulheres, que, por meio das redes sociais, passaram a debater a questão da representação dos corpos femininos nas produções culturais.

A identificação de muitas mulheres com a experiência de assédio vivenciada pela personagem principal e personagens secundárias da trama é uma forma de ancoragem dessas novas representações de mulheres mais autônomas e conscientes dos seus direitos. Assim, ao se verem no dilema enfrentado por Tina, as leitoras assimilam um repertório que as ajuda a reconhecer, em sua própria experiência de violência, ou na de outras mulheres, formas de se defender e denunciar. No que se refere à representação das masculinidades, a obra opta por não criar modelos, mas evidenciar os já existentes, como o homem opressor e o cúmplice que estão

em alinhamento com a ordem da masculinidade hegemônica. Seu objetivo é denunciar a naturalização da violência masculina.

Em *Arlindo*, as personagens mulheres que mais se destacam são Nalva, mãe de Lindo, e Mari e Lis, duas adolescentes amigas de Lindo. A representação de Nalva apresenta uma complexidade interessante. No primeiro momento, ela parece se encaixar no modelo tradicional de feminilidade, pois sua *performance* está em alinhamento com o que foi, durante muito tempo, posto como o esperado de uma mulher: mãe e esposa dedicada, capaz de suportar violências simbólicas e sacrificar oportunidades de realização própria pelo bem-estar da família. Contudo, a decisão de romper o ciclo de violência sofrido por ela e pelo filho e ir embora de casa subverte essa ideia e revela a agência de Nalva. Essa ambivalência na dinâmica da representação de Nalva reflete a dinâmica de objetivação que, ao longo do percurso narrativo, se revela um processo de desconstrução e reconstrução de sua identidade de gênero.

O movimento de Nalva de ir embora de casa pode ser percebido como um ponto de identificação para leitoras que vivenciam situações semelhantes, pois oferece um modelo de superação. Do mesmo modo, a representação pode ser ancorada em debates mais amplos sobre violência doméstica, masculinidade tóxica e a construção e reconstrução de *performances* de feminilidades. A complexidade da personagem Nalva revela-se um convite à discussão sobre a relação entre hierarquia de gênero e poder.

Mari e Lis, de outro modo, são duas adolescentes que são representadas no processo de entenderem-se como mulheres, assim como entenderem e questionarem suas orientações sexuais. Assim, estão em processo de construção das próprias identidades. Mari, de um lado, é mais alinhada às expectativas tradicionais de feminilidade. A objetivação dá-se a partir de um ideal de beleza e “comportamento feminino”. Ela absorveu para si preocupações que foram naturalizadas às mulheres: preocupação com a beleza, o que envolve estética e adereços; preocupação em estabelecer um relacionamento e em ser gostada. Lis, de outro lado, não se identifica e não se limita a vivenciar somente o que está posto como coisas de mulher. Ela desafia os estereótipos de gênero, e isso está posto nos seus interesses por esporte, por música *rock and roll*, por leitura de mangás, e se reflete também na própria vestimenta que, aos olhos mais tradicionais, pode ser lida como “menos feminina” por se aproximar do que se compreende por interesse de homens. A homossexualidade das duas personagens adiciona uma nova camada de complexidade, pois desafia as noções binárias de gênero e sexualidade.

A maneira como as personagens foram representadas deixa em evidência o caráter gradual e fluido da construção das identidades. Fica evidente, aqui, talvez mais do que nos outros quadrinhos analisados, que a objetivação não é um processo estático, mas um conjunto

de práticas que moldam as possibilidades de ser (mulher) e que fica exposto no processo de negociação e resistência às expectativas sociais. Ao convidar o leitor a refletir sobre a fluidez das identidades de gênero e sexualidade e a questionar as normas sociais que as limitam, a narrativa ajuda a ancorar essas novas possibilidades de ser.

A questão da representação das masculinidades em *Arlindo* é igualmente complexa e multifacetada. A obra apresenta uma variedade de personagens que performam diferentes formas de masculinidades: desde *Arlindo*, *Hugo* e *Téo*, que estão próximos de uma pretensa masculinidade hegemônica, até *Lindo* e *Pedro*, que se aproximam da masculinidade subalterna. A subjetivação das representações aparece pela pluralidade das masculinidades e a forma como elas são construídas e negociadas socialmente.

Todos os gestos de *Arlindo*, *Téo* e *Hugo*, por exemplo, vão ao encontro de mecanismos que contribuem para a manutenção do que acreditam ser o ideal de masculinidade. *Lindo*, por sua vez, é o personagem que desafia os estereótipos de gênero ao expressar sua feminilidade, mas enfrenta resistência e exclusão por parte do pai e dos amigos da escola. *Pedro*, de maneira diferente, se esforça para se adaptar aos padrões de masculinidade hegemônica para evitar lidar com episódios de homofobia – gesto que por si só revela a complexidade de negociar a expressão das identidades de gênero.

Considerando que a ancoragem é a ligação entre o não familiar e o familiar, aqui ela se faz ao permitir que leitores se identifiquem com diferentes personagens e reconheçam aspectos de suas próprias experiências e das experiências de outras pessoas. Todo esse mecanismo, vale reforçar, não é uma dinâmica passiva em que os leitores simplesmente assimilam o que está sendo representado. É, na verdade, um processo bastante ativo, uma vez que os leitores estão o tempo todo negociando o significado e as implicações das representações a partir dos próprios repertórios e experiências de vida.

É interessante notar que, quanto mais pluralidade de representações houver, maiores serão as chances de desenvolver processos de familiarização com formas de expressão de masculinidades, feminilidades e expressões de gênero que não se encaixam nessa dinâmica binária. Assim, em uma perspectiva moscoviciana, é possível afirmar que o estranho hoje pode se tornar familiar em um futuro próximo ou para as próximas gerações. Contudo, se no campo da representação os modelos continuam dialogando com o que está posto, mesmo que em tom denunciativo, as mudanças práticas podem demorar a chegar, pois a representação cumpre um importante papel nessa dinâmica de naturalização.

Como ilustrado, as obras *Beco do Rosário*, *Tina: Respeito* e *Arlindo* demonstram um esforço consciente para desconstruir as representações sociais tradicionais da mulher a partir de

modelos de *performance* de feminilidades mais autônomos e determinados – o objetivo é tornar as imagens de mulheres emancipadas mais comuns. Para fazer isso, as artistas utilizam uma estratégia narrativa que me faz lembrar os mecanismos de objetivação e ancoragem descritos por Moscovici (2011). Ao criar personagens com características complexas e multifacetadas, atribuindo a elas qualidades que antes eram proibidas ou pouco exploradas – nesses casos especialmente personagens mulheres –, as autoras projetam um novo ideal de feminilidade, desafiando os padrões de beleza e os estereótipos de gênero. A ancoragem dessas novas representações é realizada por meio da identificação do leitor com as personagens, permitindo que o público se reconheça nas histórias e construa novas formas de compreender a realidade feminina. Além disso, as autoras utilizam elementos culturais e sociais familiares ao público para facilitar a compreensão e a aceitação dessas novas representações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo buscou compreender quais feminilidades e masculinidades emergem das produções de quadrinistas feministas e como elas são representadas no interior dos quadrinhos. Por tratar-se de produções de cunho ativista que incorporam as reflexões centrais da quarta onda feminista, estabeleci como recorte temporal para a escolha do *corpus* principal produções publicadas entre os anos de 2012 e 2022, que ultrapassaram o circuito de produção independente. Isto é, aquelas que foram publicadas por grandes editoras brasileiras, com possibilidades de diversificação do público leitor. Após o percurso de investigação, cheguei às obras *Beco do Rosário*, de Ana Luiza Koehler, *Tina: respeito*, de Fefê Torquato, e *Arlindo*, de Luiza de Souza.

Além da investigação dessas três obras contemporâneas, dediquei-me a outra questão complementar, a saber: considerando as particularidades do seu tempo, ao assumirem a posição de sujeitos da representação, como as precursoras dos quadrinhos representaram as masculinidades e as feminilidades. Assim, ao incluir essa questão complementar, este estudo atuou em duas frentes de investigação: a atualização e a ampliação de um inventário de produção de histórias em quadrinhos e da arte gráfica precursora dos quadrinhos de autoria de mulheres, com olhar direcionado para a representação das masculinidades e das feminilidades, e a análise de três obras artistas que dialogam com a quarta onda feminista.

Essa tentativa de atualização e ampliação do inventário tornou-se relevante por dois motivos principais: 1) para melhor entendimento do lugar crítico, criativo e subversivo das artes gráficas produzidas por mulheres e do consequente silenciamento da memória da arte brasileira sobre a produção feminina; e 2) para uma sedimentação das bases que direcionam o leitor a melhor compreender a emergência e as ações dos coletivos feministas e das produções artistas que contribuíram para o processo de mapeamento das precursoras dos quadrinhos e da divulgação de trabalhos de autoria de mulheres, que é discutido no segundo capítulo, e à investigação do *corpus* escolhido, no terceiro capítulo.

As discussões do segundo capítulo, por sua vez, giraram em torno da emergência de produções quadrinísticas cujas autoras possuem forte ligação com as preocupações da quarta onda feminista, como a interseccionalidade, a luta contra as diferentes formas de violência de gênero e a visibilização das diferentes formas de performar feminilidade. Trata-se de produções majoritariamente independentes que procuram reposicionar o lugar social da mulher, colocando-as como autoras de mudanças e questionando e denunciando as diferentes formas de opressão, realizando ações que reconfiguram suas posições no contexto social.

A partir dessa investigação, emergiram quatro grupos principais de produções quadrinísticas: a) o grupo das produções que procuram subverter a representação feminina no interior dos quadrinhos; b) o grupo das produções de escrita de si de teor feminista; c) o grupo das produções que procuram escancarar as formas de violência perpetradas contra mulheres e minorias; e d) o grupo das produções que legitimam diferentes formas de feminilidades, especialmente aquelas que não se encaixam no padrão de gênero feminino atribuído no nascimento, como as mulheres trans. Em praticamente todos eles, a preocupação foi a reimaginação do lugar social da mulher. Embora os homens fizessem parte da narrativa, as produções não exploram a forma como eles são afetados e respondem às estruturas opressoras, nem fornecem subsídios para refletir sobre suas ações como reflexo da naturalização não saudável de comportamentos que afetam tanto a vida deles próprios como a das mulheres.

O terceiro capítulo tratou diretamente do *corpus* principal da pesquisa. Como mencionado anteriormente, são produções que ultrapassam o circuito independente e chegaram às grandes editoras. O objetivo aqui foi lançar um olhar mais detido sobre quais feminilidades e masculinidades emergem das produções de quadrinistas feministas e como elas são representadas. A partir de uma estratégia indutiva, o mapeamento das masculinidades e feminilidades foi sendo construído ao longo da leitura. Nesse processo, identifiquei que os aportes teóricos que mais contribuiriam para a análise eram, principalmente, os de Hoskin (2017, 2018, 2020), Hoskin e Taylor (2019) e Connell (2003, 2005, 2010).

