UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

EDILIANE DE OLIVEIRA BOFF

De Maria a Madalena
representações femininas nas histórias em quadrinhos

São Paulo
2014

EDILIANE DE OLIVEIRA BOFF

De Maria a Madalena: representações femininas nas histórias em quadrinhos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Ciências da Comunicação da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo como requisito parcial para obtenção do
título de Doutora em Ciências da Comunicação

Área de Concentração:
Interfaces Sociais da Comunicação

Orientador: Prof. Dr. Waldomiro de Castro Santos
Vergueiro

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Boff, Ediliane de Oliveira
De Maria a Madalena: Representações femininas nas histórias em quadrinhos / Ediliane de Oliveira Boff. -- São Paulo: E. O. Boff, 2014.
309 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Waldomiro de Castro Santos Vergueiro
Bibliografia

1. Quadrinhos 2. Feminino 3. Identidade 4. Comunicação 5. Feminismo I. Vergueiro, Waldomiro de Castro Santos II. Título.

CDD 21.ed. - 302.2

BOFF, E.O. De Maria a Madalena: representações femininas nas histórias em quadrinhos Tese apresentada à Faculdade de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____
Prof. Dr. _____	Instituição: _____
Julgamento: _____	Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa em todos os momentos de seu desenvolvimento;

Ao professor Waldomiro, pela generosidade, pelo exemplo de força e dedicação, pela paciência, pelas horas, pelos tempos de Conan, Xavier e Shmoo;

A Luiz Maurício, meu amor, por tudo;

A Eva, Luiz Carlos e Celine, pelo aconchego incondicional e pelo amor;

Às professoras Sandra e Regina, pelas significativas contribuições durante a qualificação do projeto desta tese e pela grande possibilidade de aprendizado;

Ao meu querido professor e amigo Ramón, pelas conversas e pelas bem humoradas aulas de espanhol;

Ao professor Jesús Jiménez Varea, pela ótima acolhida na Universidad de Sevilla e pela valiosa orientação;

Ao professor e amigo Antonio Pineda, pelas furiosas e divertidas discussões teóricas; e pelas importantes indicações de melhoria;

A todos os meus velhos e novos amigos, pela companhia, pela paciência e pelo estímulo;

Aos meus colegas de curso, especialmente ao Nobu, sempre dedicado a fornecer material de pesquisa;

À secretaria do PPGCOM, especialmente para Rosely, por compreender as ansiedades geradas em função de problemas burocráticos e pela enorme dedicação ao seu trabalho;

Às quadrinhistas, aos editores, especialistas e professores que forneceram entrevistas sugestões e inúmeras contribuições para esse trabalho.

Nancy, de Ernie Bushmiller

RESUMO

Trata das representações de protagonistas femininas nas histórias em quadrinhos, enfatizando exemplos de histórias que abordam concepções identitárias distintas. Com o intuito de compreender como o feminino aparece em determinadas criações, esta tese se apoia nos pressupostos metodológicos da Hermenêutica de Profundidade, de John B. Thompson (2011). Assim, a pesquisa apresenta dois momentos dorsais, sendo que o primeiro aborda as construções femininas, a partir da perspectiva de autores masculinos; e o segundo aborda tais construções a partir da perspectiva de autoras-mulheres e do autor transgênero Laerte. Em princípio, foram enfatizadas as personagens das obras *Rê Bordosa*, *Mara-Tara*, *As skotinhas*, *Radical Chic* e *Aline*. Posteriormente, tratou-se de destacar também as criações *Mulher de 30*, *Amely: uma mulher de verdade*, *Uma Patada com carinho* e *Muriel*. Dessa forma, constatou-se que grande parte dessas narrativas oscilam entre criticar, debochar e apoiar uma ideia de feminino fundamentada na *mística feminina*, desenvolvida pela pensadora Betty Friedan (1971).

Palavras-chave: Feminino. Quadrinhos. Identidade. *Mística feminina*.

Abstract

The feminine issue within today's society is an essential part of the communication field. In comics, the female representations are even more intricate. Based on that, and emphasizing cases that present different conceptions of identity, this research is constituted by two dorsal moments: the first of which covers the female constructs from the perspective of male-authors; and the second discusses such constructions from the perspective of the female-author and Laerte, who is, by the way, a transgender author. In order to understand how the female shows up in several creations, this thesis is based on the methodological assumptions of John B. Thompson (2011). First of all, were objects of this work the characters *Rê Bordosa*, *Mara-Tara*, *As skotinhas*, *Radical Chic* and *Aline*. Later, were added the works *Mulher de 30*, *Amely: uma mulher de verdade*, *Uma patada com carinho*; and *Muriel*. Thus, there is a large evidence that the most part of these narratives swings between scoffing and supporting the idea of female, based on the feminine mystic, by Betty Friedan (1971).

Key-word: Feminine. Comics. Identity. *Feminine mystique*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Jornal online O Bairrista (O BAIRRISTA. Disponível em: < www.obairrista.com>. Acesso em 2 Set.2013).....	31
Figura 2	Quadrinhos de Pagu (CAMPOS, Augusto. Pagu, vida e obra. São Paulo: Brasiliense, 1987)....	38
Figura 3	Marcha das vadias , de Laerte (COUTINHO, Laerte. Disponível em: <http://murieltotal.zip.net/arch2012-07-29_2012-08-04.html>. Acesso em: 16. Ago. 2012).....	43
Figura 4	Grupo FEMEN , Ucrânia (GRUPO FEMEN. Disponível em: <http://femen.org/about>. Acesso em 4 Jan. 2014).....	46
Figura 5	Campanha Chega de Fiu-fiu (CHEGA DE FIU-FIU. Disponível em: <http://thinkolga.com/cheга-de-fiu-fiu>. Acesso em Dez. 2013).....	48
Figura 6	Propaganda Hope Gisele Bündchen (HOPE GISELE BÜNDCHEN. Disponível em: <http://exame.abril.com.br/marketing/noticias/gisele-bundchen-ilustra-campanha-da-hope>. Acesso em 4 Abr. 2012).....	55
Figura 7	Anúncio Impresso Skol , 2003 (FNAZCA. Disponível em: <www.fnazca.com.br/index.php/2006/02/06/skol-pilsen>. Acesso em 4 Abr. 2012).....	56
Figura 8	Dove e a exibição do corpo comum (DOVE. Disponível em: < http://www.dove.com.br/pt/>. Acesso em 12 Dez. 2011).....	58
Figura 9	Whoa, Nellie! (HERNANDEZ, Jaime. Whoa, Nellie!. Campinas: Zarabatana, 2007, p.77).....	62
Figura 10	Dale Arden (Disponível em <http://femformidable.blogspot.com.br/2013_06_01_archive.html>. Acesso em 4 Jan 2014.).....	65
Figura 11	Miss Lace (HISTORIA DE LOS COMICS, nº 8, 1982, p. 221).....	65
Figura 12	Daisy Mae (GOULART, R. El Estilo Dogpatch. In.: HISTORIA DE LOS CÓMICS, nº 10, 1982, p.256).....	66
Figura 13	Xulipa Buscapé (GOULART, R. El Estilo Dogpatch. In.: HISTORIA DE LOS CÓMICS, nº 10, 1982, p.256).....	67
Figura 14	Parte de história de Pafúncio e Marocas , 1920 (HISTORIA DE LOS CÓMICS,- nº2, 1982, p. 46).....	72
Figura 15	Blondie , de Chic Young (1) (HISTORIA DE LOS CÓMICS, nº 27, 1982, p. 737).....	74
Figura 16	Blondie , Chic Young (2) (HISTORIA DE LOS CÓMICS, nº 27, 1982, p. 737).....	75
Figura 17	Mr. and Mrs. (WEPMAN, D. La serie familiar: relaciones y papeles familiares em los cómics. In.: HISTORIA DE LOS CÓMICS, nº 3, 1982, p. 82).....	77
Figura 18	Winnie Winkle , de Martín Branner (JAVIER, C. Mitos y generos de testimonio cotidiano:La forma americana de vida en el joven sistema de los cómics. In.: HISTORIA DE LOS CÓMICS, nº3, 1982, p. 64).....	79
Figura 19	Nancy (Disponível em: <http://ladyscomics.com.br/a-travessa-nancy>. Acesso em 20 Dez. 2013).....	80
Figura 20	Little Orphan Annie (HISTORIA DE LOS CÓMICS, nº 5, 1982, p.140).....	80
Figura 21	Little Annie Fanny (THOMPSON, D., Alfred E. Neuman da origen a Little Annie Funny. In.: HISTORIA DE LOS CÓMICS, nº 29,1982, p. 788).....	81
Figura 22	Betty Boop (BARRERO, M. Erotismo americano de los años treinta. spicy humor magazines. Disponível em: <http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/erotismo_americano_de_los_anos_treinta_spicy_humor_magazines.html>. Acesso em 5 Nov. 2013).....	82
Figura 23	Quadrinhos de Betty Boop (CONDE, L. Lo femenino asexuado en los tebeos de la Guerra Civil española. Disponível em: <http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/lo_femenino_asexuado_en_los_tebeos_de_la_guerra_civil_espanola.html>. Acesso em Jan. 2014).....	84
Figura 24	A heart full of dreams! (MARTINET, J. Truer than true romance. New York: Watson-Guption Publications, 2001, p. 78).....	86
Figura 25	Loving gay men! (MARTINET, J. Truer than true romance. New York:Watson-Guption	

	Publications, 2001, p. 79).....	86
Figura 26	Revista BB (MARTÍN, A. Notas de acercamiento a BB, primer tebeo español para niñas, 1920-1925. Disponível em: < http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/notas_de_acercamiento_a_bb_primer_tebeo_espanol_para_ninas_1920-1925.html >. Acesso em 2 Maio 2013.....	88
Figura 27	La Nuri . (TEBEOSFERA. Disponível em: < http://www.tebeosfera.com/obras/numeros/nuri_la_la_nuri_1925_1.html >. Acesso em 20 Dez 2013.	89
Figura 28	Revista Mis Chicas (TEBEOSFERA. Disponível em: < http://www.tebeosfera.com/buscador/MIS+CHICAS/ >. Acesso em 9 Jul 2013.).....	91
Figura 29	Florita (GUBERN, R. La edad de oro de las historietas cómicas. In.: HISTORIA DE LOS CÓMICS, nº 18, 1982, p. 478.)	91
Figura 30	Mulher Hulk e a nova Ms.Thing (FF, nº12, Novembro 2013).....	94
Figura 31	Mulher-Maravilha , anos 70 (GROTH, G. La D.C en los años setenta. In.: HISTORIA DE LOS CÓMICS, nº 36, 1982, p. 986).....	95
Figura 33	Wonder Woman , de George Perez. Disponível em:< http://www.tebeosfera.com/obras/numeros/wonder_woman_de_george_perez_planeta-deagostini_2011_1.html . Acesso em 04 Jan. 2014).....	97
Figura 32	Capa de MS , julho de 1972 – (ERGAS, Y. O sujeito mulher: o feminismo dos anos 1960-1980. In.: THÉBAUD, F. Historia das mulheres: o século XX, 1991, p. 593).....	98
Figura 34	Jane , de Norman Pett. (HISTORIA DE LOS CÓMICS, nº19, 1982).....	100
Figura 35	Barbarella (TEBEOSFERA. Disponível em: < http://www.tebeosfera.com/buscador/barbarella/ >. Acesso em 3 Dez. 2012.).....	101
Figura 36	Clic , de Milo Manara. (MANARA, M. Clic 1. São Paulo: Conrad, 2006, p. 22).....	103
Figura 37	Valentina , parte de O Subterrâneo (CREPAX, Guido. Valentina. São Paulo: Conrad, 2006, p. 109).....	105
Figura 38	Valentina, Sogno (CREPAX, Guido. Valentina. São Paulo: Conrad, 2006, p. 91).....	105
Figura 39	Garotas, garotas, garotas (CRUMB, Robert. Meu problema com as mulheres. São Paulo: Conrad, 2010, p. 29).....	108
Figura 40	Meu problema com as mulheres (CRUMB, R. Meu problema com as mulheres. São Paulo: Conrad, 2010, p. 10).....	109
Figura 41	King Kong (VAUGHAN, B.; GUERRA, P.; MARZÁN Jr., J. Y: o último homem, vol 6, São Paulo:Panini Brasil Ltda., 2011.).....	110
Figura 42	Marcas de gênero em Y: o último homem (VAUGHAN, B.; GUERRA, P.; MARZÁN Jr., J. Y: o último homem, vol 6, São Paulo: Panini Brasil Ltda., 2011).....	112
Figura 43	“Tam woman”. (VAUGHAN, B.; GUERRA, P.; MARZÁN Jr., J. Y: o último homem, vol 6., Menina com menina. São Paulo: Panini Brasil Ltda., 2011, p.66.).....	113
Figura 44	Inaiá, de As aventuras de Zé Caipora (AGOSTINI, A. As aventuras de Nhô Quim e Zé Caipora: os primeiros quadrinhos brasileiros 1869 – 1883. Brasília: Senado federal, 2002).....	114
Figura 45	Edições Maravilhosas: Iracema	115
Figura 46	Maria Erótica (MARIA ERÓTICA,nº1, 1980).....	116
Figura 47	Catecismos , de Calos Zéfiro. (MENDES, T. Quadrinhos Sacanas. São Paulo: Peixe Grande, 2010).....	117
Figura 48	Mônica , de Maurício de Sousa. (Disponível em: < http://www.monica.com.br/cgi-bin/load.cgi?file=news/welcome.htm&pagina=../cards/w-4estacoes.htm >. Acesso em: 24 Abr. 2012.....	118
Figura 49	Casamento de Mônica e Cebola (TURMA DA MÔNICA JOVEM, nº50, 2012.).....	120
Figura 50	Casamento de Mônica e Cebolinha (TURMA DA MÔNICA JOVEM, nº50, 2012.).....	121
Figura 51	Zora, a mulher Lobo (MESTRES DO TERROR. A origem de Zora, a mulher lobo, nº62).....	123
Figura 52	Naiara, filha de Drácula	124
Figura 53	Mirza (MESTRES DO TERROR, nº12, 1983, p. 2).....	125
Figura 54	Mirza (MESTRES DO TERROR, nº12, 1983, p. 17).....	127
Figura 55	Rê Bordosa , de Angeli (ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Nova Sampa Diretriz/Devir Livraria, 16 vol., n.1-8, 2007.....	128
Figura 56	Relações sexuais em Rê Bordosa (ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Nova Sampa Diretriz/Devir Livraria, 16 vol., n.1-8, 2007.....	128
Figura 57	Parte da história Diabo no Corpo: A vida e Obra de uma Porraloca (ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Nova Sampa Diretriz/Devir Livraria, 16 vol., n.1-8, 2007).....	129

Figura 58	Parte da história Diabo no Corpo: A vida e Obra de uma Porraloca ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Nova Sampa Diretriz/Devir Livraria, 16 vol., n.1-8, 2007.....	130
Figura 59	Parte da história Diabo no Corpo: A vida e Obra de uma Porraloca ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Nova Sampa Diretriz/Devir Livraria, 16 vol., n.1-8, 2007.....	131
Figura 60	As Skrotinhas , de Angeli (ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Nova Sampa Diretriz/Devir Livraria, 16 vol., n.1-8, 2007).....	132
Figura 61	Parte da história Cabeça de Mulher (ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Nova Sampa Diretriz/Devir Livraria, 16 vol., n.1-8, 2007.).....	133
Figura 62	Figura 62 - Parte da história Cabeça de Mulher (ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Nova Sampa Diretriz/Devir Livraria, 16 vol., n.1-8, 2007.).....	133
Figura 63	Mulheres Vadias (ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Nova Sampa Diretriz/Devir Livraria, 16 vol., n.1-8, 2007.).....	134
Figura 64	Parte da história O Sexo das Bactérias estrelando: Mara-Tara (ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Nova Sampa Diretriz/Devir Livraria, 16 vol., n.1-8, 2007.).....	135
Figura 65	Parte da história O sexo das Bactérias (ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Nova Sampa Diretriz/Devir Livraria, 16 vol., n.1-8, 2007.).....	136
Figura 66	Parte da história O sexo das Bactérias (ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Nova Sampa Diretriz/Devir Livraria, 16 vol., n.1-8, 2007.).....	137
Figura 67	Luke e Tantra (ANGELI. Disponível em: < http://www2.uol.com.br/angeli/lukeetantra/tiras.htm >. Acesso em nov. 2013).....	137
Figura 68	Luke e Tantra . (ANGELI. Disponível em: < http://www2.uol.com.br/angeli/lukeetantra/tiras.htm >. Acesso em nov. 2013).....	138
Figura 69	Luke e Tantra 3 (ANGELI. Disponível em: < http://www2.uol.com.br/angeli/lukeetantra/tiras.htm >. Acesso em nov. 2013).....	139
Figura 70	Aline e seus dois namorados , Adão Iturrusgarai (ITURRUSGARAI, Adão. Aline e seus dois namorados. Porto Alegre: L&PM, 2009).....	140
Figura 71	Tira do livro 1, Aline e Seus Dois Namorados , de Adão Iturrusgarai (ITURRUSGARAI, Aline e seus dois namorados. Porto Alegre: L&PM, 2009).....	141
Figura 72	Aline, finalmente nua . (ITURRUSGARAI, Adão. Aline: Finalmente nua!!! Porto Alegre: L&PM, 2009)	142
Figura 73	Dona Marta , de Glauco. (GLAUCO. Disponível em: < http://www2.uol.com.br/glauco >. Acesso em 30 Abr 2012.....	144
Figura 74	Radical e a independência feminina. (PAIVA, M. Radical Chic: mulheres que pensam. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008, p. 67).....	145
Figura 75	Radical e a dieta alimentar velha (PAIVA, M. Radical Chic. Porto Alegre: L&PM, 1989)...	147
Figura 76	Maitena	149
Figura 77	Quadrinhistas brasileiros na Feira do Livro de Frankfurt e tira/resposta de Pryscila Vieira a Maurício de Sousa (VIEIRA. Disponível em: < http://pryscila-freeakomics.blogspot.com.br/ >. Acesso em 30 Jan. 2014).....	149
Figura 78	Cartaz We Can Do It , 1943 (THÉBAUD, F. Historia das mulheres: o século XX. Porto: Afrontamentos, 1991).....	152
Figura 79	Capas de livros sobre erotismo nos quadrinhos.....	154
Figura 80	The Kewpies , de Rose O'Neill (ROBBINS, T. A century of Women Cartoonists Robbins. Northampton: Kitchen Sink Press, 1993, p. 52).....	155
Figura 81	Cartaz ilustrativo do apoio de O'Neill ao direito ao voto feminino (Disponível em: < http://roseoneill.org/mainpage.html >. Acesso em 20 dez. 2013).....	157
Figura 82	Barbara Brandon, Where I'm Coming From (ROBBINS, T. A century of Women Cartoonists Robbins. Northampton: Kitchen Sink Press, 1993, p. 180).....	159
Figura 83	Primeira aparição de Luluzinha (Disponível em: http://www.tebeosfera.com/obras/series/pequena_lulu_la_marge_1935.html).....	160