Ao realizar a investigação do terceiro capítulo, ficou ainda mais evidente que “[...] a representação é empregada para agir no mundo e nos outros” (Jodelet, 1989 *apud* Duveen, 2011, p. 21). Em outras palavras, as representações não são meros reflexos da realidade. Na verdade, são tanto um mecanismo consciente para interagir com o mundo e com as pessoas que nele vivem quanto para agir sobre eles. As representações podem, assim, influenciar a maneira de perceber o mundo, de se colocar no mundo, de tomar decisões, de se relacionar com pessoas nos âmbitos privado e público. Do mesmo modo, as representações podem ser, e são, usadas para influenciar os outros, seja para afirmar preconceitos ou para subvertê-los. É a partir dessa chave interpretativa sobre representação que inicio minhas considerações acerca do trabalho desenvolvido nesta tese.

Por meio das representações, são compartilhados conhecimentos, credos e valores que ajudam a modelar nossa percepção da realidade. Desse modo, já é possível deduzir a dinamicidade desse “mecanismo”, que é usado o tempo todo na nossa vida, tanto na macroesfera quanto na microesfera. Em qualquer recorte histórico que fizermos, vamos conseguir perceber as representações sendo mobilizadas para direcionar e moldar nossa maneira

de compreender a realidade sobre determinados aspectos das nossas interações sociais ou mesmo das nossas vidas. Para ilustrar o que digo, vou usar um exemplo que está intimamente relacionado à minha área de pesquisa e, a partir daí, fazer minha aproximação com as histórias em quadrinhos aqui analisadas.

Com o surgimento da primeira onda feminista, mulheres começaram a reivindicar direitos básicos, como o direito à propriedade, à educação e o direito político. A escalada de manifestações pelos seus direitos incomodou os grupos conservadores que, para desacreditar as feministas, desenvolveram uma intensa campanha para depreciar a imagem delas. Por meio de publicações de texto e de artes gráficas¹⁷⁴, as feministas eram retratadas de maneira negativa. Nessas publicações, as mulheres eram representadas como desprovidas de atrativos físicos, masculinizadas, agressivas, violentas, solteironas e despreocupadas com a família e com a constituição familiar.

Esse conjunto de ações conservadoras tinha como propósito desacreditar as feministas e suas propostas, cumprindo assim um duplo papel: associar a imagem da mulher feminista a mulheres infelizes e amarguradas, que tinham como projeto a destruição da família, e desencorajar outras mulheres de se envolverem em atividades feministas, suscitando a ideia de que atribuições femininas eram inconciliáveis com práticas feministas – esse recurso foi tão efetivo que naturalizou uma série de estereótipos atrelados às feministas que continuam vivos até os dias de hoje. Aqui no Brasil, diferentes veículos adotaram essa prática, entre eles o famoso e machista jornal alternativo *Pasquim* (1969 e 1991), mencionado no primeiro capítulo da tese.

Ao aproximar esse efeito às produções de produtos culturais, o que inclui as histórias em quadrinhos, é possível perceber que o processo de produzir conhecimento e de torná-lo familiar e assimilável é muito semelhante. O exemplo da representação feminina, que, independentemente do tipo de manifestação artística, cumpriu a função de tornar familiares os aspectos significativos aos interesses políticos, econômicos e sociais próprios do contexto histórico em que eram produzidos. No que se refere propriamente às histórias em quadrinhos, por exemplo, não é novidade que, no Ocidente, esse produto artístico contribuiu consideravelmente para a sub-representação da mulher¹⁷⁵.

¹⁷⁴ É possível encontrar essas imagens gráficas em acervos digitais tais como o *Ann Lewis: women's suffrage collection*, disponível em: <https://lewissuffragecollection.omeka.net/items/browse?tags=Anti-suffrage>; e o *National Women's History Museum*, disponível em: <https://www.crusadeforthetvote.org/naows-opposition>. Acesso em: 15 set. 2024. Ademais, foi defendida em 2023 a dissertação intitulada *Na mira do traço: representações antifeministas nas revistas humorísticas PBT e O Malho (Argentina e Brasil, 1904-1918)*, de Thaís Rosa Batista Moreira, que discute publicações antifeministas (Moreira, 2023).

¹⁷⁵ Embora esse tipo de mecanismo tenha afetado diferentes grupos sociais, eu me dedico, aqui, às mulheres.

São vários os estudos, como os de Oliveira (2007) e Nelson (2015), que procuram documentar a forma degradante com que os quadrinhos ajudaram a naturalizar o etarismo, a gordofobia, os padrões inalcançáveis de beleza e a própria desvalorização das mulheres. No entanto, esse mesmo produto artístico, quando conveniente, procurou fortalecer a imagem da mulher com o intuito de, por exemplo, reformular sua imagem para fins específicos do contexto em que tais reproduções eram produzidas. Um exemplo que mobilizei também na minha dissertação (Cunha, 2016, 2020) foi a produção de quadrinhos criados no contexto da Segunda Guerra Mundial, que procuram representar mulheres exercendo funções que transcendiam o contexto doméstico.

No interior dos quadrinhos, as mulheres eram enfermeiras, espiãs, pilotos, guerrilheiras etc., e assinalavam uma liberdade social e sexual que não era vista até então. Esse artifício fomentou a aceitabilidade de mulheres e o reconhecimento de força e competência nos mais variados contextos dos Estados Unidos. No entanto, posteriormente, após o fim da guerra, quando o país começou a passar por problemas econômicos e de empregabilidade, utilizou novamente o recurso da representação para tentar confiná-las novamente ao rótulo de cidadãs de segunda classe, abrindo espaço na força de trabalho e usufruto social para os homens. Com isso, quero mostrar que representação é poder, é articulação e é conhecimento. Para Bauer e Gaskell,

[...] o conhecimento é sempre produzido através da interação e comunicação e sua expressão está sempre ligada aos interesses humanos que estão nele implicados. O conhecimento emerge do mundo onde as pessoas se encontram e interagem, do mundo onde os interesses humanos, necessidades e desejos encontram expressão, satisfação ou frustração. Em síntese, o conhecimento surge das paixões humanas e, como tal, nunca é desinteressado; ao contrário, ele é sempre produto dum grupo específico de pessoas que se encontram em circunstâncias específicas, nas quais elas estão engajadas em projetos definidos (Bauer; Gaskell, 1999 *apud* Duveen, 2011, p. 8-9).

Esse engajamento em projetos definidos pode ser notado nas produções de histórias em quadrinhos de autoria de mulheres feministas ou pró-feministas que, especialmente nesse recorte temporal da quarta onda feminista, se esforçam para reformular a imagem da mulher e forjar novos modelos. Nesses trabalhos, a primeira coisa que se pode notar foi a tentativa de ruptura com os modelos e estruturas que limitam ou secundarizam as ações das mulheres. Nessas narrativas, as mulheres vêm para o centro. Elas são, na maioria das vezes, as protagonistas das histórias e, quando não são as protagonistas, seus papéis normalmente não são de meras coadjuvantes ou de trampolins narrativos. Suas *performances* no interior da trama tendem a ser relevantes para a narrativa e inspirar identificação.

Focando no *corpus* principal desta pesquisa, é possível ressaltar os esforços de Vitória e Frederica, em *Beco do Rosário*, que, ambientadas no início do século XX, procuram, dentro das limitações impostas a cada uma, estabelecer as próprias trajetórias. Ademais, estão os esforços de Pipa, Kátia e Tina, em *Tina: Respeito*, que, a partir dos lugares sociais que ocupavam, conseguem, de maneira resiliente, resistir às diferentes formas de abuso para agir no momento certo. Por fim, os esforços de Nalva, em *Arlindo*, mulher marcada pelas experiências normativas de gênero, mas que conseguiu romper o ciclo de violência que interpelava sua vida e a do filho homossexual. Todas essas produções discutidas neste trabalho, cada uma a seu modo e em graus diferentes, procuraram reimaginar o lugar social das mulheres, colocando-as como pessoas questionadoras, ativas e, em alguns casos, prontas para subverter as normas às quais estavam inscritas e que limitavam suas experiências de vida.

Por outro lado, no que se refere às representações de homens e das masculinidades, o que se vê em muitas das produções, incluindo a grande maioria das analisadas neste trabalho, é que elas se dedicam a representá-los considerando o aspecto denunciativo e de crítica. Para tanto, esforçam-se para representar homens que normalmente ocupam posição de poder ou que se beneficiam das hierarquias de poder estabelecidas. Elas, a partir daí, elaboram os danos que tais *performances* causam nas mulheres, em outros homens e, até, neles mesmos. Esse tipo de crítica e denúncia do machismo e das diferentes formas de opressão e de violência é fundamental, mas, a meu ver, a pouca elaboração de modelos de homens e de masculinidades positivas limita a discussão sobre masculinidades plurais. Ao priorizar a representação das dinâmicas de opressão e das diferenças de gênero, as autoras deixam de explorar como construir novas masculinidades, mais justas e equânimes.

Essas representações recorrentes podem ser lidas como uma forma de naturalização ou, pelo menos, de reforço de estereótipos, pois, a despeito das várias mudanças sociais protagonizadas por mulheres, os homens continuam sendo representados com inclinações a comportamentos que são considerados “próprios do gênero masculino”: agressividade, assertividade, entre outros. Assim, em vez de sublinhar que os homens e as masculinidades não são definidos por um conjunto de características atemporais e fixas, acaba sugerindo que não há mudanças efetivas. A realidade, no que se refere ao repertório masculino, é considerada como algo dado, cabendo às mulheres e a grupos de pessoas dissidentes de gênero se adequarem ou se reinventarem a partir dela.

Tendo em vista que a “[...] realidade é, para a pessoa, em grande parte, determinada por aquilo que é socialmente aceito como realidade” (Lewin, 1948, p. 57 *apud* Moscovici, 2011, p. 36), torna-se importante olhar criticamente também para a forma como os homens, as

masculinidades e as pessoas dissidentes são representadas nos diferentes produtos culturais. As histórias em quadrinhos, como toda e qualquer outra forma de arte, desempenham um papel importante nesse processo, visto que oferecem a possibilidade de circulação de ideias e de familiarização daquilo que não é familiar (Moscovici, 2011)

Não pretendo com esta análise sugerir a artistas que produzam quadrinhos, ou qualquer outra forma de arte, que promovam militância constante acerca da subversão das masculinidades. No entanto, acredito que, assim como as mulheres vêm se sentindo, aos poucos, revigoradas com a crescente representação de modelos de feminilidade que transcendem os padrões tradicionalmente aceitos, novas formas de representar homens e masculinidades podem contribuir para construções de identidades mais complexas. Toda essa transformação pode ocorrer gradualmente, de modo que talvez nem colhamos de imediato os frutos dessas pequenas subversões. O que não podemos é perder de vista que, como nos mostra Moscovici (2011), aquilo que é incomum e imperceptível para uma geração se torna familiar e óbvio na seguinte. Portanto, as representações de masculinidades equânimes também poderão, um dia, ser entendidas como algo comum e natural.

REFERÊNCIAS

- 1º ENCONTRO Lady's Comics: Transgredindo a representação feminina nos quadrinhos. [S. l.: s. n.], 2014. 1 vídeo (2 min 2 s). Publicado pelo canal Lady's comics. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UVrlAYv8HQY>. Acesso em 28 maio 2023.
- A EXPOSIÇÃO de Yolanda Pongetti. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, n. 2184, p. 4, 9 nov. 1934. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=221961_01&pesq=yolanda+pongetti&hf=bndigital.bn.br&pagfis=19829. Acesso em: 11 dez. 2023.
- A PEQUENA aviadora. **O Tico-Tico**, Rio de Janeiro, n. 1866, p. 28, 9 jul. 1941. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=153079&pesq=a+pequena+aviadora&pagfis=46128>. Acesso em: 12 dez. 2023.
- A TINA de Mauricio de Sousa. In: TORQUATO, Fefê. **Tina: respeito**. Barueri: Panini Brasil, 2019. p. 96.
- A VIDA social. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 12254, p. 6, 4 nov. 1934. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_04&pagfis=24737. Acesso em: 10 dez. 2023.
- ACADEMIAS e escolas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 14454, p. 10, 14 dez. 1941. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=9783. Acesso em: 10 dez. 2023.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55- 76.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.
- ALDAMA, Frederick Luis. Gender and sexuality in comics: the told, untold stories. In: ALDAMA, Frederick Luiz (org.). **The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies**. London/New York: Routledge, 2021. p. 1-12.
- ALÉM DOS QUADRINHOS. 017: onde estão as mulheres nos quadrinhos nacionais. **Além da Newsletter**, [s. l.], 12 ago. 2024. Disponível em: <https://alemdosquadrinhos.substack.com/p/017-onde-estao-as-mulheres-nos-quadrinhos>. Acesso em: 5 out. 2024.
- ALLEN, Jonathan P. **Digital Entrepreneurship**. New York: Routledge, 2019.
- ALMEIDA, Carol; FLORO, Paulo; ALMEIDA, Carol. A HQ é queer. **Plaf**, Recife, n. 1, p. 20-25, ago./set. 2017.
- AMARAL, Liliane Simi. **Arquitetura e arte decorativa e do azulejo no Brasil**. 2010, Disponível em: https://www.belasartes.br/wp-content/uploads/2023/05/arq_e_arte_decorativa_do_azulejo_no_brasil.pdf. Acesso em: 5 out. 2024.

ALMEIDA, Maiara de Almeida. Leitores e autores na era da web 2.0: webcomics, narrativas hipertextuais e participação. 2019. 208 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/10326>. Data de acesso: 10 abr. 2024.

ARLINDO sou eu – Episódio 1 (Roteiro é uma ilusão). [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (11 min 35 s). Publicado pelo canal: Ilustralu. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=w6cjCps5x3Q>. Acesso em: 17 nov. 2022.

ARRUDA, Lino Alves. **Monstrans**: Figurações (in)humanas na autorrepresentação travesti/trans sudaca. 2020. 301 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/216221>. Acesso em: 5 out. 2024.

ARRUDA, Renata. Ciça: humor pela liberdade. **Plaf**, Recife, n. 3, p. 27-28, out./dez. 2019.

ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%**: um manifesto. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

AS CARICATURAS de Yolanda: o grande sucesso da exposição da jovem artista. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, n. 2782, p. 6, 18 nov. 1936. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=221961_01&hf=bndigital.bn.br&pagfis=29692. Acesso em: 11 dez. 2023.

AS EMPODERADAS. **Jambô**, Porto Alegre, 2022. Disponível em: <https://jamboeditora.com.br/produto/as-empoderadas/>. Acesso em: 13 dez. 2023.

ASCH, Adrienne; FINE, Michelle. Introduction: beyond pedestals. In: FINE, Michelle; ASCH, Adrienne (ed.). **Women with disabilities**: Essays in Psychology, Culture, and Politics. Philadelphia: Temple University Press, 1988. p. 1-38.

ASSIS, Érico. 049: Zanzando. **Vira Página**, 2 ago. 2024. Disponível em: <https://virapagina.substack.com/p/049-zanzando>. Acesso em: 8 set. 2024.

ATHAYDE, Laura. **Aconteceu comigo**: histórias de mulheres reais em quadrinhos. São José do Rio Preto: Balão Editorial, 2020.

BARROS, José D'Assunção. **Fontes históricas**: introdução aos seus usos historiográficos. Petrópolis: Vozes, 2019.

BARROS, José D'Assunção. O lugar de produção das fontes históricas. In: BARROS, José D'Assunção (org.). **A fonte histórica e seu lugar de produção**. Petrópolis: Vozes, 2020. p. 13-97.

BATE PAPO: Educando com Quadrinhos – com Luiza Lemos e Rafael Calça. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (46 min 04 s). Publicado pelo canal: quantaacademia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RI6NJ-kgMsQ>. Acesso em: 5 out. 2024.

BATISTA, Bruna. Mulheres nos quadrinhos: Fefê Torquato. **Delirium Nerd**, [s. l.], 11 jul. 2019. Disponível em: <https://deliriumnerd.com/2019/07/11/fefe-torquato-mulheres-nos-quadrinhos-entrevista>. Acesso em: 5 jan. 2024.

BATISTA, Daniela Conegatti. De Abjeta à Anômala: masculinidade feminina e devir-sapatão em godless. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 30, n. 3, p. 1-12, 2022. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2022v30n379608>

BAUMAN, Zygmunt. **Vida para consumo**: a transformação das pessoas em mercadoria. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BEATY, Bart. **Comics vs art**. Toronto: University of Toronto Press, 2012.

BEATY, Bart. The sociological image nation. **Sociologica**, [s. l.], v. 15, n. 1, p. 299-304, 2021. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.1971-8853/12779>

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**: a experiência vivida. Tradução: Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BEL. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 26 dez. 1982, p. 10. Suplemento Mulher. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/digital/leitor.do?numero=8267&keyword=FOLHA&anchor=4223623&origem=busca&originURL=&maxTouch=0&pd=5dba6fae5581a6672d9f5dbb1ecef8f>. Acesso em: 10 dez. 2023.

“BELEZINHA, não é?”. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, n. 594, p. 4, 29 nov. 1951. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=154083_01&pesq=lauro%20pais%20andrade&pagfis=6915. Acesso em: 12 dez. 2023.

BELL, Alured Gray. **The beautiful Rio de Janeiro**. 2008. Disponível em: <https://archive.org/details/beautifulriodeja00belluoft/page/82/mode/2up>. Acesso em: 20 maio 2023.

BELL, Danielle Procope. “Pick-Me” Black women: tactical patriarchal femininity in the Black manosphere. **Feminist Media Studies**, [s. l.], p. 1-19, 2023. <https://doi.org/10.1080/14680777.2023.2262163>.

BERNARDI, Jéssica. **Aline Lemos, representação feminina e quadrinhos brasileiros**. 2016. 91 f. Monografia (Bacharelado em História da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/156753>. Acesso em: 15 jan. 2020.

BERNARDO, André. No mês do orgulho LGBTQUIA+, quadrinista fala sobre sua mudança de gênero. **Veja Saúde**, [s. l.], 30 jun. 2021. Disponível em: <https://saude.abril.com.br/coluna/saude-e-pop/no-mes-do-orgulho-lgbtquia-quadrinista-fala-sobre-sua-mudanca-de-genero>. Acesso em: 5 out. 2024.

BIA SABIÁ. **Nós mulheres**, São Paulo, n. 1, p. 2, jun. 1976. Editorial. Disponível em: <https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/nosmulheres/arquivos/NosMulheresn1.pdf>. Acesso em: 10 dez. 2023.

BIBLIOTECA NACIONAL. **O Rio na caricatura**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1965. Disponível em: <https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/29917>. Acesso em: 6 maio 2022.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades**: limites da democracia no Brasil. São Paulo: Boitempo, 2018.

BORGES, Gabriela. Resenha Pequenas Felicidades Trans. **Mina de HQ**, [s. l.], 21 abr. 2020. Disponível em: <https://minadehq.com.br/resenha-pequenas-felicidades-trans/>. Acesso em: 22 out. 2024.

BORGES, Thiago; ZOUVI, Aline. Quem paga o pato. **Banda**: a história além dos quadrinhos, [s. l.], n. 2, p. 16-25, jan./fev. 2020.

BORGES, Tiago. O discurso da rainha: feminismo, racismo, censura, ideologia: o que a Turma da Mônica tem a falar sobre as questões sociais brasileiras mais urgentes. **Banda**: a história além dos quadrinhos, [s. l.], n. 2, p. 28-31, jan./fev. 2020.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**: a condição feminina e a violência simbólica. Tradução: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. Lisboa: Edições 70, 2022.

BRASIL. **Lei nº 11.340, de 7 de agosto de 2006**. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Brasília: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos, [2006]. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm. Acesso em: 15 dez. 2023.

BUTLER, Judith. **Gender trouble**: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 2007.

BUTLER, Judith. Performative acts and gender constitution: an essay in phenomenology and feminist theory. **Theatre Journal**, [s. l.], v. 40, n. 4, p. 519-531, 1988. DOI: <https://doi.org/10.2307/3207893>

CAGNIN, Mariana. **Artemídia Independente**: vidas imperfeitas, o quadrinho em um diálogo entre linguagem e suporte. 2012. 72 f. Monografia (Graduação em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2012. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/items/0f7d2d37-59a9-4039-a32b-147a64fb7bd5>. Acesso em: 20 maio 2023.

CAGNIN, Mary. **Black silence**. São Paulo: Edição do Autor, 2016.

CAGNIN, Mary. Publicações: Black silence. **Mary Cagnin**, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://marycagnin.com/publicacoes/black-silence/>. Acesso em: 10 out. 2023.

CAHÚ, Conceição. Uma história de amor. **Salão internacional de humor de Piracicaba**, Piracicaba, 1992. Disponível em: <https://salaointernacionaldehumor.com.br/19o-salao-de-humor-de-piracicaba-1992/>. Acesso em: 14 nov. 2023.

CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. **Nair de Teffé**: artista do lápis e do riso. Curitiba: Appris, 2016.

CAMPOS, Rogério de. **Uma pequena história dos quadrinhos para uso das novas gerações**. São Paulo: Editora Veneta, 2022.

CÂNDIDO, Antônio. The Brazilian Family. In: MARCHANT, Alexander; SMITH, T. Lynn (org.). **Brazil: portrait of half a continent**. New York: The Dryden Press, 1951. p. 291-312. Disponível em: <https://archive.org/details/brazilportraitof0000tlyn>. Acesso em: 19 jul. 2024.

CAPRIGLIONE, Laura. A história do traço e da fúria. In: COSTA, Mariza Dias. **...e depois a maluca sou seu!** São Paulo: Peixe Grande, 2013. p. 11-31.

CARDOSO, Ana; GARCIA, Marina. **Mingau: apego**. Barueri: Panini/Graphic MSP, 2022.

CARETA. Galeria das Damas aristocráticas. **Careta**, Rio de Janeiro, ano II, n. 123, p. 15, 8 out. 1910. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=3341>. Acesso em: 11 dez. 2023.