Figura 84	Luluzinha (Disponível em: < http://www.tebeosfera.com/sagas/pequena_lulu_la_marge_1935.html >. Acesso em: 20 dez. 2013).....	160
Figura 85	Luluzinha Teen (Disponível em: < http://www.luluteen.com.br/luluteen/ >. Acesso em 04 jan 2014.)	161
Figura 86	Brenda Starr , de Delia Messick, 1940. (ROBBINS, T. A century of Women Cartoonists Robbins. Northampton: Kitchen Sink Press, 1993, p. 63).....	165
Figura 87	Essa Bunch é um amor , de Aline Kominsky Crumb (KOMINSKY-CRUMB, A. Essa Bunch é um amor. São Paulo: Conrad, 2010, p. 150).....	167
Figura 88	Cathy (GUISEWITE, C. Mais uma fantástica noite de sábado sozinha em casa. Rio de Janeiro: Cedibra, 1983, p. 16).....	170
Figura 89	Fun Home , Alison Bechdel (BECHDEL, A. Fun Home: uma tragicomédia em família. São Paulo, Conrad, 2007).....	171
Figura 90	Sazae-san , de Machiko Hasegawa (Disponível em < http://www.lambiek.net/artists/h/hasegawa_machiko.htm >. Acesso em 31 Out. 2013).....	173
Figura 91	Sazae-san , de Machiko Hasegawa (Disponível em: < http://ladyscomics.com.br/conheca-machiko-hasegawa-e-sazae-san >. Acesso em 31 Out. 2013.....	174
Figura 92	For Better or For Worse , de Lynn Johnston (JOHNSTON, L. A look inside: For better or for wors).....	175
Figura 93	Capa de Les Frustrés , de Claire Bretécher.....	177
Figura 94	Agrippine , de Claire Bretecher (BRÉTECHER, Claire. Agrippine. Barcelona: Édité par l'auteur, 1988, p. 17).....	178
Figura 95	Aude de Picault (Disponível em: < http://www.audepicault.com/ >. Acesso em 5 jan. 2014).....	180
Figura 96	Morango com Chocolate , Aurélia Aurita (AURITA, Aurélia. Morando e chocolate. Rio de Janeiro: Casa 21, 2007, p. 31 e 102).....	181
Figura 97	Bordados , de Marjane Satrapi (SATRAPI, M. Bordados. São Paulo: Companhia das Letras, 2010).	182
Figura 98	Mulheres Alteradas , de Maitena. (MAITENA. Mulheres Alteradas 1-2-3-4-5. Buenos Aires: Sudamerica: Lumen, 2012, p. 90).	183
Figura 99	Mulheres Alteradas, Alguns desencontros . (MAITENA. Mulheres Alteradas 1-2-3-4-5. Buenos Aires: Sudamerica: Lumen, 2012, p. 90).	189
Figura 100	Mulheres Alteradas, Aquelas coisas . (MAITENA. Mulheres Alteradas 1-2-3-4-5. Buenos Aires: Sudamerica: Lumen, 2012, p. 47).	190
Figura 101	Sissi Juvenil , desenhos de Trini Tinturé. (TEBEOSFERA. Disponível em: < http://www.tebeosfera.com/buscador/sissi+juvenil >. Acesso em 20 Jun 2013.....	191
Figura 102	Emma es encantadora , de Trini Tinturé. (TINTURÉ, T. Emma es encantadora. In.: Esther, nº 72, Barcelona: Bruguera, 1984).....	193
Figura 103	Coleção Azucena . (TEBEOSFERA. Disponível em: < http://www.tebeosfera.com/buscador/azucena >. Acesso em 20 Jan. 2014).....	194
Figura 104	Mary Notícias , desenhada por Carmen Barbará (TEBEOSFERA. Disponível em: http://www.tebeosfera.com/buscador/mary+noticias >. Acesso em 20 Jan. 2014).....	195
Figura 105	Personagem Esther , desenhada por Purita Campos (CAMPOS, P. Esther y sus mundos. Barcelona: Glénat, 2009).....	196
Figura 106	Página censurada de Esther (CAMPOS, P. Esther y sus mundos. Barcelona: Glénat, 2009, p.16)	197
Figura 107	Página de Esther y su mundo (CAMPOS, P. Esther y su mundo. Barcelona: Glénat, vol1, ano 20, p.3).....	199
Figura 108	Esther y su mundo . (CAMPOS, P. Esther y su mundo. Barcelona: Glénat, vol4, 2011, p.3).....	201
Figura 109	El Toro Blanco , Laura Pérez Verneti (CORTIJO, A. Autoras contemporáneas en la historieta española: Revisión de la etiqueta “Comic Femenino”. Revista ARBOR , Madrid, vol. 187, n. Extra 2, p.221-238, 2011. Disponível em: < http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1378/1387 >. Acesso em: 12 Dez. 2011).....	204
Figura 110	Parte de Las Mil y una Noches , desenhado por Laura (CORTIJO, A. Autoras contemporáneas en la historieta española: Revisión de la etiqueta “Comic Femenino”. Revista ARBOR , Madrid, vol. 187, n. Extra 2, p.221-238, 2011. Disponível em:	

	< http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1378/1387 >. Acesso em: 12 Dez. 2011).	205
Figura 111	Amores Locos , de Laura Perez Verneti e Antonio Altarriba (Disponível em: http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/laura_perez_verneti_la_entrevista.html . Acesso em abr. 2013).	206
Figura 112	El Brillo del Gato Negro , de Laura Pérez Verneti (Disponível em: < lambiek.net/artists/p/perez-verneti_laura.htm >. Acesso em 12 out. 2012).	207
Figura 113	Eva Medusa , de Ana Miralles (MIRALLES, A.; SEGURA, A. Eva Medusa: Tú, el verano. Barcelona: Glénat, 1993).	208
Figura 114	Eva Medusa (MIRALLES A.; SEGURA, A. Eva Medusa: Tú, el verano. Barcelona: Glénat, 1993).	209
Figura 115	Eva Medusa (MIRALLES, A.; SEGURA, A. Eva Medusa: Tú, el verano. Barcelona: Glénat, 1993).	212
Figura 116	Djinn , com desenhos de Ana Miralles.	213
Figura 117	Carol Galais em 6 tópicos Falsos Sobre Sexo y Tías. (GALAIS, C. 6 tópicos falsos sobre tías y sexo . Disponível em: < http://risinias.blogspot.com.es/2006/08/carol-galais-rockera-pasiva-y.html >. Acesso em: 09 jun. 2013).	215
Figura 118	Carol Galais em Mis Medidas . (GALAIS, C. Mis medidas. Disponível em: < http://www.corderitopatacomics.com/comics/Galais/906090.html >. Acesso em: 09 jun. 2013).	217
Figura 119	Marika	221
Figura 120	Help , de Marika, do álbum Cambio el polvo por brillo .	223
Figura 121	A artista Rejane , de Nair de Teffê. (CAMPOS, M. F. H. Rian: a primeira caricaturista brasileira - primeira fase artistica: 1909-1926.(Tese) São Paulo, 1990.	223
Figura 122	Malakabeça, Fanikita e Kabeluda , de Pagu. (CAMPOS, A. Pagu, vida e obra. São Paulo: Brasiliense, 1987).	225
Figura 123	Getúlio Vargas por Hilde Weber, 1954.	226
Figura 124	Pagando o Pato , Ciça. (CIÇA. Pagando o <u>Pato</u> . São Paulo: Circo, 1986).	227
Figura 125	Parte da narrativa Uma história de amor , de Conceição Cahú. (Disponível em: http://salaodehumor.blogspot.com.br/2010/07/19-salao-de-humor-de-piracicaba-1992.html).	230
Figura 126	Drácula, a sombra da noite .	231
Figura 127	Julia Bax (BAX, Julia. Disponível em: < http://juliabax.blogspot.com.br/ >. Acesso em 23 Jan 2014.	232
Figura 128	Amana ao deus-dará (LOPES, E.Amana ao deus-dará.Rio de Janeiro.Casa da palavra, 2004).	233
Figura 129	Vitória , de Ana Luiza Koheler (KOEHLER. Disponível em: < http://becodorosario.wordpress.com/ >. Acesso em 30 Jan. 2014.	235
Figura 130	Cara, eu sou legal ,de Marília Bruno.	236
Figura 131	Homem de 30 (SANTOS, Cibeles. Disponível em: < http://mulher30.com.br/ >. Acesso em 20 dez. 2013.).	236
Figura 132	Compras não traz felicidade (SANTOS, C. Disponível em: < http://mulher30.com.br/ >. Acesso em 20 dez. 2013.).	236
Figura 133	Mulher x roupa na promoção (SANTOS, C. Disponível em: < http://mulher30.com.br/ >. Acesso em 20 dez. 2013.).	237
Figura 134	Contida (SANTOS, C. Disponível em: < http://mulher30.com.br/ >. Acesso em 20 dez. 2013.).	237
Figura 135	Chegou!!! (SANTOS, C. Disponível em: < http://mulher30.com.br/ >. Acesso em 20 dez. 2013.).	238
Figura 136	Dia de pizza! (SANTOS, C. Disponível em: < http://mulher30.com.br/ >. Acesso em 20 dez. 2013.).	240
Figura 137	Capas de revista (SANTOS, C. Disponível em: < http://mulher30.com.br/ >. Acesso em 20 dez. 2013.).	241
Figura 138	Estereótipos de beleza em Chiquinha (CHIQUINHA. Disponível em: < http://chiqslan.uol.com.br/home/ >. Acesso em maio 2013).	242
Figura 139	Geraldão, de Glauco . (GLAUCO. Disponível em: < http://www2.uol.com.br/glauco/ >. Acesso em 20 jan. 2014).	242
Figura 140	Radicci , de Iotti (IOTTI, C. H. Radicci. Porto Alegre: L&PM, 2002).	243

Figura 141	Walter Ego , de Angeli (ANGELI. Walter Ego: o mais Walter dos Walters e outros tipinhos inúteis. Porto Alegre: L&PM, 2007).....	244
Figura 142	Viver dói , de Chiquinha (CHIUINHA. Disponível em < http://chiqslan.uol.com.br/home/ >. Acesso em 30 Dez. 2012).....	245
Figura 143	Autoestima feminina (CHIUINHA. Disponível em < http://chiqslan.uol.com.br/home/ >. Acesso em 30 Dez. 2012).....	246
Figura 144	Parte da história A insustentável leveza de um pelo (CHIUINHA. Uma patada com carinho: historias pesadas da Elefoa cor-de-rosa. São Paulo: Leya, 2011, p. 14).....	247
Figura 145	A insustentável leveza de um pelo . (CHIUINHA. Uma patada com carinho: historias pesadas da Elefoa cor-de-rosa. São Paulo: Leya, 2011, p. 15).....	248
Figura 146	Docinhos , de Chiquinha (CHIUINHA. Disponível em < http://chiqslan.uol.com.br/home/ >. Acesso em 30 Dez. 2012).....	249
Figura 147	Meio e mensagem , Chiquinha (CHIUINHA. Disponível em < http://chiqslan.uol.com.br/home/ >. Acesso em 30 Dez. 2012).....	251
Figura 148	Amely: Uma Mulher de Verdade , de Pryscila Vieira (VIEIRA, P. Disponível em: < http://pryscila-freeakomics.blogspot.com.br/ >. Acesso em 20 Jun. 2012).....	252
Figura 149	Amely (VIEIRA, P. Disponível em: < http://pryscila-freeakomics.blogspot.com.br/ >. Acesso em 20 Jun. 2012).....	253
Figura 150	Nota fiscal (VIEIRA, P. Disponível em: < http://pryscila-freeakomics.blogspot.com.br/ >. Acesso em 20 Jun. 2012).....	253
Figura 151	Dia do sexo (VIEIRA, P. Disponível em: < http://pryscila-freeakomics.blogspot.com.br/ >. Acesso em 20 Jun. 2012).....	255
Figura 152	Novas reivindicações femininas (VIEIRA, P. Disponível em: < http://pryscila-freeakomics.blogspot.com.br/ >. Acesso em 20 Jun. 2012).....	257
Figura 153	Laerte (Revista Piauí, nº79, abril 2013, p. 17).....	258
Figura 154	Muriel (Hugo) , de Laerte, deboche ao manual de patologias psicológicas (COUTINHO, Laerte. Disponível em: < http://murieltotal.zip.net/ >. Acesso em ago. 2013).....	258
Figura 155	Muchacha , de Laerte. (COUTINHO, L. Muchacha. São Paulo: Companhia das Letras, 2010).....	260
Figura 156	Estênio , de Laerte (COUTINHO, L. Disponível em: < http://murieltotal.zip.net/ >. Acesso em ago. 2013).....	260
Figura 157	Social x Individual. (COUTINHO, L. Disponível em: < http://murieltotal.zip.net/ >. Acesso em ago. 2013).....	261
Figura 158	Muriel/Hugo . (COUTINHO, L. Disponível em: < http://murieltotal.zip.net/ >. Acesso em ago. 2013).....	261
Figura 159	Muriel, Silicone Blues (COUTINHO, L. Disponível em: < http://murieltotal.zip.net/ >. Acesso em ago. 2013).....	261
Figura 160	Sou Muriel (COUTINHO, L. Disponível em: < http://murieltotal.zip.net/ >. Acesso em ago. 2013).....	262
Figura 161	Fada madrinha (COUTINHO, L. Disponível em: < http://murieltotal.zip.net/ >. Acesso em ago. 2013).....	263

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1.IMAGINÁRIO, IDENTIDADE E FEMININO: DISCUSSÕES PRELIMINARES.....	26
2. PROTAGONISMO FEMININO NOS QUADRINHOS: O XY DA QUESTÃO.....	62
2.1 Um panorama internacional.....	64
2.1.1 <i>Ocupação Dona de Casa</i> nos quadrinhos.....	70
2.1.2 O começo do protagonismo feminino, <i>Girl strips</i> e <i>Historietas sentimentales</i>	78
2.1.2.1 <i>Historietas sentimentales</i> espanholas: a romantização do feminino nos quadrinhos.....	87
2.1.3 Super mulher, Mulher Maravilha	93
2.1.4 O corpo feminino nu: o erotismo de Valentina , Barbarela e as mulheres de Manara	99
2.1.5 O problema com as mulheres de Robert Crumb.....	107
2.1.6 Y, o último homem : feminismo ou feminismo.....	110
2.2 Protagonismo feminino nos quadrinhos brasileiros.....	113
2.2.1 Mônica : Inversões, autoritarismo e deboche.....	117
2.2.2 O terror ao feminino: medo e sexo nos quadrinhos de terror.....	122
2.2.3 Humor e Feminino: Libertação e sátira.....	126
3. PROTAGONISMO FEMININO NOS QUADRINHOS: O XX DA QUESTÃO.....	147
3.1 Um panorama internacional.....	153
3.1.1 Algumas produtoras espanholas de quadrinhos: Das <i>historietas sentimentales</i> ao feminismo reivindicativo.....	185
3.1.1.1 Romantismo feminino nas <i>historietas sentimentales</i> : Trini Tinturé e Carmen Barbará.....	187
3.1.1.2 Purita Campos e a sofisticação do <i>sentimental</i>	193
3.1.1.3 O outro lado de Maria: Erotismo em Laura Perez e Ana Miralles.....	198
3.1.1.4 O humor crítico de Carol Galais.....	210
3.1.1.5 Marika Vila: Atuação feminista nos quadrinhos.....	215
3.2 Quadrinhistas no Brasil.....	218
3.2.1 O estereótipo da mulher média no caso Mulher de 30	234
3.2.2 Chiquinha entre críticas.....	239
3.2.3 A mulher-objeto de Pryscila Vieira.....	248
3.2.4 Laerte por Muriel	254
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	266
REFERÊNCIAS.....	274
APÊNDICE A.....	290
APÊNDICE B.....	293
APÊNDICE C.....	301
APÊNDICE D.....	308
APÊNDICE E.....	312
APÊNDICE F.....	317
APÊNDICE G.....	320

INTRODUÇÃO

Forma de expressão, de comunicação e de arte, as histórias em quadrinhos são fontes de análises sociais e são, elas mesmas, análises sociais. Tendo a cultura e a sociedade como matérias-primas, as narrativas quadrinizadas se apresentam sob formas diversas que indicam, de uma maneira ou de outra, a perspectiva sob a qual os assuntos serão abordados.