CARICATURAS: Exposição de Yolanda Pongetti. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, n. 2189, p. 5, 15 nov. 1934. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=221961_01&pesq=yolanda+pongetti&hf=bndigital.bn.br&pagfis=19881. Acesso em: 11 dez. 2023.

CARICATURAS mundanas. **Fon-Fon!**, Rio de Janeiro, n. 41, p. 14, 8 out. 2010. Disponível em: https://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1910/fonfon_1910_041.pdf. Acesso em: 11 dez. 2023.

CARNEIRO, Maria Clara. O corpo em tiras: ficções e autoficções transgêneras nas tiras de Laerte Coutinho. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, v. 23, n. 44, p. 62-77, set./dez. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20212344mcsr>

CARVALHO, André Pereira de. “Controlando todas as etapas de produção: crowdfunding e o quadrinista/empresário”. **9ª Arte**, São Paulo, v. 9 n. 1, p. 107-121, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/nonaarte/issue/view/11721>. Acesso em: 5 jul. 2023.

CASTRO, Ruy. **O anjo pornográfico: a vida de Nelson Rodrigues**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CEVA, Antonia; SCHUMAHER, Schuma. **Mulheres no poder: trajetórias na política a partir da luta das sufragistas do Brasil**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

CHAMBERLAIN, Prudence. **The Feminist Fourth Wave: affective temporality**. London: Palgrave Macmillan, 2017.

CHUTE, Hillary. Comics as Literature? Reading Graphic Narrative. **PMLA**, [s. l.], v. 123, n. 2, p. 452-465. 2008. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25501865>. Acesso em: 5 nov. 2023.

CHUTE, Hilary. Feminist graphic art. **Feminist Studies**, [s. l.], v. 44, n. 1, p. 153-70, 2018. DOI: <https://doi.org/10.15767/feministstudies.44.1.0153>

CHUTE, Hillary L. **Graphic women: life narrative and contemporary comics**. New York: Columbia University Press, 2010.

CHUTE, Hillary. Why queer?. In: CHUTE, Hillary. **Why comics?** New York: Harper Collins Publishers, 2017. p. 349-288

CIÇA PINTO: vinte anos desenhando a tira O Pato e a importância da documentação. **Risca!**, [s. l.], n. 1, p. 66-68, 2015.

CINEMA: Constance Bennet. **Diretrizes**, Rio de Janeiro, n. 41, p. 21, 3 abr. 1941a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=163880&pagfis=2414>. Acesso em: 11 dez. 2023.

CINEMA: James Cagney. **Diretrizes**, Rio de Janeiro, n. 48, p. 21, 22 maio 1941b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=163880&pagfis=2589>. Acesso em: 11 dez. 2023.

COCCA, Carolyn. **Superwoman**: gender, power, and representation. New York: Bloomsbury, 2016.

COCCA, Carolyn. Underrepresentation, stereotyping, objectification, and plot devices: female characters in superhero comics. In: HELVIE, Forrest C. (ed.). **How to analyze and review comics**: a handbook on comics criticism. Illinois: Sequart Organization, 2022. *Kindle*.

COELHO, Nelly Novaes. Tendências atuais da literatura feminina no Brasil. **Nuevo Texto Crítico**, año II, n. 4, p. 205-211, 1989. DOI: <https://doi.org/10.1353/ntc.1989.0038>

COLLINS, Patricia Hill. **Black sexual politics**: African Americans, gender, and the new racism. New York: Routledge, 2004.

COLUCCI, Arlene. Nos traços de Hilde, a vida política no Brasil. **Mulherio**, São Paulo, n. 30, p. 12-13, 1987. Disponível em: https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/mulherio/arquivo/VII_30_1987menor.pdf. Acesso em: 16 nov. 2023.

‘COMICS AND STUFF’ Virtual Book Club Event #2: Collecting Stories. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (1 h 47 min 5 s). Publicado pelo canal: Canal USC Annenberg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=grB4dqZMSbM&t=2731s>. Acesso em: 12 set. 2024.

CONNELL, Rawyn W. **Gender and power**: society, the person and sexual politics. Cambridge: Polite Press, 2003.

CONNELL, Raewyn W. **Masculinities**. Berkeley: University of California Press, 2005.

CONNELL, Raewyn. Two cans of paint: a transsexual life Story, with reflections on gender change and History. **Sexualities**, [s. l.], v. 13, n. 1, p. 3-19, 2010. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1363460709352723>. Acesso em: 12 maio 2024.

CONNELL, Robert W.; MESSERCHMID, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 241-282, jan./abr. 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2013000100014>

COSTA, Anna Beatriz Oliveira Menezes; MONTEIRO, Alessandra Nóbrega. Anna Amélia: feminismo brasileiro à luz de um arquivo pessoal. **Revista Discente Ofícios de Clio**, Pelotas, v. 6, n. 10, p. 274-293, jan./jun. 2021. Disponível em: <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/clio/article/view/1979>. Acesso em: 8 set. 2023.

COSTA, Mariza Dias. **...e depois a maluca sou eu!** São Paulo: Peixe Grande, 2013.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. **University of Chicago Legal Forum**, Chicago, p.139-168. 1989. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf>. Acesso em: 4 maio 2024.

CRESCÊNCIO, Cintia Lima. As mulheres ou os silêncios do humor: uma análise da presença da arte e suas exclusões. **Revista Ártemis**, João Pessoa, v. 26, n. 1, p. 53-75, jul./dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2018v26n1.42094>

CRESCÊNCIO, Cintia Lia. “O humor mostra... como as coisas não devem ser”: uma entrevista com Ciça. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 3, p. 1-5, set./dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n356148>

CRESCÊNCIO, Cintia Lima. **Quem ri por último, ri melhor**: humor gráfico feminista (Cone Sul, 1075-1988). 2016. 361 f. Tese (Doutorado em História Cultural) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/168070/341434.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 15 dez. 2023.

CUNHA, Jaqueline. **Representação feminina em Mulher Pantera e Mulher Maravilha**. 2016. 154 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2016.

CUNHA, Jaqueline dos Santos. Miss Fury: a primeira super-heroína de autoria feminina. **Revista Água Viva**, Brasília, v. 5, n. 1, p. 1-20, jan./abr.2020. DOI: <https://doi.org/10.26512/aguaviva.v5i1.28429>

CUNHA, Jaqueline dos Santos; SANTANA, Jorge Alves. Aspectos dos desafios da profissão de quadrinista independente no Brasil em perspectiva feminista. In: DAMACENO-MORAIS, Rubens; GIMENEZ, Priscila Renata (org.). **Pesquisa em ação**: estudos literários. Goiânia: Cegraf UFG, 2023. p. 59-78. v. 2. Disponível em: <https://pos.letras.ufg.br/p/31810-e-books>. Acesso em: 15 dez. 2023.

CUNHA, Jaqueline dos Santos Cunha; SANTANA, Jorge Alves. Nos arredores do humor e do erotismo em relação às subjetivações proteiformes em Fantasmasia, de Célia Seybold. In: DAMASCENO-MORAIS, Rubens; FARIA, Edna Silva; VIEIRJA JUNIOR, Paulo (org.). **Pesquisa Viva em estudos literários**. Goiânia: Cegraf UFG, 2024. p. 203-223. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/webby/up/26/o/PesquisaViva_Estudos_Liter%C3%A1rios.pdf. Acesso em: 25 mar. 2025.

DALCASTAGNÈ, Regina (org.). **Histórias em quadrinhos**: diante da experiência do outro. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos (org.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DE LAURETIS, Teresa. Tecnologia de genero. Tradução: Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

DEMAN, Andrew J. **The margins of comics: the construction of women, minorities and the geek in graphic narratives**. Toronto: Nuada Press, 2015.

DIDDAMS, Natalie. **Making waves: comedy, humor and laughter as fourth wave feminisms**. 2020. 200 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Manchester Metropolitan University, Manchester, 2020. Disponível em: <https://e-space.mmu.ac.uk/626715/>. Acesso em: 15 dez. 2023.

DINI, Aline. Mãe solo: “Maternidade não é sobre estado civil. Filhos nos tornam mães; companheiros, não”, diz Thaiz Leão. **Crescer**, [s. l.], 23 maio 2019. Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/Voce-precisa-saber/noticia/2019/05/mae-solo-maternidade-nao-e-sobre-estado-civil-filhos-nos-tornam-maes-companheiros-nao-diz-thaiz-leao.html>. Acesso em: 10 maio 2023.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em: <https://revistas.usp.br/eav/article/view/9950>. Acesso em: 21 set. 2024.

DUCCINI, Felipe Moreira Barbosa. **A luta pela anistia na Bahia: do movimento feminino pela anistia ao Comitê Brasileiro Pela Anistia (1975 a 1979)**. 2017. 217 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31926>. Acesso em: 10 ago. 2023.

DUNCAN, Randy. Caricature and comics. In: WODAK, Ruth; FORCHTNER, Bernhard (ed.). **The Routledge Handbook of Language and Politics**. New York: Routledge, 2017. p. 454-467.

DUPUIS-DÉRI, Francis. **A crise da masculinidade: anatomia de um mito persistente**. Tradução: Paulo Victor Bezerra. São Paulo: Editora Blucher, 2022.

DUVEEN, Gerard. Introdução: o poder das ideias. In: MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Tradução: Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2011. p. 7-28.

ECOS de Petropolis. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, n. 423, p. 580, 21 jun. 1908. Disponível em: https://memoria.bn.br/pdf/025909/per025909_1908_00423.pdf. Acesso em: 11 dez. 2023.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**. Tradução: Luís Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

EL REFAIE, Elisabeth. **Autobiographical Comics: life writing in pictures**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2012.

EXTRAS. In: FEFÊ, Torquato. **Tina: respeito**. Barueri: Panini Brasil, 2019.

FALUDI, Susan. **Backlash: o contra-ataque na guerra não declarada contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FANTASMASIA. **Mulherio**, São Paulo, ano VII, n. 30, p. 24, jul. 1987a, Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=459488&pagfis=701>. Acesso em: 12 dez. 2023.

FANTASMASIA. **Mulherio**, São Paulo, ano VII, n. 33, p. 24, out. 1987b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=459488&pagfis=774>. Acesso em: 12 dez. 2023.

FANTASMASIA. **Mulherio**, São Paulo, ano VII, n. 34, p. 24, nov. 1987c. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=459488&pagfis=798>. Acesso em: 12 dez. 2023.

FARIAS, Meiri; FARIAS, Beatriz. Lorena Kaz: morrer de amor e continuar vivendo. **Armazém de Cultura**, [s. l.], 14 abr. 2017. Disponível em: <https://armazemdecultura.wordpress.com/2017/04/14/lorena-kaz-morrer-de-amor-e-continuar-vivendo/>. Acesso em: 16 out. 2024.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017. Disponível em: <https://coletivosycorax.org/traducoes/>. Acesso em: 14 dez. 2023.

FELLET, João. O que pensa o polêmico grupo acusado de racismo e antissemitismo que terá representante no alto escalão do governo Trump. **BBC News Brasil**, Washington, 16 nov. 2016. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-37980857>. Acesso em: 14 dez. 2023.

FEMINISTAS x Ziraldo. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 590, p. 16-18, 23 out. 1980. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=21826>. Acesso em: 10 dez. 2023.