Ainda antes do surgimento do personagem **The Yellow Kid**, encartado na edição de domingo do jornal **New York World**, nos E.U.A – considerado pioneiro da inserção das narrativas quadrinizadas nos meios de comunicação de massa – os quadrinhos já elaboravam as suas compreensões a respeito dos mais variados grupos sociais. Dessa forma, os quadrinhos são campos de visualização/produção (D'OLIVEIRA, 2010) de expressões identitárias.

A identidade é uma temática penosa. Ela complexifica as possíveis conclusões; não apenas porque seu conceito nem sempre corresponde ao que ele próprio sugere designar (uma vez que pressupõe certezas nem sempre possíveis), mas, justamente, porque, às vezes costuma corresponder exatamente ao que ele designa, apoiando-se, também, em certezas nem sempre possíveis.

Nessa lógica, os quadrinhos ainda são abraçados por sociedades complexas, nas quais se desenvolvem constantes modificações na compreensão das identidades (MAFFESOLI, 2004; HALL, 2006; BAUMANN, 2005); amplas proliferações de imagens (DEBORD, 2009); e intensa utilização do vínculo entre o verbal e o não-verbal nas manifestações midiáticas: “nota-se que as histórias em quadrinhos constituem um sistema narrativo composto por dois códigos que atuam em constante interação: o visual e o verbal.” (VERGUEIRO, 2004, p.31). As histórias quadrinizadas possibilitam narrativas com personagens e ambientes complexos. “Ligados a cada um dos códigos, os autores de Hqs, ao longo dos anos, foram desenvolvendo e aplicando elementos que passaram a fazer parte integrante da linguagem específica do gênero [...]” (VERGUEIRO, 2004, p.31).

Localizada na materialidade da história, a narrativa em quadrinhos não possui neutralidade quanto aos seus leitores, produtores, mercados e inserções científicas. Seu campo e sua tradição certamente são diferentes das tradições da literatura, da televisão, do

jornalismo, o que cria uma atmosfera em relação ao meio que ora permite, ora dificulta a inserção de determinados modos de ver, de pensar e de teorizar sobre o mundo.

Para Pierre Bourdieu (2000), um campo é um espaço de força onde há dominadores e dominados, desigualdades, desacordos, um terreno de relações conflituosas que se posicionam entre o transformar ou o conservar. É nesse campo narrativo, científico, político e ideológico que se encontra o objeto aqui analisado.

Esta pesquisa está inserida no contexto das investigações sobre *sociedade e cultura*, das quais falam Vergueiro e Santos (2006). Segundo os autores, inicialmente houve grandes dificuldades para a pesquisa acadêmica de quadrinhos no Brasil devido à grande desvalorização que essas narrativas sofreram durante muito tempo – “Em geral, os pesquisadores e professores universitários viram os quadrinhos como produtos supérfluos, feitos para uma leitura rápida e destinada depois ao esquecimento” (VERGUEIRO; SANTOS, 2006, p.3) – mas hoje são objetos de estudos em inúmeros espaços.

Assim, esta tese, inserida em uma perspectiva social e cultural, trata das representações femininas realizadas por personagens protagonistas de histórias em quadrinhos, dedicando-se a analisar as identidades de gênero, as representações e as aparências (e aparições) femininas nas narrativas quadrinhizadas.

Partiu-se do pressuposto de que, em ampla medida, dois modelos femininos se destacariam na representação quadrinhística. Um deles diz respeito à imagem de Maria, figura da tradição cristã disseminada por meio do *imaginário* da pureza e da virgindade. O outro modelo, o extremo oposto, Madalena, também oriundo da tradição cristã, mas portador de um *imaginário* de pecado e de promiscuidade. Ambas as figuras não correspondem historicamente à imagem pela qual ficaram conhecidas no mundo, porém, produziram as aparências femininas fortemente disseminadas pelos produtos midiáticos e pelo *imaginário*.

Esta pesquisa traz alguns exemplos de quadrinhos que discutem essas identidades de gênero, abordando também a obra de artistas que alcançaram relevância editorial, seja no cenário doméstico ou no cenário internacional.

As histórias abordadas aqui são representativas da emancipação feminina, especialmente em seu aspecto sexual, e também da manutenção da *mística feminina* identificada por Betty Friedan (1971), que tematiza os lugares sociais da mulher e a construção de sua feminidade. Bolen (1990, p. 25), referindo-se às relações entre os deuses e as mulheres, vê “[...] cada mulher entre dois campos de influência: intimamente por

arquétipos divinos, e exteriormente por estereótipos culturais”. Essa lógica também pode ser compreendida nas interpretações que os quadrinhos realizam sobre a mulher, tal como Maria e Madalena, identidades vistas como opostas e contraditórias.

Assim, destacam-se as histórias que discutem o feminino numa perspectiva de modificação, mas também propõe-se identificar as permanências e os gestos de conservação de determinadas concepções sobre o *ser feminino* e sua feminidade. Assim, nesta tese, há uma constante oscilação entre a apresentação das mulheres sob suas perspectivas libertárias ou reprimidas do indivíduo, e suas perspectivas determinadas e opressoras do mundo social.

A pesquisa procurou variar as gerações de artistas e datas nas quais essas criações foram realizadas, no intuito de buscar um campo amplo de interpretação, que permita uma visualização panorâmica, uma noção de *Maria a Madalena*. Nesse sentido, apesar de a investigação priorizar determinados locais de desenvolvimento dos quadrinhos, tais como o Brasil (e, em menor grau, a Espanha), manteve-se, como princípio, a visão panorâmica a respeito dessas representações de protagonismo.

Inicialmente, pensou-se em buscar o feminino em uma ou em outra obra específica, mas essa hipótese se mostrou insuficiente já que cada obra varia pouco suas concepções sobre o que seria este *ser feminino*, sendo, em geral, representativas de um único, ou de poucos *modelos sociais*. A hipótese da análise de apenas uma ou de menos obras também se mostrou insuficiente em função de uma demanda na investigação em Quadrinhos.

Em uma pesquisa no site da CAPES, buscando a partir das palavras *feminino & quadrinhos*; e *mulher & quadrinhos*, pode-se encontrar 13 dissertações sobre o tema e 03 teses, entre os períodos de 1997 e 2011. Em sua quase totalidade, estes trabalhos abordaram uma ou outra criação específica. Provavelmente, seriam encontrados outros trabalhos a respeito do assunto, se se buscasse, talvez, por outros termos, pois há questões bibliográficas e catalográficas a se considerar. Também é importante ressaltar as alterações nas plataformas de pesquisa, que costumam variar a apresentação de seus resultados. Ressaltamos que, se não pode ser comprovada uma carência em número de trabalhos que abordam o feminino nos quadrinhos de maneira panorâmica, pode-se dizer, ao menos, que tais trabalhos não são facilmente encontrados. Dessa forma, reunir perspectivas e autores diversos nos pareceu um caminho adequado e necessário.

Nesse contexto de pesquisa, ainda em agosto de 2011, durante as 1^{as} Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, encontro de pesquisadores e estudiosos de

quadrinhos, realizado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, pelo Observatório de Histórias em Quadrinhos, foi proposta uma mesa temática sobre “Quadrinhos e Identidade”, que concentrou alguns trabalhos sobre gêneros (fem./masc.). De um total de 15 trabalhos apresentados na mesa, 05 versavam sobre identidade de gênero. Nas 2^{as} Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, também houve trabalhos a respeito do feminino na mesma mesa. Naquela ocasião, de um total de 13 trabalhos, 06 versavam sobre a temática da identidade de gênero. Esses números indicam que existe interesse pela aplicação de estudos de gêneros nas histórias em quadrinhos, apesar de ele ainda ser relativamente incipiente.

Quando o objeto desta tese começou a definir-se para abordagens do feminino, foram encontradas duas questões que se tornaram, posteriormente, problemáticas. A primeira diz respeito à quantidade de produções, textos teóricos, bibliografias a respeito do feminino e de quadrinhista mulheres. A segunda dificuldade diz respeito ao acesso, no país, a obras seminais a respeito do feminino, e a textos de teóricas fundamentais do pensamento sobre o feminino, especialmente biografias de mulheres relevantes no cenário internacional, sendo que, no começo do desenvolvimento desta tese foi bastante comum encontrar edições esgotadas de obras de base. Assim, o acesso acadêmico às criações intelectuais femininas de mulheres não se dá a partir de locais facilmente visualizados, de fácil acesso, historicamente domínios do *mainstream*.

Inicialmente essa tese pretendia abarcar as representações femininas de humor nos quadrinhos brasileiros, vilipendiando o gênero sexual do produtor de quadrinhos. O projeto deste trabalho, contudo, foi apresentado na II Jornada Acadêmica Discente do PPGCOM, desenvolvida pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação. Na ocasião foi levantada uma questão que permaneceu relevante durante todo o desenvolvimento da análise aqui apresentada: onde estão as produtoras mulheres de quadrinhos do Brasil? A questão tornou-se pertinente ao ponto de se tornar inviável não abordar o trabalho a partir, também, dessa perspectiva feminina de produção de quadrinhos. Dessa forma, resultou que, ao *corpus*, foram sendo inseridas as produções femininas de representações femininas. Aqui, o humor começou a se apresentar como perspectiva limitadora, já que muitas das artistas que têm se destacado no cenário dos quadrinhos fazem parte de outros gêneros de produção quadrinhística.

Assim, tento em vista o aumento da compreensão sobre o feminino nos quadrinhos, configuraram-se alguns novos objetivos. A tese tem como objetivo central discutir as maneiras

como o feminino é simulado/representado e produzido nas histórias em quadrinhos. Como objetivos colaterais estão as propostas de: comparar formas de representação feminina e masculina do feminino; discutir os limites da representação de gênero nas narrativas quadrinizadas; e verificar modificações e manutenções das posições identitárias femininas nessas narrativas. Partindo desses objetivos, optamos, como referencial metodológico, pela Hermenêutica da Profundidade, de John Thompson (1995).

A hermenêutica thompsonsiana considera que o objeto de análise é “[...] uma construção simbólica significativa, que exige uma interpretação.” (THOMPSON, 1995, p.355). Nesse sentido, o objeto se realiza e se constrói na interpretação. Thompson enfatiza os processos de interpretação inerentes às formas simbólicas. Tais formas são construções significativas possíveis de serem compreendidas e interpretadas,

[...] que exigem uma interpretação; elas são ações, falas, textos que, por serem construções significativas, podem ser compreendidas. Esta ênfase fundamental sobre os processos de compreensão e interpretação retém seu valor hoje. (THOMPSON, 1995, p.358).

A construção, a interpretação e a compreensão das formas simbólicas pressupõem um sujeito inserido na história, imerso em *tradições históricas*. Tanto o *sujeito-objeto* da análise quanto o *sujeito - analista* estão imersos em um universo histórico, social e ideológico que orienta a produção de significados.

Existe um outro aspecto relacionado, devido ao qual a hermenêutica conserva sua importância hoje, ela nos recorda que os sujeitos que constituem parte do mundo social estão sempre inseridos em tradições históricas. Os seres humanos são parte da história, e não apenas observadores ou espectadores dela. (THOMPSON, 1995, p.360).

Assim, Thompson corrobora a ideia de que o sujeito analista e observador não pode ser um *voyeur* da história. Fundamentalmente parcial, o sujeito interpreta com suas próprias ferramentas mentais o mundo que vê. Sua ferramenta, seu arcabouço mental, não pode ser emprestado para outros analistas.

Thompson propõe, então, a divisão da hermenêutica da profundidade em três etapas principais. As fases não devem ser entendidas como processos separados, mas como “dimensões analiticamente distintas de um processo interpretativo complexo.” (THOMPSON, 1995, p.365). O autor expõe as fases como (1) análise sócio-histórica, cujo objetivo é

“reconstruir as condições sociais e históricas de produção, circulação e recepção das formas simbólicas” (p.366), além de também abranger a contextualização dos meios técnicos de produção dos discursos, considerando as condições sociais do desenvolvimento técnico; (2) análise formal ou discursiva, que centra seu interesse “nas próprias formas simbólicas, e procura analisar suas características estruturais internas, seus elementos constitutivos e inter-relações, interligando-os aos sistemas e códigos dos quais eles fazem parte” (p.370); e (3) interpretação/reinterpretação, fase construída a partir das outras, mas em que “a interpretação implica um movimento novo de pensamento, ela procede por síntese, por construção criativa de possíveis significados” (p.375), além de ser, ao mesmo tempo, um processo de reinterpretação, pois as formas simbólicas fazem parte de um campo já interpretado.

Ao desenvolver uma interpretação que é mediada pelos métodos do enfoque da HP, estamos reinterpretando um campo pré-interpretado; estamos projetando um significado possível que pode divergir do significado construído pelos sujeitos que constituem o mundo sócio-histórico. (THOMPSON, 1995, p.376).

Tendo a hermenêutica como fundamento metodológico, em um primeiro momento procurou-se selecionar os quadrinhos que comporiam o *corpus* da tese. Buscou-se referências nos trabalhos dos teóricos e pesquisadores Álvaro de Moya, Gonçalo Junior, Sonia Luyten, Waldomiro Vergueiro, Selma Regina Nunes de Oliveira, Maurice Horn e Trina Robbins. A seleção deveria considerar o protagonismo feminino nas histórias e a presença da discussão de gênero nessas narrativas. Enquanto se buscava essas protagonistas, consideradas mais relevantes e, portanto, referenciadas em um maior número de livros e textos, foi possível verificar a falta de quadrinhistas mulheres, algo que havia sido apontado anteriormente durante a jornada discente e, no caso do Brasil, percebeu-se haver uma ausência ainda maior. Nesse sentido, fomos buscar referências em outros campos, como catálogos de quadrinhos disponíveis na Internet, tais como **Lambiek** e **Guia dos Quadrinhos**.

A consulta a esses catálogos evidenciou a maior presença de quadrinhistas mulheres em outros países de características culturais semelhantes ao Brasil, como foi o caso da Espanha. Até aquele momento (2012), foi possível, por exemplo, encontrar em torno de quarenta artistas espanholas, em contraposição a, apenas, quatro brasileiras. Nesse sentido, a Espanha também apresentava outras questões interessantes para nossa temática: 1) havia tido, em sua história dos quadrinhos, um importante destaque na perspectiva feminina: as *historietas sentimentales*. Essas histórias constituíram um gênero de quadrinhos destinado ao

consumo do público feminino. 2) Possuía em sua história a identidade como temática de relevância, já que o país possui seis línguas oficiais diferentes em cada região, fortes disputas separatistas (como o caso emblemático da Catalunha) e forte formação católica e paternalista, cuja influência pode ser sentida entre as mulheres. (PÉREZ, 2011).

Dessa forma, com o intuito de preencher uma eventual lacuna na tese, caracterizada pela falta de elementos comparativos, foi realizado, entre fevereiro de 2013 e agosto do mesmo ano, um Estágio Sanduíche na Universidad de Sevilla, na cidade de Sevilha, Espanha, que contou com suporte financeiro da CAPES.

O estágio teve o apoio do coorientador Prof. Dr. Jesús Jiménez Varea, pertencente à Facultad de Comunicación dessa mesma universidade. O projeto a ser desenvolvido na Espanha, inicialmente, contemplava a realização de entrevistas com especialistas em identidade e quadrinhos, a participação em eventos e possíveis componentes curriculares e a pesquisa bibliográfica em acervos de histórias em quadrinhos do local.

A participação em eventos e componentes curriculares, o acesso relativo aos modos de pesquisa de outro local e a modificação de atmosfera cultural e intelectual possibilitada pela inserção em outro ambiente social ampliaram a visualização a respeito das estruturas materiais que influenciam as compreensões identitárias. Essa maior atenção às estruturas permitiu uma mudança de pensamento a respeito do próprio objeto, corroborando, de maneira mais adequada, para o viés metodológico da hermenêutica de John Thompson. Desse modo, adentrou-se um pouco mais em uma perspectiva que considera a influência da *ideologia* (THOMPSON, 1995) na compreensão do feminino.

Especificamente, no primeiro momento do estágio foi possível participar do 31º Salón Internacional del Cómic de Barcelona. O cenário catalão de quadrinhos aglomera um amplo conjunto de artistas, editores e especialistas na área. Foi nessa ocasião que se teve a oportunidade de visualizar melhor o cenário espanhol de quadrinhos, já que o evento foi constituído por inúmeras palestras, sessões de autógrafos com artistas e exposição das obras de quadrinhos.

Também durante o evento foram realizadas algumas das entrevistas (que poderão ser visualizadas nos apêndices desta tese) que haviam sido planejadas anteriormente. Entre os entrevistados estava a quadrinhista Purita Campos, considerada uma das artistas relevantes do país. A autora é a desenhista/cocriadora da história *Esther y su mundo*, originalmente publicada na Inglaterra como *Patty's Word* e que foi publicada em pelo menos outros cinco

países. Durante a entrevista a artista enfatizou a inicial dificuldade do trabalho como *historietista* e os preconceitos que sofria por ser mulher.

Da mesma forma, entrevistou-se a quadrinhista Laura Pérez Verneti, que falou sobre sua experiência como mulher produtora de quadrinhos e comentou sobre sua própria produção. Pôde-se também entrevistar o pesquisador Antonio Martín, que contribui com a produção teórica de quadrinhos. **Historia del comic español: 1875-1939** (1978) e **Apuntes para una historia de los tebeos** (2000), por exemplo, são dois livros que contribuíram com área. A entrevista com Martín foi direcionada para a compreensão do feminino nos quadrinhos, tanto em relação à representação feminina nas histórias, como a respeito das produtoras mulheres de *historietas*. A entrevista teve uma hora de duração e pode mostrar um pouco da visão do especialista sobre o lugar que as mulheres têm ocupado na história das histórias em quadrinhos na Espanha.

Martín enfatizou a dificuldade de se encontrar as obras de muitas autoras de quadrinhos, especialmente do que se convencionou chamar *historieta sentimental*. Destacou que os colecionadores, em geral, não se preocuparam em guardar tais obras e muitas das produções que, em suas épocas, eram dedicadas ao público feminino. O pesquisador destacou, ainda, que existiu – e existe – uma espécie de descaso com esse tipo de quadrinho, o que ocasionou uma falha na história dessas publicações. Independentemente do conteúdo das *historietas sentimentales*, em geral traziam uma visão tradicional sobre o feminino e o papel social das mulheres, é importante notar como a história do feminino nos quadrinhos (ou do que foi considerado destinado ao público feminino) foi sendo desprezada em relação a história das histórias em quadrinhos, causando uma lacuna que persiste até hoje.

Durante o evento na Espanha, o *Salón del Cómic*, também foi possível conversar brevemente com algumas artistas que estavam autografando livros na feira.

A ida a Barcelona rendeu inúmeros outros contatos com autoras, para as quais foram enviados questionários sobre o tema, através de e-mail. Antonio Martín possibilitou uma lista com nomes e contatos de produtoras espanholas consideradas relevantes para a história dos quadrinhos.

Entre as autoras e especialistas indicadas por Antonio Martín, também se entrevistou a quadrinhista Marika (María del Carmen Vila Migueloa). A autora apresenta uma perspectiva feminista e está elaborando uma tese de doutorado em Construcción y Representación de las Identidades Culturales de Género, investigando a temática das representações femininas nos

quadrinhos.

Também realizou-se entrevista, por e-mail, com a investigadora e divulgadora de quadrinhos Ruth Candela. A pesquisadora atua especialmente com o trabalho de Purita Campos e é coordenadora de um site sobre a principal personagem de Purita.

Ainda por e-mail contatou-se a artista Carol Galais. Esse encontro e o contato com sua obra gerou a produção de um artigo submetido e apresentado nas II Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos. Carol Galais pertence ao mundo marginal de produções de quadrinhos e está situada no campo dos *fanzines* e produz em suas obras uma crítica à moda e aos estereótipos de gênero feminino/masculino.

Além das entrevistas com artistas, também se realizou uma entrevista com o professor Jesús Jiménez Varea, que destacou as diferenças entre as temáticas das antigas produções de quadrinhos destinados às meninas e as temáticas “femininas” de hoje. E, ainda, entrevistou-se o crítico de quadrinhos Miguel Gomez, para o qual o feminino não parece ser uma questão relevante de discussão, e, já no Brasil, o investigador e crítico Manoel Barrero, que destacou a influência de um suposto pensamento machista na visão das mulheres sobre si.

A realização de cada entrevista exigiu um trabalho razoável de investigação sobre as biografias e obras de cada entrevistado. Algumas perguntas eram comuns a todos, mas, de maneira geral, como se tratava de personalidades idiossincráticas, cada entrevista exigiu um tipo específico de abordagem.

O estágio sanduíche foi um momento fundamental do desenvolvimento da tese, pois gerou uma ampla clareza sobre a pesquisa e trouxe visões diversas sob o aspecto da produção de quadrinhos, o que fez com que se considerasse melhor o autor de quadrinhos e não somente a obra. Assim, o estágio também orientou outras atividades desenvolvidas no Brasil, tais como entrevistas com artistas daqui. Nesse caso, no entanto, obteve-se poucas respostas satisfatórias, em função da falta de retorno de algumas artistas. Entre as quadrinhistas que responderam, encontra-se a artista Pryscila Vieira, criadora de **Amely**.

A consideração com as condições de produção dos quadrinhos (para as quais o gênero do produtor faz parte), fez com que o trabalho estivesse mais coerente com o caminho metodológico que havia sido escolhido anteriormente. Nesse sentido, considerar o autor possibilitou um capítulo amplo da tese a respeito das produtoras mulheres de quadrinhos. A partir desse capítulo pode-se visualizar que, no Brasil, a autorrepresentação feminina constitui um espaço em construção. As mulheres produtoras de quadrinhos no país quase não se

dedicaram a representar a discussão sobre o feminino, cenário que tem se modificado atualmente.

A visualização da produção das autoras espanholas também possibilitou visualizar que a organização de grupos de mulheres interessadas em investigar e trazer para a visibilidade a produção das autoras ainda é bastante incipiente. Na Espanha, essas organizações, inclusive acadêmicas, parecem caminhar de maneira mais consistente, como é o exemplo da **Asociación de autoras de Cómic**, coordenada pela quadrinhista e pesquisadora Marika Vila.

Desse modo, depois do desenvolvimento do estágio sanduíche, a questão da ênfase no humor tornou-se ainda mais discutível. Manteve-se a prioridade no humor para tratar das representações do feminino; no entanto, o humor se apresentou de maneira mais problemática do que se pensava. O humor estava sendo compreendido, dentro da lógica de Bergson (1980), como uma questão resolvida. Todavia, no decorrer das leituras das histórias em quadrinhos teve-se dificuldade em enquadrar determinadas obras, relevantes para a discussão do feminino no *corpus* da tese. A perspectiva do humor exigiria, ademais, uma teoria do humor, o que não se pretendia discutir enfaticamente. Dessa forma, a perspectiva do humor se apresentou de maneira controversa, sendo que já não seria possível uma dedicação exclusiva a ela.

Assim, configuraram-se dois grandes momentos de discussão temática, sendo que em um deles houve um desdobramento. Os dois momentos se referem a 1) produção de representações femininas desenvolvidas por artistas homens e 2) produção de representações femininas desenvolvidas por artistas mulheres.

Inicialmente, não havia pretensão de se realizar essa divisão entre produção masculina e produção feminina de quadrinhos, mas a materialidade da pesquisa evidenciou relações sexistas nos quadrinhos e nas relações de trabalho dos quadrinhos. Dessa forma, julgou-se pertinente a divisão, com o intuito de compreender a produção das mulheres também em função de suas próprias identidades femininas e suas inserções no campo do trabalho em quadrinhos.

Nesse segundo momento, que diz respeito à produção das mulheres, há, ainda, um desdobramento complicador, que se refere a discussão de Judith Butler (2008) a respeito dos limites do gênero. Para esse capítulo, entramos na discussão proposta pelo artista Laerte.

Laerte é um quadrinhista relevante no cenário nacional de quadrinhos e que, a partir do ano de 2009, passou a transformar as suas próprias configurações de gênero. O artista passou a vestir-se com roupas femininas, assumiu sua bissexualidade e se considera, hoje, um

transgênero. O artista é o criador da tira em quadrinhos da personagem **Muriel**, (entre outras representações femininas) um transgênero que discute a respeito dessa condição identitária.

Dessa forma, tendo em vista essas novas configurações e compreensões sobre o feminino, retornou-se à seleção inicial que, incluindo outras referências, pôde atender aos novos parâmetros da pesquisa.

A nova seleção considerou critérios distintos para cada momento de análise. Para o momento que discute a produção masculina de personagens femininos, considerou-se como critérios de escolha 1) a presença da discussão da identidade de gênero; 2) a presença de representações do corpo feminino e seu aspecto sexual; 3) a relevância da personagem no cenário internacional e doméstico de quadrinhos.

Para o momento em que se discutiu a produção feminina de personagens femininos considerou-se como critérios de escolha 1) a presença da discussão da identidade de gênero; 2) a atuação política/feminista da criadora em seu campo de trabalho; 3) a relevância do personagem e da criadora no cenário internacional e doméstico de quadrinhos.

O desdobramento do segundo momento considerou a relevância do artista e sua atual discussão sobre a transgenia e os limites do gênero, possibilitando igualmente discutir a validade/relevância das determinações de gênero, indefinições que contribuem para a discussão das identidades no campo da comunicação.

Entende-se que compreender os gêneros, questionando suas supostas diferenças, duvidando dos desníveis impostos pelo *imaginário* (MAFFESOLI, 2001), pela cultura e pela *ideologia*, possibilita uma compreensão mais abrangente das identidades. Dessa forma, o primeiro capítulo desta tese introduz o assunto do feminino, das identidades e de suas perspectivas teóricas; o segundo capítulo aborda as produções de protagonistas femininas por artistas homens; e o terceiro capítulo aborda a produção de artistas mulheres (incluindo um autor transgênero) e as representações de protagonistas femininas.

1
**IMAGINÁRIO, IDENTIDADE E FEMININO:
DISCUSSÕES PRELIMINARES**

Contendo em si o potencial de contribuir com a produção de identificações, os quadrinhos são objetos de análise e leitura de identidades. Se a identidade contiver comunicabilidade, ou seja, se ela não estiver apenas no âmbito da identificação individual, não conseguirá transcender a linguagem. Caso esteja na linguagem, poderá ser construída em qualquer manifestação humana e assim pode ser lida, e é lida, em qualquer objeto de comunicação.

A construção de identidade nos quadrinhos não costuma aparecer nessas narrativas da mesma maneira que, nas explicações religiosas, o ser humano aparece no mundo. A matéria-prima dessa construção está no mundo social, no mundo *do vivido*. Porém, uma suposta distinção radical entre construção de identidade nos quadrinhos e construção de identidade no universo social significaria uma ruptura entre o mundo humano e as suas comunicações. Partimos da premissa de que esta ruptura não ocorre, pois temos como pensamento norteador, a respeito dos fatos e seus relatos, as concepções de *imaginário* desenvolvidas por Durand (2002), Maffesoli (2001) e Silva (2003).

As concepções de *imaginário* desses autores possibilitam defender que os *arquetipos* (JUNG, 2002) e construções identitárias, também presentes nas criações quadrinhísticas, sejam vistos enquanto tal, e não apenas como produtos da imaginação de um autor. O *imaginário* é o resultado da presença da imaginação nas narrativas do real, mas também é porta de acesso às estruturas sociais concretas.

Durand (2002), por exemplo, apresenta as *estruturas antropológicas do imaginário*. Classifica a imagem por *regimes maledáveis*, divididos em *regime diurno* e *regime noturno*. Esses regimes, conforme o autor, são agrupamentos de estruturas que abrigariam *constelações de imagens* de determinados tipos. Os regimes são estruturas amplas, gerais, que permitem qualificar o *imaginário* (DURAND, 2002, p.63-64).

Maffesoli (2001), no caminho de Durand (2002), se refere ao *imaginário* como

atmosfera, distinguindo que

a cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo. Não se trata de algo simplesmente racional, sociológico ou psicológico, pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração. [...] O imaginário permanece numa dimensão ambiental, uma matriz, uma atmosfera, aquilo que Walter Benjamin chama de aura. O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável. (MAFFESOLI, 2001, p.75).

Para Silva (2003) o *imaginário* é *força que impulsiona, motor e reservatório* de imagens, sentimentos etc. O *imaginário*, conforme o autor, possui suas próprias *tecnologias de difusão*. “Todo imaginário é real. Todo real é imaginário. O homem só existe na realidade imaginal. Não há vida simbólica fora do imaginário (p.7)”, diz ele. Especificamente,

o imaginário [...] agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo. O imaginário é uma distorção involuntária do vivido que se cristaliza como marca individual ou grupal. [...] o imaginário emana do real, estrutura-se como ideal e retorna ao real como elemento propulsor. (p.12).

As concepções de *imaginário*, desenvolvidas pelos autores acima, possibilitam, teoricamente, visualizar o cenário social no qual as identidades são produzidas, e vislumbrar suas *tecnologias de difusão* (SILVA, 2003).

De maneira geral, as identidades têm sido bastante pensadas no campo da comunicação. Zygmunt Bauman (2001) desenvolve a ideia da *liquidez*, que desestabiliza as relações humanas. Michel Maffesoli (1996) retoma a *fluidéz* das identificações. Para o autor, passamos de uma *lógica das identidades*, na qual o indivíduo estava bem localizado, para uma *lógica das identificações*. A lógica das identificações permite que o sujeito seja compreendido dentro de sua possível mobilidade e complexidade. Um dos temas centrais dos Estudos Culturais, a identidade recebe amplas análises de Stuart Hall (2006, 2013) e sua reflexão sobre as diásporas e sobre os deslocamentos do que seria o sujeito da *modernidade tardia* ou da *pós-modernidade*. Dominique Wolton (2004) também reflete sobre o assunto, afirmando que, “[...] o conceito a repensar, hoje em dia, paralelamente ao de comunicação, é, precisamente, o de identidade.” (WOLTON, 2004, p.478-479). Jean-François Lyotard (2002)

retoma as transformações da ciência, da cultura, da nova racionalidade que constituiriam o que ele (e uma série de pensadores) chama *pós-modernidade*. A sociedade da qual fala Lyotard (2002) transformaria suas concepções artísticas, políticas, culturais, para abrigar conceitualmente um sujeito fragmentado e socialmente complexo. As noções de identidade nacional suavizam-se, já que as diversas localizações territoriais complexificam suas comunicações.

Às questões territoriais são acrescidas a temática da profissão, da cor, do sexo, da família, do casamento; tais elementos são definidores de identidade. Os pilares que geram desacordos sociais também são os troncos identitários nas sociedades para as quais a identidade é um tema.

De fato, parece que os deslocamentos identitários se realizam de maneira mais intensa, já que o contato com o outro/diferente está facilitado. Entretanto, as identidades fluidas são fluidas de maneira condicionada. As estruturas frequentemente podem atrapalhar essa fluidez, limitando os deslocamentos.

A história de um grupo social não termina quando os membros desse grupo passam a fazer parte de outro. No caso do Brasil, a miscigenação não apagou as marcas dos conflitos entre brancos e negros, índios e brancos, negros e índios. Tampouco o grupo social, reunido por interesses comuns, permite sempre que seus indivíduos sejam vistos sem considerações de gênero e cor.

Não se pode desprezar o *laço social* (MAFFESOLI, 2001) que reúne os sujeitos por afinidades e interesses comuns. Mas também não se pode rechaçar o caráter teatral das identidades no momento da realização do laço. Nem as *transfigurações* do indivíduo que deseja estar inserido, participar. Nem as *performances* do indivíduo, às quais Judith Butler (2003) vinculou os gêneros sexuais. O grupo ou as *tribos* vinculadas por interesses comuns, tal como conceitua Maffesoli (1997,1998), exigem das identidades um constante desprendimento nem sempre possível de se realizar.

Abandonar a cor e o gênero, por exemplo, não tem sido tarefa difícil, não porque a cor e o gênero sejam diferenças naturais e intransponíveis, mas porque esses âmbitos foram historicamente construídos, e construídos de maneira hierárquica. Arquitetados socialmente como diferenças, a cor e o gênero podem servir aos propósitos da dominação e do poder, como, por exemplo, quando as explicações biológicas para posições sociais oprimidas e opressoras entram como norteadoras das definições identitárias. Quando essas explicações

pretendem justificar a posição do *dominado* ou do *dominador* (HEGEL, 2011).

Quanto à fluidez, sob a lógica social, algumas identidades são menos maleáveis que outras. Não porque, *socialmente*, não se possa fingir ser o que não se é. Mas porque, para algumas identidades, um pensamento binário (tal como feminino/masculino) está mais enraizado do que para outras. O gênero e a cor, por exemplo, são alguns dos primeiros elementos a serem identificados socialmente.

Se pensarmos em termos nacionais, as questões identitárias no Brasil estão mergulhadas em fragmentação, conflito e complexidade. Hall (2006) enfatiza que as identidades nacionais nunca foram homogêneas como a ideia de *nação* supõe ser. As reivindicações pelo direito à propriedade da terra, que muitos índios brasileiros têm desenvolvido, a relação que se estabelece entre a identidade indígena e a adequação aos universos urbanos das cidades, por exemplo, indicam a complexidade das identidades de um mesmo território.

A heterogeneidade de um território não significa que, nele, não se produzam discursos de homogeneização (HALL, 2006). De dimensões territoriais continentais (8.515.767,049 km² , conforme o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE), o Brasil parece se comunicar em meio a grande multiplicidade cultural. Brasileiros de diferentes origens são unidos pelas temáticas das novelas de TV, pelas festas (Carnaval, festas religiosas, etc), pelos espetáculos esportivos, como o futebol, momentos nos quais o *laço social* (MAFFESOLI, 1997) pode ser flagrado.

A fragmentação identitária parece de fato não dificultar o *laço social*. Todavia, os momentos nos quais o laço social pode ser flagrado, tais como *a festa*, não dão conta da compreensão dos fenômenos identitários nos quais o conflito e a incomunicabilidade estão bastante presentes. O *laço social* é um momento identitário importante, mas não é tudo.

Para Freyre (2006), o Brasil parece ter herdado a potencialidade de conter identidades paradoxais. E,

tomando em conta tais antagonismos de cultura, a flexibilidade, a indecisão, o equilíbrio ou a desarmonia deles resultantes, é que bem se compreende o especialíssimo caráter que tomou a colonização do Brasil, a formação *sui generis* da sociedade brasileira, igualmente equilibrada nos seus começos e ainda hoje sobre antagonismos. (FREYRE, 2006, p.69).