FERNANDES, Fernanda Surubi; MENEZES, Bárbara Ninária Miranda Machado. **A posição sujeito-mulher nos quadrinhos Tina, respeito, de Fefê Torquato**. 2023. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Letramento, Produção de Sentidos e Escrita) – Universidade Estadual de Goiás, Iporá, 2023.

FERRAZ, Aydano do Couto. História da Caricatura no Brasil. **Diretrizes**, Rio de Janeiro, n. 46, p. 4-5, 8 maio 1941. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=163880&pagfis=2522>. Acesso em: 11 dez. 2023.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; FIGUEIREDO, Eurídice. Apresentação. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 552-554, set./dez. 2017. DOI: <https://doi.org/10.12957/matraga.2017.31877>

FIGUEIREDO, Eurídice. A autoficção e o romance contemporâneo. **Alea**: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p. 232-246, set./dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2020223232246>

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura**: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FRANCO, Edgar. Naturae. **Zanzalá**, Juiz de Fora, v. 5, n. 1, p. 1-8, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/article/view/34025>. Acesso em: 12 set. 2024.

FRANQUEIRO, Nathália Santos; OLIVEIRA, Cintia Rodrigues de; SANTOS, Paulo Junio dos. Pode uma mulher ser “herói”? Uma análise da filmografia da Marvel Studios utilizando o teste de Bechdel. **Cadernos da FUCAMP**, Monte Carmelo, v. 20, n. 45, p. 100-119, 2021.

Disponível em: <https://www.revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2429>. Acesso em: 24 set. 2024.

FRASER, Nancy. **Fortunes of feminism: from state-managed capitalism to neoliberal crisis**. New York: Verso, 2013.

FREITAS, Hyndara. 'Transistorizada' usa humor para falar sobre transição de gênero e universo trans. **Estadão**, [s. l.], 9 dez. 2016. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/emails/comportamento/transistorizada-usa-humor-para-falar-sobre-transicao-de-genero-e-universo-trans/>. Acesso em: 22 out. 2024.

GAGO, Verónica. **A potência feminista, ou o desejo de transformar tudo**. Tradução: Igor Peres. São Paulo: Elefante, 2020.

GALERIA das Elegâncias. **Fon-Fon!**, Rio de Janeiro, n. 47, p. 17, 19 nov. 1910. Disponível em: https://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1910/fonfon_1910_047.pdf. Acesso em: 11 dez. 2023.

GALERIA dos Smarts. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, n. B00235, p. 7, 28 ago. 1910a. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1910_B00235.pdf. Acesso em: 26 nov. 2023.

GALERIA dos Smarts. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, n. 316, p. 11, 12 nov. 1910b. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1910_00316.pdf. Acesso em: 26 nov. 2023.

GARDIER, Judith Kegan (org.). **Masculinity studies and feminist theory: new directions**. New York: Columbia University Press, 2002.

GARLAND, David. Sobre o conceito de pânico moral. **Delictae: Revista de Estudos Interdisciplinares sobre o Delito**, Belo Horizonte, v. 4, n. 6, p. 36-78, 2019. DOI: <https://doi.org/10.24861/2526-5180.v4i6.90>

GAROTA RADIOATIVA. GR Entrevista: Fefê Torquato, autora de 'Tina: Respeito'. **Garota Radioativa**, 27 out. 2014. Disponível em: <https://garota-radioativa.blogspot.com/2014/10/gr-entrevista-fepe-torquato-autora-de.html>. Acesso em: 5 out. 2024.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GERSCHIC, Thomas S. J.; MILLER, Adams. Coming to terms: Masculinity and physical disability. In: SABO, Donald; GORDON, David Frederick (eds). **Men's health and illness: gender, power, and the body**. [S. l.]: Sage Publications, Inc., 1995. p. 183-204.

GILLET, Fabiana Oliveira; SANTOS, Luiz Cezar Silva dos. Representação gráfica de mulheres gordas nas histórias em quadrinhos da Turma da Mônica. **Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**, Rio Branco, v. 10, n. 1, p. 1-23, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/4923>. Acesso em: 13 ago. 2024.

GÓGOL, Nicolai. **O Inspetor Geral**. 1994. Disponível em: <https://www.ufmg.br/centrocultural/wp-content/uploads/2020/05/5-O-Inspetor-Geral-Nicolai-G%C3%B3gol.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2023.

GOLDENBERG, Mirian. Afinal, o que quer a mulher brasileira? **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 23, n.1, p. 47- 64, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-56652011000100004>

GOLDENBERG, Mirian. Amor, Casamento e Fidelidade na Cultura Brasileira. **Gênero na Amazônia**, Belém, n. 3, p. 13-24, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/generoamazonia/article/view/13149/9097>. Acesso em: 20 ago. 2022.

GONZALEZ, Lélia. Odara Dudu: beleza negra. In: GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo Afro-latino-americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Organização: Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020a. p. 242-243

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020b.

GORDON, Ian. Comic strips. In: BEATY, Bart; HATFIELD, Charles. **Comic studies**: a study guide. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University Press, 2020. p. 13-24

GRAÚNA, Zé Roberto. **Desenharte de setembro de 2023**. [S. l.], 6 set. 2023. Facebook: <https://www.facebook.com/zerobertograuna/about>. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=809576214504094&set=a.1017463671776013>. Acesso em: 26 nov. 2023.

GUALBERTO, Thaís. **Mensagem de Paula Mastroberti**. [S. l.], 22 fev. 2013. Facebook: Mulheres em Quadrinhos. Disponível em: <https://www.facebook.com/groups/248968211860613/permalink/411381672285932/>. Acesso em: 3 jan. 2023.

GÜLLICH, Gabriela. Entre Quadros: Ilustralu. Gabriela Güllich entrevista Ilustralu, ilustradora e quadrinista do Rio Grande do Norte, autora da webcomic “Arlindo”. **Mina de HQ**, Florianópolis, 26 ago. 2020. Disponível em: <https://minadehq.com.br/gabriela-gullich-entrevista-ilustralu/>. Acesso em: 14 dez. 2023.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Apicuri, PUC-Rio, 2016.

HATFIELD, Charles. **Alternative comics**: an emerging literature. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.

HAWKINGS, Stan. Introduction: sensing gender in popular music. In: HAWKINGS, Stan (org.). **The Routledge research companion to popular music and gender**. London, New York: Routledge, 2017. p. 1-12.

HENRIQUE Pongetti. In: RUGGERO Pongetti: uma vida devotada ao livro. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editôres, 1963. p. 30-33.

HIGGINS, Jonathan P. What does it mean to be a man? **On Being**, [s. l.], 27 jun. 2018. Disponível em: <https://onbeing.org/blog/jonathan-p-higgins-what-does-it-mean-to-be-a-man/>. . Acesso em: 20 ago. 2023.

HILDE WEBER: lápis de malícia lírica. **Gov.br**, Brasília, 21 out. 2007. Disponível em: <https://www.gov.br/museus/pt-br/museus-ibram/museu-lasar-segall/acesso-a-informacao/acoes-e-programas/exposicoes/exposicao-temporaria/hilde-weber-lapis-de-malicia-lirica>. Acesso em: 17 out. 2024.

HILL, Edward C. A única “star” soviética de Hollywood. **A noite**, Rio de Janeiro, n. 00213, p. 5, 1 abr. 1934. Suplemento – seção de Rotogravura. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=120588&pagfis=4587>. Acesso em: 14 ago. 2023.

HOLBO, John. Caricature and comics. In: BRAMLETT, Frank; COOK, Roy T.; MESKIN, Aaron (ed.). **The Routledge companion to comics**. New York: Routledge, 2017. p. 367-379.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Explosão feminista**: arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOLLYWOOD em caricatura. **Diretrizes**, Rio de Janeiro, n. 40, p. 21, 27 mar. 1941. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=163880&pagfis=2389>. Acesso em: 11 dez. 2023.

HOOKS, bell. **Ain’t I a woman**: black woman and feminism. New York: Routledge, 2015.

HOOKS, bell. **Teoria feminista**: da margem ao centro. Tradução: Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HOSKIN, Reah Ashley. Femme theory: refocusing the intersectional lens. **Atlantis**, [s. l.], v. 38, n. 1, p. 95-109, 2017. Disponível em: <https://atlantisjournal.ca/index.php/atlantis/article/view/4771>. Acesso em: 25 abr. 2022.

HOSKIN, Rhea Ashley. **Critical femininities**: the development and application of femme theory. 2018. 146 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Queen’s University, Kingston, Ontario, Canada, 2018. Disponível em: <https://qspace.library.queensu.ca/bitstreams/78a41f32-cfd0-460f-9d74-329073142748/download>. Acesso em: 20 abr. 2022.

HOSKIN, Rhea Ashley. “Femininity? It’s the Aesthetic of Subordination”: Examining Femmephobia, the Gender Binary, and Experiences of Oppression Among Sexual and Gender Minorities. **Archives of Sexual Behavior**, [s. l.], v. 49, p. 2319-2339, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10508-020-01641-x>

HOSKIN, Rhea Ashley; TAYLOR, Allison. Femme resistance: the fem(me)inine art of failure. **Psychology & Sexuality**, [s. l.], v. 10, n. 1, p. 1-20, 2019. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/333055610>. Acesso em: 20 maio 2022.

ITO, Carol. O universo das HQs para além dos heróis. **Trip**, [s. l.], 22 ago. 2017. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/revistas-mostram-que-o-universo-dos-quadrinhos-vai-muito-alem-dos-classicos-herois>. Acesso em: 13 dez. 2023.

ITO, Carol. Quadrinho também é para criança: como o mercado de quadrinhos infantis no Brasil vem se adaptando aos novos temas. **Plaf**, [s. l.], n. 7, p. 20-23, jan./fev. 2022.

JANUÁRIO, Soraya Barreto. Mulher, mídia e esportes: a Copa do Mundo de Futebol Feminino sob a ótica dos portais de notícias pernambucanos. **Revista Eptic**, São Cristóvão, v. 18, n. 1, p. 168-184, jan./abr. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/epic/article/view/4635/pdf>. 27 abr. 2022.

JORNAL dos Sports, Rio de Janeiro, n. 11822, p. 3, 23 abr. 1967a. Cartum. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=112518_03&pagfis=32656. Acesso em: 12 dez. 2023.

JORNAL dos Sports, Rio de Janeiro, n. 11849, p. 5, 21 maio 1967b. Cartum. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=112518_03&pagfis=33166. Acesso em: 12 dez. 2023.

JORNAL dos Sports, Rio de Janeiro, n. 11842, p. 3, 14 maio 1967c. Cartum. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=112518_03&pagfis=33032. Acesso em: 12 dez. 2023.

JOVEM NERD. Tina Respeito: Fefê Torquato conta os bastidores de sua reeleitura da HQ. **Jovem Nerd**, 24 dez. 2019. Disponível em: <https://jovemnerd.com.br/noticias/hqs-e-livros/tina-respeito-fepe-torquato-conta-os-bastidores-de-sua-releitura-da-hq>. Acesso em: 5 out. 2024.