Sérgio Buarque de Holanda (2009) destaca a falta de união entre seres humanos, em doutrinas cujo livre-arbítrio e o mérito pessoal são norteadores, diferentemente das

orientações protestantes. O autor ressalta que, “o princípio unificador foi sempre representado pelos governos” (p.38) nas sociedades do livre-arbítrio. Pode-se dizer que o Brasil, em termos políticos e econômicos tem, no governo, um princípio unificador. Também se pode afirmar que, em termos de cultura e cotidiano, a mídia e suas criações ficcionais têm cumprido um papel significativo na constituição de um aparente laço social, de uma aparente homogeneidade.

A noção de fragmentação identitária e fluída, sobre a qual discorrem Hall (2006) e Mafessoli (1997), tampouco pode ser vista de maneira homogênea. Essa ideia encontra sentidos diferentes em países da Europa cujas dimensões territoriais são reduzidas em relação ao Brasil. A Espanha, por exemplo, apresenta um caráter linguístico/identitário nitidamente fragmentado. Possui idiomas distintos que são praticados no cotidiano de seus habitantes, considerados hegemônicos em suas regiões. As questões identitárias podem ser situadas, de maneira clara, no âmbito da política de cada local, da organização social e cultural do país (o exemplo da Catalunha, com sua gana separatista é bastante revelador). A língua, apesar de o idioma espanhol ser o mais falado, não é elemento fundamental de *laço social*, já que seus povoados falam idiomas distintos, com gramáticas diferenciadas. E “La lengua que se habla no es algo neutro y sin importancia; expresa una mentalidad, unas formas de pensar y de sentir, un estado de civilización.” (PÉREZ, 2011, p.31). O fato de as diferenças linguísticas serem inseridas como oficiais, com suas regras gramaticais reconhecidas como legítimas, não é irrelevante.

Quando, em 1492, Cristóvão Colombo chegava à América, a Espanha acabara de sofrer um processo de união gerada a partir do casamento dos monarcas de Castela e Aragão (PÉREZ, 2011). A constituição da Espanha como país ocorreu entre conflitos e guerras políticas que certamente influenciaram de maneira profunda os caminhos identitários do país nos dias de hoje.

No Brasil, também houve conflitos pela constituição de uma ideia de nação. Movimentos de cunho separatista - como, por exemplo, o de Canudos, na Bahia - existiram de maneira consistente (LOPEZ, MOTA, 2008). No Estado do Rio Grande do Sul, o *imaginário* separatista está presente, mas gera sátiras como o jornal **O Bairrista**, no qual o Rio Grande do Sul é visto como um país e as notícias são manipuladas no intuito de beneficiar aos gaúchos.

Figura 1 - Jornal online **O Bairrista**

Mas as ideias separatistas organizadas politicamente estão restritas, no Brasil, a uma história remota do país. Essas *ideologias* não são vistas como legítimas, servindo, como no caso de **O Bairrista**, como motivos de humor.

As características identitárias dos lugares, nos quais os atores sociais se apresentam, são também construções *imaginárias* (e *ideológicas*), apoiadas nas *estruturas do imaginário*, que orientam as configurações dos diversos grupos e as possibilidades de identificações individuais. O local nacional possui suas leis, que influenciam tais construções de identidade (HALL, 2006), já que orientam o cotidiano. A identidade nacional é constantemente lembrada quando um indivíduo de um país se desloca, para outro país, e dele é exigida uma aprovação de entrada (o visto) que é, frequentemente, fundamentada em visões preconcebidas a respeito de seu local de origem.

O indivíduo não é esquecido. Neste caso, especialmente, porque no que diz respeito ao gênero sexual o indivíduo tem papel relevante. Mas o indivíduo é intersectado pelo grupo e acolhido (ou não) por ele. Assim, o indivíduo tem relativa liberdade, já que faz sua história sob condições bastante determinadas (MARX, 2011).

A ideia do *imaginário* nos é suficiente para compreender a inserção dos discursos sobre o feminino em um universo social específico. Entretanto, o *imaginário* não nos parece suficiente para compreender as determinações sociais que inseriram as mulheres,

frequentemente, em posições inferiores.

Nesse sentido, o pensar sobre as identidades pode requerer atenção às estruturas sociais que as particularizam. A materialidade determinante das condições sociais dos sujeitos, atores marcados pela economia, *ideologia* e relações verticais de poder, é considerada.

Assim, o próprio estudo dos gêneros e suas configurações identitárias também enfrentou as limitações estruturais, políticas e ideológicas do campo científico. Thomas Kuhn (2006), por exemplo, falando a respeito das ciências humanas, destaca a extensão dos desacordos entre os pensadores sociais. Nesse sentido, as posições ideológicas e políticas do *pensador* estão bastante propensas a influenciar a narrativa científica das ciências sociais e, neste caso, *sociais aplicadas*. Ser *voyeur* do mundo social é certamente possível, mas ser um sociólogo/antropólogo/narrador-científico *voyeur* nos parece demasiado forçoso, já que o sociólogo/antropólogo/narrador-científico, logo depois de ter visto, partirá para sua tarefa de descrever (ou analisar, interpretar etc), escolherá as palavras para relatar o que viu.

Desta forma, vislumbramos uma compreensão crítica do *imaginário*. Tal compreensão exige a inserção do caráter ideológico que não está ultrapassado. A respeito das distinções entre *imaginário* e *ideologia*, Silva (2003) enfatiza que o *imaginário* não substitui a *ideologia*. O autor enfatiza o pensamento de Michel Maffesoli para o qual a *ideologia* segue o princípio da racionalização (e está no âmbito da manipulação), enquanto o *imaginário* possui um caráter irracional (e está no âmbito da sedução).

A respeito da inserção de temáticas desprezadas pela tradição científica, os Estudos Culturais, consolidados a partir dos anos de 1960/70, contribuíram de maneira enfática (SOVIK, 2013), apesar dos iniciais conflitos entre Hall e as feministas. Sob outra perspectiva, Maffesoli (1997, 2001, 2007) com sua exaltação ao fútil, ao banal e ao *conhecimento comum*, também, em certa medida, contribui para uma abertura do campo científico.

No caso específico dos estudos sobre gênero, o feminino tem sido tema de inúmeras pesquisas e avaliações. Rago (1996) evidencia uma contradição ao se perguntar como as conquistas femininas são tão ressaltadas por todos os lados, especialmente nos suportes midiáticos, e o feminismo continua sendo visto de maneira pejorativa e estereotipada. Assim,

A associação da figura da feminista com o lesbianismo, a histeria, o "furor uterino", a incapacidade de ser amada por um homem, o tipo físico característico, enfim, com todas as misóginas concepções vitorianas sobre a sexualidade. É de se perguntar, aliás, por que nem mesmo as mulheres, nós mulheres, reconhecemos o muito do que hoje conquistamos, as enormes

possibilidades abertas especialmente nas últimas três décadas como um resultado das pressões e lutas colocadas pelo feminismo? (p.11).

No sentido das conquistas femininas também se poderia recorrer ao desenvolvimento do capitalismo como catalisador dessas processos. Demanda capitalista, especialmente desenvolvida pela necessidade de trabalho em função das guerras, já que os homens iam para a guerra e as mulheres ficavam responsáveis pelo sustento e manutenção da casa (THÉBAUD, 1991), o posterior aumento do trabalho feminino possibilitou, igualmente, o aumento produtivo e do número de compradores disponíveis no mercado.

Mas o trabalho feminino não é motor exclusivo da libertação da mulher, pois a lógica da exploração simplesmente poderia ter sido transferida das mãos do pai e marido, para as mãos do patrão, como ressalta Simone de Beauvoir (1967). Essa transferência, aliás, em grande parte ocorre, já que as mulheres continuam ocupando menos cargos de liderança do que os homens, apesar das mudanças nesse âmbito.

Na área de quadrinhos o mercado de trabalho ampliou suas possibilidades para as mulheres, de classe média, durante o período de guerra. É o exemplo da quadrinhista norte-americana Dale Messick, cujo verdadeiro nome era Delia Messick, criadora da personagem **Brenda Star**, que adquiriu amplo êxito nos Estados Unidos (HORN, 1982).

Posteriormente, com o fim da guerra, o trabalho feminino seria um problema para o *patriarcado* que começa a investir na tentativa de enviar as mulheres novamente para o lar. É a consolidação da propaganda da vida doméstica para as mulheres. “Nos quinze anos que se seguiram à Segunda Guerra Mundial esta mística de realização feminina tornou-se o centro querido e intocável da cultura americana contemporânea” (FRIEDAN, 1971, p. 20).

Atualmente, no campo científico, por exemplo, de acordo com Pierro (2013), as mulheres ampliaram suas participações, mas o crescimento é lento quando se refere ao topo da carreira. Conforme o autor, em muitas áreas as mulheres estão pouco representadas, como é o caso da biologia molecular e celular. Nesta área, entre 1965 e 1989, as mulheres apareciam como autoras, em publicações científicas divulgadas na base de dados *jstor*, em 15,1% das publicações. Esse número passa para 27,2% entre 1990 e 2011. Já o número de mulheres na pós-graduação (doutorado) correspondeu, no Brasil, em 2010, a mais da metade dos estudantes (55%). Quanto ao número de pesquisadores no país, elas são a metade. 45% lidera grupos de pesquisa, mas as bolsas de produtividade do CNPq são concedidas em sua maioria para homens (PIERRO, 2013).

Mas nem mesmo a história antiga das mulheres é feita apenas por dominação. Essa

narrativa é constantemente modificada em função do investimento em pesquisa e desenvolvimento de tecnologias que permitem buscar no passado elementos que reconsiderem o lugar da mulher na história da humanidade. Recentemente, por exemplo, a descoberta da tumba de uma sacerdotisa no Peru, reforçou as teorias de que, há mais de 1200 anos, as mulheres governavam as sociedades Mochicas daquele local. O projeto arqueológico **San José de Moro** foi coordenado pelo professor Luis Jaime Castillo Butters, da Pontificia Universidad Católica del Peru, investigador que tem como um dos principais temas de pesquisa a história do desenvolvimento das mulheres nas sociedades pré-hispânicas (BUTTERS, CHUNGA, 2008). Segundo Butters e Chunga (2008), a investigação dos costumes funerários de determinadas sociedades extintas é uma importante chave para a compreensão de suas estruturas.

A respeito da descoberta das tumbas no Peru, os autores argumentam que, apesar de não haver certezas sobre a real ocupação política dessas mulheres, é bastante provável afirmar sobre o grande poder dessas figuras femininas nessas sociedades. Para os pesquisadores, é correto afirmar que as mulheres de Mochica não dependiam de figuras masculinas para obterem *status* social. E ainda

[...] podemos asumir que estas mujeres tuvieron una posición de enorme importancia y seguramente muy privilegia- da. Estas mujeres, entonces, no habrían dependido de la mediación de un hombre para asumir su estatus social. Hasta donde podemos ver a través de las asociaciones funerarias, no fueron la hija, hermana, madre o esposa de alguien, sino que presumiblemente tuvieron una estrecha relación con el sistema ritual a través de su rol ritual como la Sacerdotisa. Es decir que no dependían de un varón para asumir el estatus que tenían, sino de su función en el sistema ritual. (p.28)

A rememoração da existência de outra sociedade insere o pensamento sobre os papéis de gênero em uma perspectiva histórica contrária às explicações que naturalizam comportamentos femininos e masculinos, e que biologizam justificativas para o patriarcado. Também dão subsídios para compreender os mecanismos ideológicos que em determinado momento posicionam o masculino e o feminino de maneira hierárquica. Discorrendo a respeito das narrativas históricas sobre as índias tupinambás no Brasil colonial, por exemplo, Raminelli (2013) afirma que muitos dos relatos sobre a vida das indígenas, realizados pelos europeus cristãos que aqui chegaram, estavam impregnados da visão misógina da tradição cristã.

Buscando desmitificar a compreensão naturalizante do poder, no contexto acadêmico brasileiro os estudos sobre o gênero se apresentam em número cada vez maior. O Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), por exemplo, tem entre seus programas, o Programa Mulher e Ciência. O grupo tem por objetivo estimular a pesquisa e produção científica que reflete sobre gênero e feminismo no país (CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO, 2013).

A Universidade de São Paulo, a instituição brasileira de ensino que, conforme a pró-reitoria de pesquisa da universidade, representa de 22 a 26% da produção científica do país, de acordo com o site da universidade (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 2013) desenvolve 11 Grupos de Pesquisa, registrados nas áreas de Ciências Humanas e Linguística, Artes e Literatura, cujas temáticas têm como principal assunto as questões sexuais e de gênero.

Os grupos identificados (até setembro de 2013) foram aqueles que apresentam em seus principais objetivos o estudo da temática do gênero e da sexualidade, o que não significa que os outros grupos de investigação também não estão empenhados, entre suas pesquisas, em investigar as relações de gênero, feminino e sexualidade.

No mesmo campo de registro dos grupos de pesquisa do site da universidade, as Ciências Sociais Aplicadas, constituídas pelos cursos de Administração, Arquitetura e Urbanismo, Ciências da Informação, Comunicação, Desenho industrial, Direito, Economia, Museologia, Planejamento urbano e regional e Turismo, não apresentam grupos cujo principal objetivo seja o estudo do gênero e/ou da sexualidade. Todavia, em pesquisa na Plataforma Lattes da base de dados do CNPQ, a área de comunicação da universidade apresentou dois grupos de pesquisa que se empenham na investigação sobre gêneros. São os grupos Jornalismo e a Construção da Cidadania e Religião & Comunicação.

Ainda assim, o número de grupos de investigação é bastante reduzido no campo da comunicação no Brasil. De acordo com Escosteguy e Messa (2008), a associação entre estudos de gênero e comunicação é ainda pouco abordada. A falta de interesse na constituição de ambientes que se dedicam ao estudo do gênero na área de comunicação pode ser confirmada, até o ano de 2003, pelo pesquisador José Marques de Melo (2003). A respeito do desenvolvimento de Gt's sobre o assunto em um dos maiores eventos acadêmicos da área, a **INTERCOM**, o pesquisador enfatiza a extinção de grupos de estudos que discutem o tema. Elogiando a falta de conflito na ascensão de algumas mulheres em cargos de liderança de órgãos importantes para a pesquisa em comunicação na América Latina, o pesquisador

ênfatiza o caráter equilibrado, homens e mulheres, da atuação profissional dos investigadores de comunicação. Ainda assim, sem entrar na discussão sobre os caminhos ideológicos adotados por esses homens e mulheres que chegaram ao poder, o autor destaca a ausência de mulheres em um dos maiores prêmios da área, o Prêmio Luiz Beltrão.

O Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação – CELACOM, lançou, em 2003, uma coletânea de textos que abordam, sob diferentes aspectos, a presença da mulher nas trajetórias acadêmicas da comunicação. **Comunicação Latino-Americana: O protagonismo feminino** começa com prefácio de José Marques de Melo, texto que exemplifica um pensamento recorrente quando o assunto diz respeito aos gêneros feminino e masculino. O autor afirma que as investigadoras citadas possuem competência suficiente para justificar as posições de comando que ocupam e que, dessa forma, não necessitam “pelejar por quotas femininas nas estruturas do poder acadêmico” (p. 10). O pensamento do pesquisador representa uma ideia de meritocracia na ocupação do poder, pelo menos no que diz respeito às mulheres. Portanto, as estruturas sociais que levam os atores a determinados cargos de poder pouco são discutidas. De acordo com a pesquisadora Maria Conceição da Costa (Núcleo de Estudos de Gênero Pagu), em depoimento para Pierro (2013), o discurso da meritocracia tem seus limites evidenciados quando se recorre à presença das mulheres no topo da carreira científica, já que, conforme a autora, quanto mais sobem na carreira maiores são os preconceitos que as mulheres enfrentam.

A ideia contida no prefácio de José Marques de Melo, por outro lado, coloca em evidência a impossibilidade da categoria *mulher* ser compreendida de maneira homogênea, conforme alertava Judith Butler (2003). A categoria *mulher* nem sempre representa os interesses de todas as mulheres. Também a presença de algumas mulheres nos lugares ocupados pelo poder não significa necessariamente a existência, nesses locais de poder, de uma *ideologia* que reivindique ampliações de possibilidades políticas e igualitárias para as mulheres. Uma mulher, apesar de naturalmente representar o sexo feminino, não necessariamente representa os interesses políticos/sociais/ideológicos de outras mulheres. Nesse sentido também se desfaz a associação natural entre *feminismo* e *interesse das mulheres*.

Um exemplo da complicada associação entre *pensamento feminista* e *interesse das mulheres* é a trajetória política de Margaret Thatcher, a conhecida *Dama de Ferro*. Thatcher foi uma das figuras públicas mais importantes da história do Reino Unido, e representava uma

ideologia política conservadora que, por ser oriunda do pensamento liberal, se posicionava ao encontro da agenda feminista nos temas sociais, tais como o direito ao aborto e a descriminalização da homossexualidade. A *dama de ferro*, no entanto, não representou os interesses de igualdade cunhados pela maioria dos grupos feministas e, inclusive, se considerava antifeminista, afirmando que o “feminismo é um veneno” (PETRI, 2013). Se ela praticou, de uma maneira ou outra, alguns dos preceitos do feminismo, fez isso em função de sua *ideologia* liberal, que exige a menor intervenção estatal possível na vida social, e não em função de sua suposta *ideologia* feminista, com a qual nunca se identificou. Ainda que sua firmeza, geradora do apelido *Dama de Ferro*, possa ser considerada como tal justamente em função da contradição que representou para as tradicionais concepções de mulher, considerar que Thatcher é um exemplo da conquista feminista por igualdade de gênero parece um caminho complicado. Não se pode ignorar a chegada de Thatcher ao poder sob as condições ainda desfavoráveis, para as mulheres, da sociedade de sua época, mas tampouco se pode ignorar quem foi a mulher que ocupou aquelas estruturas de poder e que ideais continuava a representar. Nesse sentido, pode-se pensar que Thatcher não ocupou o poder porque aquela sociedade necessitava que as mulheres ocupassem esse espaço, mas porque ela representava, ideologicamente, o que naquele tempo aquela sociedade desejava. O afastamento de Thatcher da *ideologia* feminista provavelmente contribuiu para que ela ocupasse esse campo de poder.