JUSTIÇA DO TRABALHO. Tribunal Superior do Trabalho. Em três anos, Justiça do Trabalho julgou mais de 400 mil casos de assédio moral e sexual. Notícias do TST, Brasília, 2 maio 2024. Disponível em: <https://tst.jus.br/-/em-tr%C3%AAs-anos-justi%C3%A7a-do-trabalho-julgou-mais-de-400-mil-casos-de-ass%C3%A9dio-moral-e-sexual%C2%A0>. Acesso em: 5 out. 2024.

KAZ, Lorena. **Morrer de amor e continuar vivendo**. São Paulo: Editora Instante, 2018.

KIFFER, Ana; GARRAMUÑO, Florencia. **Expansões contemporâneas**: literatura e outras formas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Tradução: Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.

KIMMEL, Michael S. Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. Tradução: Silvia Hernandez e Oriana Jimenez In: OLAVARRÍA, José; VALDES, Teresa (org.). **Masculinidad/es**: poder y crisis. Santiago: Isis Internacional, 1997. p. 49-62.

KOEHLER, Ana Luiza. **Retraçando os becos de Porto Alegre**: visualizando a cidade invisível. 2015. 322 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/139940/000990903.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 28 out. 2024.

KOEHLER, Ana Luiza. De volta! – post de retorno do Beco. **Beco do Rosário**, [s. l.], 26 abr. 2018. Disponível em: <https://www.analuizakoehler.com/becodorosario/de-volta-post-de-retorno-do-beco/>. Acesso em: 20 maio 2024.

KOEHLER, Ana Luiza. **Beco do Rosário**. São Paulo: Veneta, 2020.

KOEHLER, Ana Luiza. 10 anos de blog Beco do Rosário! **Beco do Rosário**, [s. l.], 14 ago. 2023. Disponível em: <https://www.analuizakoehler.com/becodorosario/10-anos-de-blog-beco-do-rosario/>. Acesso em: 20 maio 2024.

KOEHLER, Ana Luiza Goulart; AYDOS, Valeria. Beco do Rosário: espaços e sociabilidades em um beco da antiga Porto Alegre. **Iluminuras**, Porto Alegre, v. 16, n. 36, p. 308-332,

ago./dez. 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/52646>. Acesso em: 4 maio 2024.

KOTTHOFF, Helga. Gender and humor: The state of the art. **Journal of Pragmatics**, [s. l.], v. 38, n. 1, p. 4-25, jan. 2006. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2005.06.003>

LAGE, Nara Bretas. **Aconteceu comigo**: mulheres, narrativas de vida e violências nos quadrinhos de Laura Athayde. 2022. 328 f. Tese (Doutorado em Estudos de Linguagens) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022.

LANZ, Letícia. **O corpo da roupa**: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero. 2014. 342 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

LEÃO, Thaiz. **Chora lombar**: maternidade na real. São Paulo: Garabato, 2016.

LEGADO e Sistema. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, n. 2667, p. 4, 8 fev. 1962.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=154083_02&pagfis=8568. Acesso em: 12 dez. 2023.

LELIS, Camila Luiza. **Mulheres em traços**: a percepção do sensível presente na exposição Batom, Lápis & TPM. 216. 110 f. Dissertação (Teoria Literária e Crítica da Cultura) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2016.

LE MOS, Luisa. **Transistorizada**. [S. l.], 23 maio 2018. Disponível em https://www.facebook.com/media/set/?vanity=923042467828333&set=a.1314023425396900&paipv=0&eav=AfbEopJp_CxPdluw9nMrKynGT64W5jPp-4XoBRCXCOan4fuRPBM16f16vFcRw3hbpeA&_rdr. Acesso em: 7 mar. 2024.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. v. 4. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1963.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pro-Posições**, Campinas, v. 19, n. 2(56), p. 17-23, maio/ago. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-73072008000200003>

LUIZA de Souza | Provoca. [S. l.: s. n.], 2023. 1 vídeo (54 min 36 s). Publicado pelo canal Provoca. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_5E5qCJ1h04&t=1199s. Acesso em: 28 fev. 2023.

LUSTOSA, Isabel. **Nássara**: o perfeito fazedor de artes. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MACHADO, Fábio Purper. Poéticas no “entre”: sobre narrativas menores e/ou fabulações e/ou imagens-tempo. **Linha Mestra**, [s. l.], n. 35, p. 142-150, maio/ago. 2018. Disponível em: <https://www.lm.alb.org.br/index.php/lm/article/view/39>. Acesso em: 12 set. 2024.

MAGALHÃES, Guilherme. Irene Rodrigues Falcão (1920-2014): amável irmã de Nelson Rodrigues. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 14 maio 2014. Disponível em:

<https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/05/1453457-irene-falcao-rodrigues-torturra-1920-2014---amavel-irma-de-nelson-rodrigues.shtml>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MAGALHÃES JUNIOR, Raymundo. Cinema: De quinta em quinta. **Diretrizes**, Rio de Janeiro, n. 56, p. 23, 17 jul. 1941. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=163880&pagfis=2791>. Acesso em: 11 dez. 2023.

MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira**: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil. v. 1. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

MAIA, Bruna. **Parece que piorou**: crônicas do cansaço existencial. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

MAIN, J. Thomas. **The rise of the alt-right**. Washington: Brooking Institution Press, 2018.

MARIZA & a pílula. **O Pasquim**, Rio de Janeiro, n. 423, p. 23, 11 ago. 1977. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&pagfis=15183>. Acesso em: 10 dez. 2023.

MARTINEZ, Fabiana Jordão. Militantes e radicais da quarta onda: o feminismo na era digital. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 29, n. 3, p. 1-14, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2021v29n370177>

MASS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. **O cânone mínimo**: o Bildungsroman na história da literatura. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

MASTROBERTI, Paula. Mulheres em quadrinhos no Brasil: o cantar das sereias pescadas pela rede. In: CONGRESSO DE HISTORIETA Y HUMOR VIÑETAS SERIAS, 3., 2014, Buenos Aires. **Anais [...]**. Buenos Aires: UBA, 2014. p. 58-76. Disponível em: https://www.academia.edu/44238426/MULHERES_EM_QUADRINHOS_NO_BRASIL_O_CANTAR_DAS_SEREIAS_PESCADAS_PELA_REDE. Acesso em: 10 mar. 2023.

MCCANN, Hannah. **Queering femininity sexuality, feminism, and the politics of presentation**. New York: Routledge, 2018.

MCCLOUD, Scott. **Understanding comics**: the invisible art. New York, HarperCollings Publishers, 1994.

MCROBBIE, Angela. Strategies of vigilance: an interview with Gayatri Chakravorty Spivak. In: MCROBBIE, Angela. **Postmodernism and popular culture**. London: Routledge, 2004. p. 119-128.

MEDEIROS, Estefani. Quadrinistas brasileiros reúnem-se na feira do livro de Frankfurt. **Omelete**, [s. l.], 13 out. 2013. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/quadrinhos/quadrinistas-brasileiros-reunem-se-na-feira-do-livro-de-frankfurt>. Acesso em: 13 dez. 2023.

MEDINA, Maria Juliana da Silva. **Três faces de Haroldo Maranhão**: o leitor, o jornalista, o escritor. 2010. 262 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufpa.br/handle/2011/4041>. Acesso em: 10 dez. 2023.

MESSERSCHMIDT, James W. The salience of “hegemonic masculinity”. **Men and Masculinities**, [s. l.], v. 22, n. 1, p. 85-91, 2019.

MESSIAS, Carolina Ito. **Um panorama da produção feminina de quadrinhos publicados na internet no Brasil**. 2018. 156 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-22022019-150556/pt-br.php>. Acesso em: 13 dez. 2023.

MIZAEL, Tâhcita Medrado; BARROZO, Sarah Carolinne Vasconcelos; HUNZIKER, Maria Helena Leite. Solidão da mulher negra: uma revisão da literatura. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, [s. l.], v. 13, n. 38, p. 212-239, 2021. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/1270>. Acesso em: 5 maio. 2024.

MORAES, Alexandra; SEVERINO, Thea. Entre patos e formigas, obra de Cica compõe fábula política do Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 fev. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2020/02/entre-patos-e-formigas-obra-de-cica-compoe-fabula-politica-do-brasil.shtml>. Acesso em: 12 dez. 2023.

MOREIRA, Lisandra Espíndula; NARDI, Henrique Caetano. Mãe é tudo igual? Enunciados produzindo maternidade(s) contemporânea(s). **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 17, n. 2, p. 569-594, maio/ago. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/zVjmyrs7XY6WrJNtbB66PnM/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 26 ago. 2024.

MOREIRA, Thaís Batista Rosa. **Na mira do traço: representações antifeministas nas revistas humorísticas PBT e O Malho (Argentina e Brasil, 1904-1918)**. 2023. 258 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

MORÉL, Edgar. A morte de uma mulher de talento. **Última Hora**, Rio de Janeiro, n. 794, p. 5, 14 jan. 1954. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=386030&pagfis=17193>. Acesso em: 12 dez. 2023.

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. Tradução: Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

MOREYRA, Alvaro. Pequenos segredos do mundo. **Diretrizes**, Rio de Janeiro, n. 73, p. 25, 13 nov. 1941. Disponível em: <https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=163880&pagfis=3234>. Acesso em: 11 dez. 2023.

MORRE a ilustradora Mariza Dias Costa, aos 66 anos. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 mar. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/morre-a-ilustradora-mariza-dias-costa-aos-66-anos.shtml>. Acesso em: 12 dez. 2023.

MORREU a senhorita Yolanda Pongetti. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, n. 5674, p. 7, 6 jan. 1954. Disponível em: https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=221961_03&pagfis=31830. Acesso em: 12 dez. 2023.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. Petrópolis: Vozes, 2011.

MUÑOZ SAAVEDRA, Judith. Una nueva ola feminista, más allá de #Metoo: irrupción, legado y desafíos. In: RIVERA VARGAS, Pablo; MUÑOZ SAAVEDRA, Judith; MORALES OLIVARES, Rommy; BUTENDIECK HIJERRA, Stefanie (org.). **Políticas Públicas para la Equidad Social**. Santiago de Chile: Colección Políticas Públicas, Universidad de Santiago de Chile, 2019. p. 179-190. Disponível em: <https://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/136061>. Acesso em: 12 dez. 2023.

MUNRO, Ealasaid. Feminism: A Fourth Wave?. **Political Insight**, [s. l.], v. 4, n. 2, p. 22-25, set. 2013. DOI: <https://doi.org/10.1111/2041-9066.12021>

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ. Ciça. **MAUC**, Fortaleza, 19 out. 2018. Disponível em: <https://mauc.ufc.br/pt/cica/>. Acesso em: 10 dez. 2023.

NARRATIVA E MEMÓRIA: a história de Porto Alegre em quadrinhos - Palestra no NAVisual do PPGAS-UFRGS. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (2 h 4 min). Publicado pelo canal Ana Luiza Koehler. Disponível in: <https://www.youtube.com/watch?v=As20062T4ic>. Acesso em: 25 mar. 2024.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Matraga**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 42, p. 611-634, set./dez. 2017. DOI: <https://doi.org/10.12957/matraga.2017.31606>

NASCIMENTO, Letícia Carolina Pereira do. **Transfeminismo**. São Paulo: Jandaíra, 2021.