Os estudos sobre gênero tampouco representam, necessariamente, um sintoma de igualdade para as mulheres. Em muitos dos casos, a pesquisa sobre o feminino pode constituir mais um tratado elogioso da figura da mulher, e uma tentativa de elevação de sua autoestima ou mesmo de calar suas reivindicações feministas (ilustrando a dominação simbólica da qual fala Bourdieu), do que propriamente discutir as configurações identitárias femininas em determinado local e época.

De uma forma ou de outra, o feminino é objeto de indagações e empenho investigativo. Na comunicação, por exemplo, mesmo que a área não constitua, de maneira significativa, grupos de pesquisa que objetivam o estudo de gênero, o campo tem realizado inúmeros trabalhos acadêmicos sobre o assunto. Em consulta ao catálogo geral da biblioteca da USP, pode-se constatar o registro de 34 teses sobre o assunto, na área de comunicação, entre os anos de 1982 a 2012. A discrepância entre o número de teses apresentadas sobre o tema e o número de grupos de pesquisa a respeito, sinaliza, de certo modo, uma possível dissonância entre o interesse de pesquisa e o reconhecimento desse interesse pelas instituições

responsáveis pela concretização de campos oficiais de investigação.

De maneira mais ou menos incisiva, o pensamento sobre o gênero e suas representações tem sido, há muitas gerações, um viés presente nos trabalhos acadêmicos de mestrado e doutorado, demonstrando a preocupação social que a temática representa. A Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), por exemplo, apresenta o Núcleo de Estudos Pagu, que reúne pesquisadores das áreas de sociologia, história e antropologia para os estudos de gênero. O nome do núcleo faz referencia a Patrícia Galvão, uma das personalidades femininas brasileiras que se destacou no cenário artístico e literário brasileiro, e, inclusive apresentou criações na área de histórias em quadrinhos.

Figura 2 - Quadrinhos de Pagu

Esses grupos, preocupados com a investigação sobre as relações entre feminino e masculino e suas representações, ultrapassam o mito da imparcialidade, o qual Kuhn (2006) se dedicou a discutir, e se arriscam em temáticas que são mais visualizadas a partir de suas arestas políticas do que de outras.

As manifestações identitárias femininas carregam o fardo do *imaginário*. Constituem-se a partir de fatos históricos e descobertas médicas contaminadas pela imaginação. O Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM), por exemplo, considerava a homossexualidade um transtorno psíquico, evidências das transformações conceituais acerca do que é considerado doença e o que não é. Priore (2013) destaca que, no Brasil colônia, as ciências médicas constituíram um campo de crenças em poderes mágicos, atrasos científico/tecnológicos e influências morais que frequentemente inseriram as mulheres em posições inferiores e, às vezes, perigosas. Essas manifestações identitárias, misturam

realidades da memória e da imaginação para constituírem as *imaginárias* e *ideológicas* identidades femininas.

No entanto, a identidade pode ser complexificada. A complexificação da discussão sobre as identidades e as modificações nas configurações societárias fizeram o cenário propício para diferentes manifestações artísticas, que incluem diferenciadas formas de comunicação, discursos constituídos de imagens, fragmentação e complexificação nos modos de ver os sujeitos. Se as identidades são lugares em transformação, suas representações e simulações ganham, de igual maneira, a possibilidade de diversificação, abrangendo grupos distintos de sujeitos. Nessa *atmosfera*, como poderia dizer Maffesoli (1997), as histórias em quadrinhos ampliam as suas possibilidades como discurso e participam como forma de expressão.

Nos quadrinhos escolhidos para o corpus dessa tese, por exemplo, há a evidência de um conflito identitário, constituinte de *imaginário* e *ideologia*, ainda bastante presente nas discussões sobre o gênero feminino e masculino: o embate entre natureza e cultura. Sobre isso, Camille Paglia (1993) enfatiza que a vida humana não está liberta das estruturas biológicas e físicas. “[...] A ciência mal começou a estabelecer as complexidades de nossos múltiplos sistemas hormonais, que interagem complexamente e nos alteram física e psicologicamente a cada hora.” (p.112).

Mas, frequentemente, quando explicadas biologicamente as diferenciações entre os gêneros não consideram o indivíduo como ser particular, também portador de especificidades biológicas. Para Freud (2010, p. 270), “essas diferenças entre os sexos não devem receber muita consideração, elas podem ser contrabalançadas por variações individuais.”. Na tentativa de explicar o grupo inteiro/todo por meio das características biológicas, sem relativizar suas conclusões, a argumentação biológica frequentemente distorce as diferenças, abrindo as portas para a imaginação. Nesse sentido, “(...) nem sempre é fácil distinguir o que atribuir à influência da função sexual ou à disciplina social”. (FREUD, 2010, p. 289)

Pierre Bourdieu (2000), por exemplo, reflete a respeito da *biologização do social* e da *socialização do biológico* que invertem as relações de causa e efeito. A biologização do social pode ser sentida nas discussões sobre gênero. Também pode ser vista nos debates sobre cor e etnia, ainda que de maneira menos evidente em função das conquistas legislativas a esse respeito. Pilar da discussão feminista de Simone de Beauvoir (1967), a biologia é constantemente convocada para justificar antigos preconceitos.

A esse respeito, Simone de Beauvoir (1967), em seu livro mais conhecido, **O Segundo Sexo**, elabora sua frase mais disseminada: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (p. 9). A pensadora realizou trabalhos pioneiros que legitimaram o feminismo como corrente de pensamento. Teorizando sobre as mulheres de determinada época, Beauvoir destaca as construções sociais do feminino e a forma como essas construções foram estabelecendo determinadas cobranças sob o desempenho social da mulher. Tais configurações societárias, em grande parte, enfatizaram a repressão de comportamentos libertários em todos os sentidos – desde a obtenção de meios econômicos para o próprio sustento até formas adequadas de atuação sexual.

Já na década de 1930, Freud (2010), pensando o feminino, esclareceu o suposto caráter “ativo e passivo” do homem e da mulher, respectivamente. Apesar das inúmeras restrições da tradição feminista ao pensador, em um de seus textos a respeito do feminino o psiquiatra retoma a ideia de que não é, necessariamente, da natureza da fêmea e nem da natureza do macho ser passivo ou ativo. O pensador exemplifica esse fato citando animais cujas fêmeas se comportam de maneira ativa e agressiva durante o ato sexual. O psicanalista diz que a passividade e a atividade dos seres humanos estariam restritas ao campo do ato sexual, e que esse fato ainda poderia ser compreendido de maneira relativa. As ideias estereotipadas sobre os sentidos de ser passivo e ser ativo são utilizadas como argumento para a produção e reprodução de estereótipos de gênero em diferentes discursos sociais, tal como aparecerá em alguns quadrinhos citados nesta tese.

Freud (2010, p. 269), o inventor da psicanálise, ainda enfatiza que

é próprio da peculiaridade da psicanálise, então, que ela não se ponha a descrever o que é a mulher – uma tarefa quase impossível para ela -, mas investigue como a mulher vem a ser, como se desenvolve a partir da criança inatamente bissexual.

A medicina enfrentou e enfrenta grandes dificuldades nas definições dos distúrbios estudados por ela. Freud (2010) mesmo, em conjunto com psiquiatras de sua época, considerava a homossexualidade um distúrbio. A transexualidade ou ainda a transgenia, também não encontra terreno ameno quanto à sua definição no campo da normalidade ou da doença, constituindo *tabu*, em muitos casos.

Judith Butler (2003) se propõe a discutir os limites do gênero e suas *performances*. Butler (2003) insere os questionamentos sobre a historicidade do sexo e não somente do

gênero. Aqui, as transformações corporais tais como a transgenia, o que recentemente é bastante mais possível em função do desenvolvimento tecnológico da medicina, ganham uma importante aliada na discussão. A pensadora propõe que o domínio da heterossexualidade como definidora dos sexos é uma estrutura que pode fazer às vezes do *falocentrismo*.

Discutindo as relações entre sexo, gênero e desejo, desenvolvendo seu pensamento nos pilares do que se convencionou chamar pós-estruturalismo, a pensadora propõe uma crítica à relação dual entre o ser (e a identidade) e o gênero. A partir de uma reflexão filosófica sobre a inserção do gênero na linguagem, a autora questiona as determinações do gênero e seu conceito calcado num pensamento heterossexual e binário. De fato, numa relação homossexual, não há desigualdade de gênero, pois essa é uma relação que, do ponto de vista do gênero, está calcada em igualdade. Não há razão para considerar a perspectiva do gênero nas relações homossexuais entre si, pois exigir do outro que seja um homem ou uma mulher de determinada maneira, é exigir de si a mesma concepção de homem e de mulher que se reivindica para o outro.

O problema social enfrentado por quem não se enquadra nas categorias tradicionais de gênero, ao que parece, não tem sido a configuração binária, mas justamente a visualização dessa configuração dual em um mesmo corpo. Um homem que consegue simular ser mulher certamente não encontrará tantos problemas por essa transformação, se não se sabe que ele era *ele*. Da mesma forma, uma mulher que consegue simular ser homem, também não passará por esse problema se a simulação for bem feita. Mas aquele que deixar visíveis as marcas do outro gênero em seu corpo, como o/a travesti, este (a) certamente enfrentará maiores problemas imediatos. Nesse sentido, não se trata de ser um problema o *dual*, mas, sim, a visualização da mescla, da transgressão à regra, da indefinição, da presença da contradição.

No sentido de criticar as construções culturais de gênero, Butler (2003, p. 26). argumenta que

quando a “cultura” relevante que “constrói” o gênero é compreendida nos termos dessa lei ou conjunto de leis, tem-se a impressão de que o gênero é tão determinado e tão fixo quanto na formulação de que a biologia é o destino. Nesse caso, não a biologia, mas a cultura se torna destino.

Discutindo as transformações da compreensão sobre os gêneros, Butler (2003) caminha na direção da especificidade. A autora retoma a crítica à suposta existência de uma universalidade do paternalismo: “A noção de um patriarcado universal tem sido amplamente

criticada em anos recentes, por seu fracasso em explicar os mecanismos da opressão de gênero nos contextos culturais concretos em que ela existe” (BUTLER, 2003, p.20).

Nos caminhos de Butler, o feminismo não pode representar as mulheres, pois a categoria *mulher* não tem existência concreta, é uma elaboração de linguagem. O feminismo é uma postura teórica/ideológica/crítica pró-igualdade sexual e de gênero, não pró-mulher. Representa uma *ideologia* que tem como pressuposto fundamental as igualdades sexuais e de gênero. As maneiras de obtenção dessa igualdade dividem o feminismo em vertentes diversas e às vezes opostas.

A respeito da discussão sobre os limites do gênero, nas histórias em quadrinhos, temos o exemplo do quadrinhista Laerte. O artista que, a partir de 2009, começou a vestir-se com roupas de mulher, tem sido questionado constantemente sobre sua nova identidade transgênera. Em janeiro de 2012, conforme Natália Cancian (2012), depois de ser reconhecido por uma menina de 10 anos no banheiro feminino de um restaurante em São Paulo, Laerte foi alertado e impedido pelo dono do restaurante de retornar ao banheiro. O caso gerou discussão e até projeto de lei para criação de “banheiros gay”, pelo vereador Carlos Apolinário (DEM) (FERRAZ, 2012). Laerte, respondendo a uma leitora da revista **Marie Claire**, no site da **Rede Globo**, disse que,

se você, Marina, colocar um terno, não vai cruzar a linha do transgênero. Vai continuar sendo uma mulher, só que vestida de homem. Eu não. Sou transgênero, cruzei a linha da identidade de gênero, e gênero não é só genitália. É mais amplo, fala de toda uma identidade sexual. Por isso tenho de usar o banheiro do outro sexo. (COUTINHO, 2012).

Laerte está alinhado ao pensamento de Judith Butler sobre os limites das definições de gênero. Nesse sentido, Fernando de Barros e Silva (2013) identifica a presença da teoria da pensadora no que Laerte pensa de si. Em reportagem para a revista **Piauí**, o cartunista se autoafirma como uma “(...) mulher em caráter experimental” (2013, p. 22). Conforme reforça o próprio autor da reportagem, o pensamento de Butler está orientado para a redução dos limites binários do gênero. A experiência de Laerte no feminino evidencia um caminho, cada vez mais nítido, para a indefinição de gênero. Na reportagem para a **Piauí** o quadrinhista afirma que pretende realizar implante de silicone nos seios, mas não pretende retirar o órgão genital, como é o caso de muitos transexuais. Contudo, na transgenia de Laerte, e de outras e de outros transgêneros, não há uma destruição do par feminino/masculino. Não há uma quebra na visão binária do gênero, pois Laerte é uma figura composta pelos dois gêneros. Laerte

ultrapassou a sua própria representação masculina ao travestir-se para o feminino. E também ultrapassou a sua representação feminina, ao manter seu órgão sexual masculino. O artista está de fato, cada vez mais ultrapassando a dicotomia homem/mulher, mas não abandona esse par.

O corpo de Laerte ilustra a discussão de Judith Butler sobre as diferenças entre o sexo, o gênero e o desejo sexual, pois está calcado em outra composição/arranjo entre masculino e feminino, homem e mulher e desejo do homem e desejo da mulher.

As relações com o pensamento de Butler na vida do quadrinhista vão além de sua própria personalidade. Na mesma reportagem da **Piauí**, o jornalista Sérgio Gomes, ilustra a discussão da pensadora a respeito da definição da identidade a partir das concepções de gênero e sexo. Butler critica a ideia da definição do *ser* a partir das categorias de gênero, pois conforme o pensamento da autora, a instabilidade do gênero ultrapassa a possibilidade de definição identitária. Durante a reportagem, o jornalista questiona a transformação de Laerte: “Se esse projeto for até o fim, qual é o fim? Botar peito? Cortar o pau e construir uma boceta? Do ponto de vista de gênero é isso? Para onde vai o Laerte?” (p. 24). Na concepção do jornalista, Laerte é definido por sua anterior identidade de gênero. Se sua definição de gênero e sexo se transformar, Laerte já não irá existir.

Desde que começou a entrar no gênero feminino, Laerte tem-se inserido de maneira política e reivindicativa nos movimentos de cunho feminista que têm por objetivo a igualdade de gênero e de direitos civis de homossexuais e transgêneros. Parte de sua atuação política se dá através da construção de histórias em quadrinhos que refletem esse pensamento, tais como a tira retratada na figura 3:

Figura 3 - **Marcha das Vadias**, de Laerte

A tira (Figura 3) foi publicada no blog de Laerte, **Muriel Total**. A história se refere à **Marcha das Vadias (SlutWalk)**. A **Marcha das Vadias** é uma manifestação que se iniciou em Toronto, Canadá, a partir de um protesto, que aconteceu no dia 3 de abril de 2011, em repúdio ao que disse um policial local, em uma palestra na Universidade de Toronto, a respeito de uma série de estupros que estavam acontecendo na universidade. O policial teria recomendado às mulheres que, se quisessem evitar o estupro naquela localidade deveriam “parar de vestirem-se como vadias (*Slut*)”. (COMENTARIO, 2011)

A marcha seguiu em vários outros países e segue acontecendo na agenda dos novos protestos femininos atuais, inclusive no Brasil. Representa a indignação com um pensamento que culpa a vítima pelo estupro. Em situações de violência sexual contra a mulher, é comum que as mulheres sejam questionadas sobre o tipo de roupa que estavam usando quando sofreram o abuso, chegando a ser consideradas moralmente culpadas pelo estupro; muitas vezes, chega-se até a considerar que a mulher - a vítima da violação! - provocou o ato criminoso a partir do tipo de roupa que usava.

Nas manifestações da **Marcha das Vadias**, as mulheres vestem pouca ou nenhuma roupa e carregam frases de protesto pintadas no corpo e em cartazes que fazem referência a liberdade sexual e de se vestir.

A **Marcha** é um movimento espontâneo que abriga um grande número de participantes de maneira livre. Os manifestantes carregam ideias independentes, não estão comprometidos com uma agenda política feminista específica. Até o ano corrente, a **Marcha** não se constituiu como movimento plenamente organizado, com propósitos específicos, servindo muito como um pretexto para reivindicações feministas diferentes do que inicialmente motivou a primeira manifestação.

É importante observar que dependendo da reivindicação, a configuração dos protestos perde sentido. A manifestação tem como principal característica a exibição do corpo nu ou seminud de seus manifestantes. Essa configuração inicialmente servia aos propósitos de criticar a ideia de que a quantidade ou tipo de roupa que uma mulher veste pode ou não servir como justificativa para a realização do crime de estupro, conforme o estopim da **Marcha**, a frase do policial de Toronto. Os tipos de conteúdo discursivo carregados pelos manifestantes, no entanto, nem sempre são coerentes com sua configuração imagética, criando contradições entre conteúdo e forma no discurso feminista desenvolvido no espaço da **Marcha**.