NASCIMENTO, Rafael. Catete em ré menor: tensões da música na Primeira República. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 67, p. 38-56, ago. 2017. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i67p38-56>

NEGROS, sim; machões, não. **Mulherio**, São Paulo, ano III, n. 13, p. 23, maio/jun. 1983. Disponível em: https://www.fcc.org.br/conteudos/especiais/mulherio/arquivo/III_13_1983menor.pdf. Acesso em: 11 dez. 2023.

NELSON, Kyra. Women in refrigerators: the objectification of women in comics. **AWE** (A Woman's Experience), [s. l.], v. 2, p. 73-81, 2015. Disponível em: <https://scholarsarchive.byu.edu/awe/vol2/iss2/9>. Acesso em: 20 maio 2023.

NESTROVSK, Sofia; DEBORAH, Salles. **Viagem em volta de uma ervilha**. São Paulo: Veneta, 2019.

NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do “amor confluyente” ou o retorno ao mito do “amor romântico”? **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 609-627, set./dez. 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/3xMKWBCmTwGcS3CJkdLxWCS/?lang=pt>. Acesso em: 20 jan. 2023.

NEVES, Fernanda Pereira. Mortes: Desenhista, feminista e na luta pela anistia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 jul. 2016. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2016/07/1788033-mortes-desenhista-feminista-e-na-luta-pela-anistia.shtml>. Acesso em: 20 abr. 2022.

NO OLYMPO. **Espelho**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 23, maio 1936.

NOGUEIRA, Natania. Rian: caricatura e pioneirismo feminino no Brasil. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...]. São Paulo: ANPUH. Disponível em: https://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312664266_ARQUIVO_RIANEOPION_EIRISMOFEMININONACARICATURA.pdf. Acesso em: 11 dez. 2023.

NOMES e Renomes. **Espelho**, Rio de Janeiro, n. 14, p. 25, maio 1936.

NONATO, Gabrielle Ribeiro Bottene; SANTO, Rafaela do Espírito; SILVA, Andressa Melina Becker da. Dependência emocional em relacionamentos amorosos: uma proposta de intervenção com mulheres. **Semina: Ciências Sociais e Humanas**, Londrina, v. 43, n. 1, p. 55-70, jan./jun. 2022. DOI: <https://doi.org/10.5433/1679-0383.2022v43n1p55>

O 2º ENCONTRO Lady's Comics foi lindo! [S. l.: s. n.], 2017. 1 vídeo (10 min 32 s). Publicado pelo canal: Lady's comics. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=U4iMbqZwEKw>. Acesso em: 28 maio 2023.

O BRASIL ouvido pelo mundo. **Carioca**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 42, 16 nov. 1935. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/830259/per830259_1935_00004.pdf. Acesso em: 11 dez. 2023.

O MOVIMENTO feminino. Cartaz da organização. **Memorial da Democracia**, [s. l.], 2017. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/anistia>. Acesso em: 10 ago. 2023.

O PLANEJAMENTO familiar da miséria. **Brasil Mulher**, Londrina, ano 2, n. 7, p. 7, jun. 1977. Disponível em: https://acervo.fpabramo.org.br/uploads/r/centro-sergio-buarque-de-holanda-csbh-fpa/7/e/c/7ecbf25a3a55d9666a0fb0f0ea5f8820310140d14a518cacf831e3b5ce97139/J_BMulher_1977_0007_baixa.pdf. Acesso em: 11 dez. 2023.

OLIVEIRA, Cláudia de. Nair de Teffé entre o barão e o presidente: trajetória como obra compartilhada. In: OLIVEIRA, Cláudia de; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ROUCHOU, Joëlle; VELLOSO, Monica Pimenta (org.). **Criações compartilhadas: Artes, Literatura e Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: MAUAD/FAPERJ, 2014. p. 29-56.

OLIVEIRA, Marcelo Andrade Cattoni de; MARQUES, Stanley Souza. Contribuições para uma reconstrução crítica da gramática moderna da maternidade. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 28, n. 1), e68037, p. 1-16, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n168037>

OLIVEIRA, Paloma do Nascimento; OLIVEIRA, Tássia Tavares de. Reflexões feministas e maternas em narrativas contemporâneas escritas por mulheres. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 10, n. 4, p. 79-97, 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v10i4.2196>

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. **Mulher ao quadrado: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias 1895-1990**. Brasília: Editora da UnB, 2007.

OTTONI, Cora. **Denise: arraso**. Barueri: Panini/Graphic MSP, 2022.

PEDROSO, Orlando. Mariza Dias Costa. **Ilustrar**, [s. l.], n. 35, p. 37a-47b, 2013. Disponível em: https://revistailustrar.com.br/wp-content/uploads/2020/12/ilustrar_35.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

PEDROSO, Orlando. Revista As Periquitas reúne produção feminina em desenhos e textos. **Blog do Orlando**, [s. l.], 28 out. 2014. Disponível em: <https://blogdoorlando.blogosfera.uol.com.br/2014/10/28/revista-as-periquitas-reune-producao-feminina-em-desenhos-e-textos/>. Acesso em: 13 dez. 2023.

PEREIRA, Alice. **Pequenas Felicidades Trans**. Rio de Janeiro: Edição da Autora, 2019.

PEREIRA, Renan Rivaben; CARVALHO, Leonardo Dallacqua de. Escrito, caricaturado e falado: ecos do humor antiesquerdista nas décadas de 1920, 1960 e 2010. **Revista Angelus Novus**, São Paulo, v. 14, n. 19, p. 1-25, 2023. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2179-5487.v14i19p207006>

PERONI, Caterina; RODAK, Lidia. Introduction: the fourth wave of feminism: from social networking and self-determination to sisterhood. **Oñati Socio-Legal Series**, [s. l.], v. 10, n. 1, p. 1s-9s. 2020. Disponível em: https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/19492/1/Peroni_Rodak_Introduction_fourth_wave.pdf. Acesso em: 2 jan. 2023.

PERROT, Michelle. Práticas da Memória Feminina. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 9, n. 18, p. 9-18, ago./set. 1989. Disponível em: https://www.anpuh.org/arquivo/download?ID_ARQUIVO=3846. Acesso em: 10 out. 2022.

PESSOA, Alberto Ricardo. Significações imaginárias do humor nos quadrinhos de Conceição Cahú. **Revista Ártemis**, João Pessoa, v. XXVIII, n. 1, p. 119-135, jul./dez. 2019. DOI: <https://doi.org/10.22478/ufpb.1807-8214.2019v28n1.48109>

PHOENIX, Woodrow. **She Lives**. 2014. Disponível em: <https://woodrowphoenix.co.uk/She-Lives>. Acesso em: 17 out. 2024.

PINHEIRO, Bianca. **Mônica**: Força. Barueri: Panini/Graphic MSP, 2016.

PINHEIRO, Bianca. **Mônica**: Tesouros. Barueri: Panini/Graphic MSP, 2019.

PINHEIRO, Márcio. **Rato de redação**: Sig e a história do Pasquim. São Paulo: Matrix, 2022.

PINTO, Celi Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2003.

PIRES, Maria da Conceição Francisca. Transexualidade em quadrinhos: narrativa autobiográfica nas histórias de Sasha, a leoa de juba e Alice Pereira. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 28, p. 1-21, 2021. DOI: <https://doi.org/10.22456/1983-201X.110580>

POBREFOBIA com Padre Júlio Lancellotti. **Catarse**, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.catarse.me/pobrefobia>. Acesso em: 10 fev. 2023.

POLÍTICAS. **Aborto Livre**. [S. l.], 28 nov. 2017. Facebook: https://www.facebook.com/politicashq?__tn__=-UC*F. Disponível em: [https://www.facebook.com/politicashq/photos/a.522540244748225/523862084616041/?__cft__\[0\]=AZUEfm9f84ENW9xz8fes29nJCKOC2nufvWQgBLDyc6-jDWY7ZBn-ACR6AkZpP1_bgWFbUHg7QrT6aHtOupF3E1_I5ReToQKqqw2gYtv_O7GGiNn60jNPFV AoDPkkAVNjFR8MSspaXN5Pfvk73d9xVc4UpXQHqeg9-wIV](https://www.facebook.com/politicashq/photos/a.522540244748225/523862084616041/?__cft__[0]=AZUEfm9f84ENW9xz8fes29nJCKOC2nufvWQgBLDyc6-jDWY7ZBn-ACR6AkZpP1_bgWFbUHg7QrT6aHtOupF3E1_I5ReToQKqqw2gYtv_O7GGiNn60jNPFV AoDPkkAVNjFR8MSspaXN5Pfvk73d9xVc4UpXQHqeg9-wIV). Acesso em: 15 dez. 2023.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>. Acesso em: 10 jan. 2023.

PRAZERES, Otto. **Petrópolis, a encantadora**. [S. l.]: Empreza Editora O Norte, 1922.

PROFESSORES chamados para posse. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 17599, p. 5, 30 jul. 1950. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_06&pagfis=4231. Acesso em: 12 dez. 2023.

QUATRO para três.... **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, n. 584, p. 4, 17-18 nov. 1951. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=154083_01&pesq=lauro%20pais%20andrade&pagfis=6791. Acesso em: 12 dez. 2023.

QUELUZ, Marilda Lopes Pinheiro. **Olho da rua: o humor visual em Curitiba (1907-1911)**. 1996. 198 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 1996.

RAGO, Luzia Margareth. Escritas de si, parrésia e feminismos. In: BRANCO, Guilherme Castelo; VEIGA-NETO, Alfredo (org.). **Foucault: filosofia e política**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 251-267.

RAMOS, Paulo; FIGUEIRA, Diego; Graphic novel, narrativa gráfica ou romance gráfico? Terminologias distintas para um mesmo rótulo. In: JORNADA DE ESTUDOS SOBRE ROMANCES GRÁFICOS, 2., 2011, Brasília. **Anais eletrônicos [...]**. Brasília: GELBC/UnB, 2011. Disponível em: https://www.gelbc.com/_files/ugd/d35737_883030992e0b4bfeb7aba47bae13cf32.pdf. Acesso em: 10 set. 2024.

RAVENHILL, James P.; VISSER, Richard O. de. There are too many gay categories now: Discursive constructions of gay masculinity. **Psychology of Men & Masculinity**, [s. l.], v. 18, n. 4, p. 321-330, 2017. DOI: <https://doi.org/10.1037/men0000057>

REVISTA INVERNA Volume 1 - Parte 1 de 2. **Tapas**, [s. l.], 11 jul. 2016. Disponível em: <https://tapas.io/series/Revista-Inverna-Volume-1>. Acesso em: 3 jan. 2023.

REVISTA Mina de HQ. **Mima de HQ**, [s. l.], 2022. Disponível em: <https://minadehq.com.br/revistaminadehq/>. Acesso em: 13 dez. 2023.