A **Marcha das Vadias** pode ser enquadrada no pensamento teórico encabeçado por

Simone de Beauvoir sobre os direitos sexuais dos homens e das mulheres. A pensadora questiona uma série de liberdades concedidas aos homens e critica a naturalização das construções identitárias masculinas que permitiram tais liberdades. A frase “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (1967, p.9), evidencia a crítica às forçadas construções sociais que inserem a mulher em um terreno específico, enquanto ao homem é concedido o caráter universal. Seguindo o pensamento da autora, a mulher é mulher em relação ao homem. É ela construída como o *Outro* do homem. Sendo o outro, é o objeto. Nessa lógica, é frequente que as tentativa de tornar-se sujeito e fazer do homem *o outro*, *o objeto*, e mesmo o *objeto de desejo*, não sejam bem vistas.

A respeito do estupro, por exemplo, Camille Paglia (1993) reflete sobre essa violência nas universidades dos Estados Unidos. A autora se insere numa posição polêmica para o pensamento feminista tradicional. Paglia (1993) ressalta que durante muito tempo as feministas norte-americanas se preocuparam em apresentar às mulheres um mundo de igualdade. Dessa forma, conforme o pensamento da autora, tais feministas estariam contribuindo para que as mulheres ignorassem os riscos sexuais para os quais sempre estão expostas.

Tem sido comum, inclusive, o surgimento de grupos de autodenominação feminista que se manifestam por melhores condições da mulher, utilizando-se do próprio corpo nu para isso, tais como o polêmico **FEMEN**.

Seguindo uma atmosfera publicitária da divulgação do corpo, o grupo **FEMEN**, originado na Ucrânia, fundado em 2008 pela ativista Anna Hustol, tinha como objetivo inicial o combate às visões masculinistas sobre a mulher, ao turismo sexual e à prostituição naquele país. (NOGUEIRA, 2013). De acordo com Nogueira (2013), as integrantes do grupos argumentam que a exposição do corpo é vista como gesto de liberdade e que se fundamenta em uma ironia: a de que expor o corpo feminino na publicidade é permitido, e como forma de protesto, não. As integrantes do grupo de fato sofrem repressões policiais sempre que expõem seus corpos nus, mas é interessante observar a composição imagética que, frequentemente, é exposta.

Figura 4 - Grupo **FEMEN**, Ucrânia

Nesse sentido, suas manifestações têm utilizado até o presente momento, os padrões sociais já consolidados: relativa magreza, juventude e, em geral, origem caucasiana. Conforme Nogueira (2013) o grupo é também criticado por outros grupos feministas justamente em função da exibição do corpo e do *corpo modelo*. No site do FEMEN (<http://femen.org/about>) ainda é possível verificar uma sessão de venda de produtos, evidenciando a relação entre o movimento e a velha mercantilização das ideias em princípio revolucionárias e de apoio à redução das desigualdades sociais. O grupo (incluindo seus desdobramentos em outros países) ainda apresenta outras contradições que inserem o feminismo e seus significados em esferas complexas e, por vezes, polêmicas.

Esses grupos têm modificado, relativamente, o tipo de corpo que está exposto. Do corpo farto e com intervenções cirúrgicas das revistas masculinas, às infantilizadas modelos de protesto, não há novidades. A constituição imagética do grupo poderia significar uma transgressão se esse corpo não fosse, também, um corpo cultuado pela tradição da moda, se constituísse um corpo que contenha em si uma crítica aos padrões de beleza e suas pressões sob as mulheres. Mas não se trata disso. Continua-se com a objetificação dos mesmos corpos femininos, o que, ao contrário do que supõe, não insere o grupo em um âmbito transgressor. A intenção do FEMEN, ao utilizar o corpo como forma de protesto, é inserir o corpo à disposição do discurso. Como discurso, essa materialidade, sua forma, significa. Suas proporções imagéticas significam. A utilização do corpo como discurso requer que se pense nesse corpo como discurso. Assim, o grupo parece contradizer imageticamente o que os textos

verbais de cunho feminista, disseminados por ele, dizem.

As manifestações feministas atuais são objetos complexos e por vezes contraditórios. Não nos parece adequado, por exemplo, intuir que a simples exibição do corpo nu signifique, necessariamente, a objetificação da mulher. A ideia da exposição do corpo nu é polêmica na esfera feminista de reivindicações políticas, mas invalidar a manifestação feminista a partir da nudez também não parece um caminho crítico, já que o corpo contém grande potencial comunicativo.

Se, por um lado, as reivindicações feministas trabalham no sentido de reposicionar as mulheres em degraus mais altos nas hierarquias sociais, por outro lado, o *imaginário* sobre os grupos sociais marginalizados, muitas vezes, tendem a inseri-los em um altar, como é o exemplo do **Dia Internacional da Mulher**, comemorado em 8 de março. Esse dia, “foi proposto por Clara Zetkin em 1910 no II Congresso Internacional de Mulheres Socialistas. Nos anos posteriores a 1970 este dia passou a ser associado a um incêndio que ocorreu em Nova Iorque (...)”, em 1857. (BLAY, 2001, p.601).

Mas o 08 de março, especialmente no Brasil, parece ter perdido o sentido de uma cerimônia que relembra a luta feminina por melhores condições sociais, para ganhar um tom elogioso que quase insere a mulher no campo do sagrado. Para as mulheres são dados presentes, flores, congratulações (BLAY, 2001), um lugar privilegiado que em nada se parece com uma posição de igualdade nos campos político, econômico e social. Lugar privilegiado que parece muito mais pretender pôr em evidência supostas qualidades afetivas e estéticas da mulher.

Numa tentativa de apagar os sinais da diferença, marcas que em algum momento serviram como pretextos de discriminação, muitas movimentações feministas se ocuparam mais em apresentar às mulheres um mundo de igualdade, do que em reivindicar a institucionalização e garantia legal da igualdade de direitos. De acordo com Paglia (1993), “a questão é que as feministas brancas de classe média alta acham que se pode chegar a um mundo indolor. O que eu digo é que um mundo indolor só será alcançado sob o totalitarismo. Não há nada sem risco e perda.” (p.71). A autora se posiciona a favor do feminismo quando este reivindica a igualdade. Mas se insere contra quando o feminismo busca afirmar um suposto lugar superior da mulher, ignorando as conquistas da sociedade masculina.

No campo oposto ao elogio indiscriminado ao feminino, que insere a mulher em um ilusório altar, está a vitimização. Atualmente, por exemplo, há no Brasil uma movimentação

nas redes sociais no sentido de proibir as manifestações verbais masculinas nos ambientes públicos, ou, o assédio verbal de caráter, em princípio, elogioso. A campanha **Chega de Fiu-fiu**, encabeçada pelo blog **Olga**, é ilustrativa nesse sentido (OLGA, 2013).

Figura 5 - Campanha **Chega de Fiu-Fiu**

Em princípio, a campanha se manifesta contra o assédio sexual em espaços públicos, mas podem-se observar dois motes que não são apresentados de maneira clara. O primeiro mote diz respeito ao assédio físico e psicológico que sofrem as mulheres em situações corriqueiras do cotidiano. Nesse campo está qualquer tipo de contato físico, o toque ao corpo da mulher de maneira autoritária e o assédio verbal que rebaixa a condição social da mulher e causa dano psicológico para a vítima. Esta conduta já está prevista na lei nº 10.778, de 24 de novembro de 2003.

O segundo mote diz respeito a inserção de qualquer tipo de manifestação sexual masculina no campo do assédio. Estas manifestações iriam desde cantadas em tom elogioso até xingamentos de sentido sexual ou de gênero. Há uma mistura de reivindicações que ora reclamam por direitos já previstos na lei e ora sugerem a condenação antecipada de possíveis constrangimentos e danos psicológicos para a mulher. De acordo com Marcolini e Barros (2013), a jornalista responsável por encabeçar a campanha, Karin Hueck, por exemplo, afirma que mesmo que as cantadas sejam ingênuas, elas podem levar ao assédio. Uma pesquisa foi realizada pela jornalista, via formulário on-line, que, conforme o blog **Olga** contou com a participação de 7762 mulheres. A campanha contou com o apoio de jornalistas e artistas que manifestam suas adesões através das redes sociais na internet.

As reivindicações como as de **Olga** estão calcadas na tradição do assédio masculino sustentado na hierarquização entre homens e mulheres. É tolerável, em grande parte de nossas sociedades, que um homem qualquer assedie verbalmente, ou até fisicamente, a uma mulher qualquer. A proibição da manifestação verbal masculina, em situações cotidianas e corriqueiras (onde não há relação efetiva de poder e, muitas vezes, onde não há efetivo dano psicológico para a mulher), no entanto, não é garantia de equilíbrio de gênero no campo sexual. O apelo às garantias legais que antecipam a condenação a um futuro crime de assédio, que tem o intuito de proteger a mulher da possibilidade de ser assediada, ademais, evidencia o quão oprimidas são as falas sexuais femininas direcionadas aos seus *outros*, já que, pela atmosfera de discussão a respeito do **Chega de Fiu-Fiu**, as mulheres não costumam responder às cantadas, preferindo recorrer a uma possível legislação a esse respeito. Essa reivindicação evidencia, igualmente, a falta de autonomia feminina no campo sexual simbólico, já que demanda uma representação legal.

Além de o extermínio da comunicação sexual não garantir a igualdade de gênero, há na aproximação entre as concepções de assédio verbal e comunicação sexual (ofensivo e elogioso), uma confusão perigosa. Se por um lado inserir as “cantadas” cotidianas na mesma categoria do assédio sexual moral e físico valoriza o teor violento e agressivo das falas sexuais dirigidas às mulheres, por outro lado, o assédio real que causa dano psicológico efetivo e as agressões verbais violentas contra a mulher sofrem um rebaixamento em seu valor violento ao serem inseridos no mesmo patamar de qualquer manifestação sexual verbal masculina. As reivindicações desse tipo parecem almejar o mundo indolor, alcançado somente sob o autoritarismo, ao qual se referiu Camille Paglia (1993). De acordo com Lipovetsky (2000), a criminalização exacerbada de gestos considerados *normais* realiza uma vitimização que não condiz com a realidade:

Ampliando as definições da violência, baixando os limiares de tolerância, criminalizando os atos que a consciência comum considera 'normais', o ultrafeminismo já não ilumina o real, diaboliza-o, já não exuma uma face oculta da dominação masculina, cria sensacionalismo, assim como uma vitimologia imaginária (p. 75).

Por outro lado, ainda, a definição do que é ofensivo e danoso para a mulher e o que é elogioso, está amparada no quanto essa manifestação verbal prejudicou física ou psicologicamente a vítima, sendo difíceis generalizações nesse sentido.

Os conflitos entre diferentes manifestações de cunho feminista na discussão sobre o

tipo de ação necessária ao combate ao machismo não deslegitimam esse tipo de pensamento, mas a compreensão e aceitação do feminismo como corrente de pensamento encontra amplas críticas e preconceitos, tal como afirmava Rago (1995/1996).

A respeito dos desacordos, Camille Paglia (1993), por exemplo, sustenta duras críticas ao feminismo norte-americano e suas práticas políticas e acadêmicas. Sobre os grupos sociais considerados minoritários a autora defende que a História das Mulheres não deve ser forçosamente encaixada em algum programa político momentâneo. “[...] a comissão presbiteriana quer amaciar, acolchoar, proteger os grupos minoritários de qualquer repulsa ou golpe em sua autoestima. Essa paparicação, em última análise, é humilhante.” (p.43).

Mas até que a crítica de Camille Paglia fosse possível, muitas pensadoras sustentaram um trabalho penoso de reflexão a respeito dos ditames das sociedades masculinistas nas quais viviam. Entre uma das fundadoras modernas do pensamento feminista norte-americano, está Betty Friedan. Sua principal obra **Feminine Mystique** (1963) se empenha em discutir as transformações identitárias femininas de seu tempo, a partir da crítica à conformação da mulher à *ocupação dona de casa*. Betty Friedan marca uma época que denominou, até hoje, uma categoria de mulher: “mulher dos anos 50”. Essa mulher é a dona de casa empenhada em cuidar dos filhos e do marido.

A pensadora supõe a involução da autonomia da mulher norte-americana do seu tempo, no período logo após a Segunda Guerra Mundial. A autora enfatiza a volta, a partir dos anos de 1950, da falta de ambição profissional das mulheres, “vocábulos como *emancipação* ou *carreira* pareciam estranhos e embaraçosos” (FRIEDAN, 1963, p.20), e da realização feminina como mães e donas de casa. O pensamento de Friedan indica que as conquistas de igualdade reivindicadas por grande parte dos movimentos de cunho feminista não seguem necessariamente uma evolução e demonstra, igualmente, o peso dos fatos históricos na continuação ou mudança na direção das construções identitárias femininas.

A crítica de Betty Friedan sobre a propaganda de estímulo à *ocupação dona de casa* parece longe da realidade da mesma sociedade atualmente. Mas nem tanto. A identidade dona de casa entra em crise em muitos lugares influenciados pelas correntes feministas de pensamento e pelas novas organizações societárias, mas deixa suas marcas nas configurações identitárias atuais desses mesmos locais.

As revistas femininas continuam a ensinar às mulheres a como agradar sexualmente ao marido, por exemplo. Evidentemente, as palavras dos textos atuais não são as mesmas. O lado

feminino do desejo sexual, em geral retratado apenas a respeito das relações heterossexuais, ganha conteúdo e peso. Agora não se trata mais do “marido”, mas do “gato”, do “pretendente”, do “cara especial”. Não se trata mais de dizer claramente para a mulher que ela deve satisfazer ao marido, se trata de dizer que ela pode “arrasar”, “se fazer inesquecível”. A revista **Nova** (2013), em uma categoria chamada **VocêsExpert** (p.84), dá dicas de como as mulheres devem atuar no sexo. Na sessão **A Nova Versão do Amor** (p.142/143), os estereótipos femininos disseminados pela *mística* de 1950 aparecem com vigor:

8. Um dos maiores segredos das mulheres com relacionamentos de sucesso: a visão dupla. É a capacidade de ver os problemas do dia a dia do casal tanto na sua perspectiva quanto na dele;

9. Guarde alguns segredos. Nada muito grave, mas que ajude a manter certo mistério, meio excitante. Tipo quantos caras você ficou durante aquele Carnaval em Salvador e se já tinha 'feito isso antes' com algum outro homem.

Esses mesmos discursos são apontados por Friedan (1971) em seu livro **Mística feminina**. Na sessão **Não é só pelo direito de ser sexy**, a revista **Nova** enfatiza que usar a sedução como estratégia de poder garante a entrada numa carreira de sucesso e ressalta que o grande obstáculo para essa forma de conquista de poder, no campo do trabalho, é a “censura das outras mulheres” (p.158). **Nova** aproveita o *imaginário* da desunião feminina para criticá-lo, mas ao fazê-lo reforça essa construção. Utiliza-se da crítica ao machismo que vê impossibilidade de união entre beleza e competência nas mulheres, ou beleza e inteligência (situação que será tratada com humor na personagem de quadrinhos **Mara-Tara**, de Angeli), para sustentar e legitimar a beleza feminina como porta de acesso ao sucesso profissional.

A revista toma emprestado um conceito criticado por grande parte das mulheres, o de *machismo*, para posicionar-se ao lado da leitora. Mas ao discutir o conteúdo que o conceito de *machismo* carrega, distorce seus sentidos. Para **Nova**, uma sociedade machista não é a que vê nas identidades femininas a dicotomia entre beleza e inteligência, mas a que não reconhece o direito das mulheres de utilizar a beleza como porta de entrada para o mundo do trabalho. Nesse sentido, não se trata de denunciar as estratégias machistas de *invisibilização* das conquistas femininas no campo do trabalho, trata-se de tentar gerar no *dominado* a sensação de *dominador*, a ilusão de ser o *dominador*. Com a ilusão de ser o transformador de sua própria transformação em objeto, o *dominado* fica cada vez mais longe de sair de sua condição. Nada muda. As configurações sociais tradicionais continuam a exercer sua

hegemonia. O *imaginário*, produzido também pelos instrumentos midiáticos, é reapropriado por esses mesmos instrumentos e capitalizado no intuito de atender aos desejos da consumidora.

De maneira menos complexa e de caráter menos manipulador são as movimentações de mulheres contrárias às tradicionais propostas do pensamento feminista e que, apelando para uma dicotomia construída entre feminino e feminismo, reivindicam, através de suas atuações sociais como mulheres, a volta do tradicional lugar da mulher (nos locais onde isto se aplica, diferentemente de muitas mulheres islâmicas por exemplo, para as quais as movimentações feministas devem ser analisadas sob outra óptica) no campo sexual.

Entre essas iniciativas de grupos de mulheres que reivindicam a volta da feminização da mulher, pressupondo que haveria uma perda, é ilustrativo o curso da agência de casamentos **Eclipse Love**, com atuação no Brasil. De acordo com Piemonte (2013), o curso foi administrado pela psicóloga Eliete Amélia de Medeiros, em uma sala da Avenida Paulista, que, durante as aulas, ensina às mulheres o que seria um comportamento adequado caso desejem um casamento duradouro. O público é composto por mulheres na faixa etária dos 30 aos 60 anos, de diferentes profissões e ocupações, que se dispuserem a desembolsar R\$ 1.000,00. As mulheres aprendem “que não devem falar com o garçom durante um jantar romântico; que homens reparam se a pedicure está em dia e que é proibido comer muito em um primeiro encontro”.