RIBEIRO, Ediel. Martha Alencar e o Pasquim. **O Folha de Minas**, Rio de Janeiro, 8 ago. 2022. Disponível em: <https://ofolhademinas.com.br/materia/36809/coluna/martha-alencar-e-o-pasquim>. Acesso em: 17 out. 2024.

RIZZI, Giorgio Busi; MANDOLINI, Nicoletta. Brazilian trans activism, comics and communities, between digital and print: the cases of Pequenas felicidades trans and Transistorizada. **European Comic Art**, v.16, n. 2, p. 100-124, 2023. Disponível em: <https://www.berghahnjournals.com/view/journals/eca/16/2/eca160205.xml>. Acesso em: 12 maio 2024.

RODRIGUES, Augusto. Apresentação. **Ultima Hora**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 12, 12 jun. 1951. Disponível em:

<https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=386030&Pesq=Irene&pagfis=12>. Acesso em: 10 dez. 2023.

ROSALEN, Eloisa. **Retratos de uma geração**: as trajetórias de militâncias das mulheres exiladas na França e em Portugal e no retorno ao Brasil (1973-1987). 2021. 301 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/227107/PHST0721-T.pdf?sequence=-1>. Acesso em: 12 mar. 2022.

SÁ NETO, Clarindo Epaminondas de. O assédio sexual laboral durante a pandemia de COVID-19: reflexões acerca das desigualdades de gênero no trabalho a partir do paradigma da justiça relacional. **Sequência**, Florianópolis, v. 44, n. 94, p. 1-38, 2023. DOI: <https://doi.org/10.5007/2177-7055.2023.e91417>

SABIN, Roger. **Adult comics**: an introduction. London: Routledge, 1993.

SACCO, Joe. **The Great War**. [S. l.]: Jonathan Cape, 2013.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2013.

SANTANA, Jorge Alves. Romance de formação e o caso do Künstlerroman. **Revista Signótica**, Goiânia, v. 15, p. 35-51, 2003. DOI: <https://doi.org/10.5216/sig.v15i1.3764>

SANTOS, Rodolpho Gauthier Cardoso dos. As charges antiperonistas de Tribuna da Imprensa (1949-1955). **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 18, p. 215-248, maio/ago. 2016.

SCHIPPERS, Mimi. Recovering the feminine other: Masculinity, femininity, and gender hegemony. **Theory and Society**, [s. l.], v. 3, n. 1, p. 85-102, 2007. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/4501776>. Acesso em: 6 mar. 2022.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCOTT, Jocelyne Bartram. The Elle Woods effect: Being “girled” while reclaiming girliness. **Sexualities**, [s. l.], v. 0, n. 0, p. 1371-1385, 2023. DOI: <https://doi.org/10.1177/13634607231164714>

SCOTT, Jocelyne Bartram. What do glitter, pointe shoes, & plastic drumsticks have in common? Using femme theory to consider the reclamation of disciplinary beauty/body practices. **Journal of Lesbian Studies**, [s. l.], v. 25, n. 1, p. 36-52, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1080/10894160.2019.1689329>

SEGUNDO VOLUME da HQ “Beco do Rosário” está em pré-venda, 2020. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/secoes/noticias/segundo-volume-beco-rosario-esta-venda>. Acesso em: 25 mar. 2024.

SHUTTLEWORTH, Russell; WEDGWOOD, Nikki; WILSON, Nathan J. The Dilemma of Disabled Masculinity. **Men and Masculinities**, [s. l.], v. 15, n. 2, p. 174-194, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1177/1097184X12439879>

SILVA, Alba Valéria Tinoco Alves. Imagem di/invertida: reflexão sobre a representação da mulher em tiras cômicas produzidas por mulheres no Brasil. *In*: JORNADAS

INTERNACIONAIS DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS, 2., 2013, São Paulo. **Anais eletrônicos** [...]: São Paulo: USP, 2013. Disponível em: https://anais2ajornada.eca.usp.br/anais2asjornadas/Artigo_Alba_Valeria_Silva.htm. Acesso em: 12 out. 2023.

SILVA, Ana Carolina Aguerri Borges da; SILVA, Jeferson Alan Vieira da. Traços de Cahú: a arte como resistência feminista. **Fim do Mundo**, Marília, n. 5, p. 382-392, maio/ago. 2021. DOI: <https://doi.org/10.36311/2675-3871.2021.v2n5.p382-392>

SILVA, Cátia Ana B. **O diário de Virgínia**: Pequena conversa. 2016a. Disponível em: <https://www.odariodevirginia.com/port/cap13.html>. Acesso em: 13 dez. 2023.

SILVA, Cátia Ana B. **O diário de Virgínia**: Liberdade. 2016b. Disponível em: <https://www.odariodevirginia.com/port/cap21.html>. Acesso em: 13 dez. 2023.

SILVA, Cátia Ana B. **O diário de Virgínia**: Big Virgínia em Summerland. 2016c. Disponível em: <https://www.odariodevirginia.com/port/cap17.html>. Acesso em: 13 dez. 2023.

SILVA, Cátia Ana B. **O diário de Virgínia**: When a man loves a woman. 2016d. Disponível em: <https://www.odariodevirginia.com/port/whenaman.html>. Acesso em: 13 dez. 2023.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. **Labrys**, estudos feministas, [s. l.], jan./jun. 2007. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>. Acesso em: 26 out. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Mulheres, arquivos e memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 71, p. 19-27, dez. 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p19-27>

SOIHET, Rachel. Preconceitos nas charges de O Pasquim: mulheres e a luta pelo controle do corpo. **Artcultura**, Uberlândia, v. 9. n. 14. p 39-53, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1444>. Acesso em: 31 mar. 2025.

SOUZA, Luiza de. O Inventário Amoroso de Marcela. **Ilustra, Lu**, [s. l.], 2017. Disponível em: <https://cargocollective.com/ilustralu/O-Inventario-Amoroso-de-Marcela>. Acesso em: 14 dez. 2023.

SOUZA, Luiza de. **Arlindo**. São Paulo: Seguinte, 2021.

TEATRO DAS ARTES. **Tina**: respeito. 2024. Disponível em: <http://teatrodasartessp.com.br/peca/tina-respeito/>. Acesso em: 06 out. 2024.

TEIXEIRA, Luíz Guilherme Sodré. **O traço como texto**: história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, Coleção Papéis Avulsos, n. 38, 2001. Disponível em: http://antigo.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_LuizGuilhermeSodreTeixeira_A_historia_da_charge.pdf. Acesso em: 14 dez. 2023.

TORQUATO, Fefê. **Tina**: respeito. Barueri: Panini Brasil, 2019a.

TORQUATO, Fefê. Fefê Torquato: entrevista. In: MACHADO, Laluña; MARINO, Dani (org.). **Mulheres e quadrinhos**. São José: Skript, 2019b. p. 169-173.

TORTURRA, Bruno. O homem do futebol-arte: uma homenagem ao coração do Canal 100. **Piauí**, [s. l.], n. 19, abr. 2008. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-homem-do-futebol-arte/>. Acesso em: 9 jun. 2022.

TRAÇOS DA CIDADE. **História de Porto Alegre em quadrinhos**. [2022]. Disponível em: <https://www.catarse.me/tracosdacidade>. Acesso em: 25 mar. 2024.

UM DIA na vida de Júlia. **Brasil Mulher**, São Paulo, ano 2, n. 9, p. 16, out. 1977. Disponível em: https://acervo.fpabramo.org.br/uploads/r/centro-sergio-buarque-de-holanda-csbh-fpa/b/c/a/bca30ea2b1cb04696210fca45c941ec0f7cb0f1299d598e94de9a1482ece80d6/J_BMulher_1977_0009_baixa.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

VAI A EUROPA a cantora Rosmunda Pongetti. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, n. 17265, p. 17, 30 jun. 1949. Disponível em: https://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=089842_05&pagfis=48039. Acesso em: 10 dez. 2023.

VANNI, Maria Clara Mangeth. **Narrativas de transição**: questões de gênero, representação e representatividade em GenderQueer: A Memoir e Pequenas Felicidades Trans. 2020. 133 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2020. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/130578>. Acesso em: 7 de mar. 2024.

VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida; São Paulo: Max Limonad, 1985.

VIANA, Germana. **As Empoderadas**. Porto Alegre: Jambô, 2018.

WANZO, Rebecca. **The content of our caricature**: African American comic art and political belonging. New York: New York University Press, 2020.

WEBER, Hilde. **O Brasil em Charges (1950-1985)**. São Paulo: Circo Editorial, 1986.

WERNECK, Giovanna Carrozzino. Mulheres e charges políticas: a subversão pelo humor nos espaços públicos. **Revista Espacialidades**, Natal, v. 13, n. 1, p. 64-87, 2018. DOI: <https://doi.org/10.21680/1984-817X.2018v13n01ID17595>

WHILEY, Lilith A.; STUTTERHEIM, Sarah; GRANDY, Gina. Breastfeeding, ‘tainted’ love, and femmephobia: Containing the ‘dirty’ performances of embodied femininity. **Psychology & Sexuality**, v. 13, n. 1, p. 101-114, 2020. DOI: <https://doi.org/10.1080/19419899.2020.1757501>

WOJNICKA, Katarzyna. Invisible yet significant: the case of complicit masculinities’ transparency in power. **Norma**: International Journal for Masculinity Studies, [s. l.], v. 16, n. 4, p. 200-204, 2021. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/18902138.2021.2001994#d1e122>. Acesso em: 8 ago. 2024.

WOLFMAN, Greg; HEARN, Jeff; YADON-LEE, Tray. Hollow femininities: the emerging faces of neoliberal masculinities. **Norma: International Journal for Masculinity Studies**, [s. l.], v. 16, n. 4, p. 217-234, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1080/18902138.2021.1996829>

ZAČA, Evija. Caricature as a creative work for its creator and viewer. **Limes: Borderland Studies**, v. 5, n. 1, p. 54-69, 2012. DOI: <https://doi.org/10.3846/20297475.2011.652679>

ZANELLO, Valeska. **A prateleira do amor: sobre mulheres, homens e relações**. Curitiba: Appris, 2022.

ZEISLER, Andi. **Feminism and pop culture**. Berkeley: Seal Press, 2008.

ZENI, Lielson. **Crises no quadrinho brasileiro do século XXI**. 2024. 285 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **História da literatura: questões contemporâneas**. Caxias do Sul: Educs, 2010.

ZIRALDO FAZ HQ para adultos e crítica politicamente corretos. Folha de São Paulo, São Paulo, 30 ago. 2009. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u579072.shtm>. Acesso em: 5 out. 2024.

ZIRBEL, Ilze. Ondas do feminismo. **Blogs de Ciência da Universidade Estadual de Campinas: mulheres na filosofia**, Campinas, v. 7, n. 2, p. 10-31, 2021. Disponível em: <https://www.blogs.unicamp.br/mulheresnafilosofia/ondas-do-feminismo/>. Acesso em: 16 dez. 2023.

ZUBARÁN, Maria Angélica. O acervo do jornal O exemplo (1832-1930): patrimônio cultural afro-brasileiro. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 5, n. 12, p. 1-16, jan./jun.2015. DOI: <https://doi.org/10.15210/rmr.v7i12.9396>