É interessante notar como a coordenadora do curso utiliza fatos históricos do feminismo para descomplexificar seus sentidos. Durante o curso,

[...] dá-se início a um capítulo sobre etiqueta. Na tela está uma imagem de um sutiã em chamas. A professora diz: “Não foi nossa culpa que elas fizeram isso, mas precisamos resgatar a feminilidade e a tolerância se quisermos relacionamentos duradouros”.

Em outros momentos, de acordo com Piemonte (2013), Eliete orienta às mulheres a não demonstrarem autonomia, a evidenciar fragilidade, o que, na visão da psicóloga, constituiria o feminino.

O curso de “recuperação do feminino” pode ilustrar como o campo de discussão feminista é complexo e encontra discordâncias entre mulheres de diferentes *ideologias*, não significando um pensamento, necessariamente, de interesse das mulheres, mas de interesse de grupos de mulheres que se inserem nessa lógica.

Betty Friedan não está superada. A pensadora que se dedicou a avaliar o feminino nas principais revistas dedicadas a esse público nos anos de 1950/60, tais como **Home Journal**, **McCall's**, **Good Housekeeping**, **Woman's**, **Home Companion**, tem sua *mística feminina* identificável em nossos objetos identitários e midiáticos atuais. “A mística feminina afirma que o valor mais alto e o compromisso único da mulher é a realização de sua feminilidade.” (FRIEDAN, 1971, p. 41). A *mística* atual não exige das mulheres a dedicação exclusiva ao cultivo do *female-self*, mas tampouco libera as mulheres, se quiserem ser consideradas femininas, dos rituais de feminização. A *mística* feminina diz ainda que a mulher “[...] é tão misteriosa, intuitiva e próxima à criação e à origem da vida, que a ciência humana talvez jamais a compreenda”. (p.41); que as mulheres “precisavam ter bebês continuamente porque a mística feminina diz que não há outra maneira de ser heroína.” (p. 42). A heroína atual não é fundamentalmente mãe e geradora de vida, mas tampouco pode liberar-se da maternidade sem sofrer as devidas repressões sociais. Seguindo a lógica da *mística*, com frequência as mulheres são vistas como lugares. Lugares de desejo, lugares do belo, da natureza, ventre que abriga a possibilidade de nascimento, receptáculo da vida, lugar para o qual as coisas se dirigem.

Ainda nessa lógica, é interessante notar como uma das reivindicações que alguns grupos de orientação feminista ressaltam hoje é citada por Betty Friedan como parte da propaganda da *mística feminina* de 1950: trata-se do parto em casa¹. O parto em casa tem sido uma polêmica reivindicação de grupos de mulheres que enfatizam o direito da mãe de escolher onde realizar o parto do próprio filho, sendo a ela garantida a assistência médica necessária. A prática, no entanto, não é recomendada pelo Conselho Federal de Medicina (2013), que ressalta a importância em se ter garantidas as condições adequadas em caso de emergência. A reivindicação do direito ao parto em casa, por um lado, está coerente com uma *ideologia* feminista do autodomínio do corpo, e, portanto, da gravidez - parte do corpo feminino. Por outro lado, associa a mulher a uma necessidade de naturalização que põe em risco a própria vida da mulher, naturalização realizada pelas próprias sociedades masculinistas criticadas pelos grupos que reivindicam o parto em casa. As ideias da naturalização e humanização do parto, sustentadas pela reivindicação do “parto em casa”, e que estão contidas na tese da *mística feminina* desenvolvida por Betty Friedan, confirmam um caráter contraditório dessa postura.

1 Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/saude/ultimas-noticias/redacao/2012/06/17/marcha-pelo-parto-em-casa-acontece-hoje-pelo-pais-conselho-vai-abrir-sindicancia-contra-medico-que-defendeu-a-pratica-na-tv.htm>>. Acesso em: 24 Set. 2013.

Betty Friedan realizou um apurado diagnóstico do caminho que as identidades femininas estavam rumando na sociedade norte-americana nos anos de 1950. A pensadora, no entanto, em grande parte das passagens de sua principal obra atenta-se mais ao contexto das mulheres de classe média e alta, deixando escapar as adicionais pressões econômicas que as mulheres pobres sofreram em função da mesma sociedade. Apesar de afirmar que as mulheres operárias sofriam a mesma pressão social, em muitas passagens de sua obra a pensadora enfatiza que as mulheres mais escolarizadas eram as que mais sofriam. Dessa forma, Friedan acaba por amenizar a importância da esfera econômica na constituição da autoestima feminina e o peso das estruturas materiais que condicionam as liberdades dos sujeitos.

Ainda assim, Friedan diagnosticou as limitações que a sociedade de sua época impunha à constituição da mulher como sujeito. Pode-se inferir que nossas sociedades atuais continuam sendo opressivas com a mulher (assim como com os negros, com os indígenas, com os homossexuais etc), no sentido de limitar a satisfação de suas necessidades básicas tais como a alimentação, o sexo, o trabalho, e em casos extremos, o deslocamento.

Quanto ao âmbito da alimentação, por exemplo, por um lado as indústrias e os *imaginários* da moda e da beleza pressionam os sujeitos femininos a determinado tipo de regime de emagrecimento, contribuindo para agravarem doenças como bulimia, anorexia etc. Por outro lado, a ideia do corpo padrão tem um custo econômico bastante alto, marginalizando muitas mulheres de classe econômica baixa, que, além de também sofrerem com a cobrança social pela beleza, sofrem com a dificuldade econômica de sustentarem esses padrões.

As mulheres, especialmente as de classe econômica baixa, ainda precisam enfrentar um dos maiores problemas presentes nas agendas feministas de muitos países: o aborto. No Brasil, a prática do aborto é considerada crime e pode ocasionar até quatro anos de prisão. Na prática, o aborto é realizado por mulheres de todas as classes sociais, mas são as mais pobres que mais morrem por falta de assistência adequada.

De acordo com Dip (2013), a cada dois dias uma brasileira de classe econômica pobre morre pela precariedade na assistência e prática de aborto. O aborto no Brasil tem matado muito mais mulheres pobres do que de outras classes econômicas. Considerando que há mais mulheres de classe média baixa do que de outras classes econômicas, a proibição do aborto tem sido uma política que afeta de maneira significativa a maior parcela da população de mulheres no país.

Às reivindicações por melhorias nas condições sociais e econômicas das mulheres podem ser acrescidas a temática da representação feminina na mídia, o que tem constituído um leque muito amplo de possibilidades. Tais construções do feminino, em grande parte, se dão em função da exibição do corpo.

No Brasil, por exemplo, em setembro de 2011, a empresa **Hope**, causou discussão em função da propaganda televisiva de um de seus produtos. O comercial de roupa íntima expõe a modelo brasileira Gisele Bündchen em duas situações. Na primeira, a top-model aparece vestida, dizendo: “amor, bati seu carro”. Um sinal marcando a opção “ERRADO” aparece no canto da tela. Na segunda situação Gisele Bündchen está de lingerie, dizendo a mesma frase. A opção “CERTO” é marcada (Figura 6). Ao final do comercial o locutor diz: “Você é brasileira, use seu charme”. Outras versões nas quais a modelo fala que estourou o limite do cartão de crédito do marido e que sua mãe irá morar com o casal fazem parte da campanha da **Hope**.

Figura 6 - Propaganda **Hope** Gisele Bündchen

Iriny Lopes, da Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM), pediu ao Conselho Nacional de Autorregulamentação publicitária (CONAR) que a propaganda fosse suspensa:

A Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM) da Presidência da República enviou nesta terça-feira (27) um ofício ao Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária (Conar) pedindo a suspensão de uma campanha da fabricante de roupas íntimas Hope, estrelada pela modelo Gisele Bündchen (AMATO, 2011).

Alegou-se que a publicidade desqualificaria a imagem da mulher e estaria sendo objeto de reclamações entre homens e mulheres: “A secretaria afirma que sua ouvidoria recebeu seis reclamações de pessoas 'indignadas' com a propaganda desde o dia 20, quando ela foi ao ar” (AMATO, 2011). Conforme o Boletim do CONAR nº 196 (2011), 42

consumidores reclamaram sobre a campanha, mas o órgão decidiu pelo arquivamento do caso. De acordo com o CONAR,

Para a relatora, os filmes “buscam reter a atenção de um consumidor diariamente bombardeado por uma avalanche de informações e, para atingir esse objetivo de forma eficiente, vale-se do lúdico, da licença poética, brincando com estereótipos”. Ela identificou dois deles na campanha da Hope: o da mulher objeto e o do homem paspalho, facilmente manipulável por uma mulher sensual. “Mas será que esses clichês – ou a forma como foram retratados – fogem ou destoam do que o brasileiro rotineiramente vê na mídia em geral?”, pergunta-se a relatora. [...] Acredito que nós, cidadãos, temos discernimento para identificar o aspecto caricatural, o humor e a irreverência nessa campanha. Se gostamos ou não é outra discussão, mas penso que uma campanha não deve ser suspensa por seu eventual mau gosto, sob pena de tal decisão revestir-se de viés autoritário, qual seja, o da imposição da opinião ou do gosto de uns sobre o dos outros [...]. (Boletim CONAR nº196).

Desconsiderando os (de)méritos de cada parte, e ainda que se possa dizer que a propaganda representa determinado comportamento encontrado no cotidiano comum, a exposição da mulher a partir da exibição de seu corpo, e até mesmo do oferecimento de seu corpo como moeda de troca, ocasionou discussão política. O fato revela o desconforto gerado pela utilização da imagem do corpo feminino pela propaganda, mostrando que a questão sexual simbólica tem valor político e social. O CONAR, por exemplo, estabeleceu, em 2003, que campanhas do setor de bebidas alcoólicas com apelo a sensualidade fossem vedadas (BOLETIM CONAR nº194). Mas é muito comum, na publicidade brasileira, especialmente no setor cervejeiro, a utilização do corpo feminino como motor criativo e elemento de sedução do potencial público-alvo (Figura 7).

Figura 7 - Anúncio Impresso Skol, 2003.

1. Texto do lado esquerdo: “Se o cara que inventasse a canga bebesse Skol, ela não seria assim.”
2. Texto do lado direito: “Seria assim. Com Skol, o verão fica redondo.”

Conforme pode ser verificado nos boletins do CONAR do ano de 2011, dos 108 casos julgados nas categorias **Responsabilidade Social** e **Respeitabilidade** (lugares nos quais as reclamações de desrespeito aos grupos sociais aparecem), 12,3% se referem a mulher de maneira desrespeitosa ou irresponsável. Estes casos julgados em tais categorias representam, conforme o órgão, 20,5% do total de casos julgados em 2011. (CONAR, 2011).

No exemplo das propagandas de cerveja, ainda que se argumente que a maior parte do público consumidor é masculina, fica evidente a exploração do corpo feminino.

De acordo com Alessandra Sampaio Chacham e Mônica Bara Maia (2004), grande parte das brasileiras não aprova a exposição do corpo da mulher

Contraditoriamente ao que vemos como parte do nosso cotidiano, apesar de estarem satisfeitas com sua aparência física, 59% das entrevistadas não aprovam a exposição deste corpo, seja por meio do uso de roupas que marcam o corpo [...], seja pela exposição do corpo por meio da televisão (56%), justificando que essas atitudes significam uma perda para a mulher [...]. (p.80).

Para as autoras, a opinião dessas mulheres poderia indicar, por um lado, a conservação de uma moralidade que condenaria a exposição do corpo e, por outro lado, a ideia de que a exposição do corpo coisifica a mulher (p.81). Justificando-se de uma forma ou outra, sabe-se que o corpo feminino tem sido bastante mais exposto que o corpo masculino. Se há certa moralidade em relação à exposição do corpo, não foi possível, por essa pesquisa, saber se essa moralidade pode ser aplicada à exposição do corpo masculino. Ou seja, não é possível deduzir se de fato se trata de uma moralidade que se envergonha da exposição do corpo nu, ou se esse pensamento é válido apenas para o corpo feminino, situação mais grave em relação à liberdade da mulher.

As representações femininas que conservam certo estereótipo, considerado socialmente degradante para a mulher, são ações que podem ser enquadradas no que o psicanalista Luís Bonino (2004) chamou *micromachismo*. Para o psicanalista, as ações *micromachistas* se referem a pequenos gestos de constrangimento, humilhação e repressões que têm por objetivo oprimir ou rebaixar a pessoa em função de seu gênero. O *micromachismo* atua especialmente na opressão da mulher. São gestos de agressão naturalizados e tidos como corriqueiros. O conceito de *micromachismo* está calcado no desenvolvimento teórico de Pierre Bourdieu (2010) a respeito da violência simbólica, terreno das violências que não são físicas, mas que causam danos psicológicos graves às suas vítimas.

Se por um lado grande parte das representações femininas na propaganda fazem o apelo a determinado tipo de corpo feminino alinhado com certo *imaginário* e *ideologia* de beleza (o corpo magro, de grande estatura e caucasiano), por outro lado existem outras representações que, no intuito de se aproximar do público consumidor que não possui tais configurações, evidenciam outro tipo de corpo feminino, o corpo comum. É o caso de uma das campanhas publicitárias da marca **Dove** de cosméticos, a campanha **Real Beleza**.

Figura 8 - **Dove** e a exibição do corpo comum

A publicidade, nesse caso, se apropria da crítica aos padrões de beleza vigentes, padrões que ela mesma ajudou a criar, e capitaliza esse discurso, o torna igualmente vendável. O mote criativo de algumas das campanhas da marca **Dove**, e sua aparente contradição com a representação feminina de outras campanhas publicitárias que utilizam padrões tradicionais de corpo, está conectado ao caráter ideologicamente maleável do capitalismo, sistema comprometido com sua própria fonte fundadora, o capital.

O exemplo da marca **Dove** evidencia o conhecimento do setor publicitário a respeito da crítica à objetificação do corpo feminino. Evidencia, igualmente, que esses grupos de mulheres antes não representados estão adquirindo poder financeiro e espaço social como consumidores. No entanto, o caráter feminista presente na peça publicitária (já que expõe uma democratização de representações femininas) não reivindicaria a não exploração do corpo feminino e sua consequente objetificação, como as tradicionais demandas feministas, mas, sim, a objetificação de outro corpo, o corpo comum, que também sofre as pressões sociais dos padrões de beleza da moda e seus divulgadores midiáticos.

No campo das histórias em quadrinhos, a representação feminina não escapa às tradicionais estruturas de construção das identidades das mulheres. A artista e pesquisadora

Trina Robbins (1993,1996), por exemplo, pioneira na dedicação do estudo do feminino nos quadrinhos, ao se referir aos anos de 1940 afirma que, na maioria das vezes, as mulheres que apareciam nos quadrinhos eram representadas como namoradas, personagens secundárias que estavam na cena para serem resgatadas pelo herói.

A representação do feminino nos quadrinhos, hoje, possui leques mais amplos de significados. Há de fato um conjunto complexo de maneiras de comunicar o feminino nessa forma de expressão, caminhos que consideram distintas posturas ideológicas e temáticas e que apresentam um verdadeiro protagonismo de personagens e autoras.

Nesse campo, pode-se citar, por exemplo, a quadrinhista Marjane Satrapi. Uma das pioneiras na arte das histórias em quadrinhos em seu país (Irã), a autora discute as liberdades e prisões femininas na sua cultura islâmica. Sua principal criação, **Persépolis**, é uma autobiografia que acaba discutindo o feminino em locais de profundos conflitos políticos e religiosos. Maitena (Argentina) é outra artista que ganhou visibilidade internacional e que também tem como principal temática a representação do feminino. A autora realiza, por meio do humor, um diagnóstico sobre as possíveis questões femininas da classe média de locais como a Argentina. Alison Bechdel (Estados Unidos) é outro nome que tem se destacado no cenário internacional de quadrinhos, e que representa as implicações sociais e psíquicas de algumas mulheres homossexuais.

Apesar das inúmeras possibilidades comunicativas a respeito do feminino, muitas histórias em quadrinhos com relevância internacional, ou pelo menos que movimentam a indústria de quadrinhos, apresentam um viés que insere a mulher como o outro, lugar do desejo e vontades masculinas heterossexuais. De acordo com Oliveira (2007), por exemplo, as mulheres nos quadrinhos têm frisado identidades femininas enquanto enfatizam valores masculinos.

Em grande parte, as reivindicações feministas, especialmente as desenvolvidas a partir dos anos de 1960, ainda estão centradas nas conquistas da liberdade sexual das mulheres. Se antes as demandas exigiam melhores condições para que as mulheres pudessem praticar o ato sexual com garantias de menores consequências, tais como a gravidez, hoje o campo simbólico ganha ainda mais relevância.

O feminino, em termos simbólicos e de representação, continua sendo objeto a ser reprimido. Seja o feminino presente na mulher, seja o feminino presente no homem, é a tradicional representação do feminino que parece sofrer grandes repressões. Ainda que a

contradição de gênero seja elemento de estranheza, como foi dito anteriormente no caso de travestis e transsexuais, as aproximações ao campo masculino parecem ser mais permitidas às mulheres. A aceitação do uso da calça (peça originalmente masculina) como vestuário para as mulheres e a não aceitação do uso da saia (peça originalmente feminina) para os homens, em muitas culturas, pode ser exemplo disso. Deve-se enfatizar que o uso da calça foi uma conquista feminina, reivindicada pelas mulheres, diferentemente dos homens, que pouco têm reivindicado a possibilidade de apropriação do vestuário feminino.

As aproximações do feminino ao masculino, inclusive foi exigida, nas sociedades como a norte-americana, por exemplo, nos períodos de Guerra nos quais as mulheres necessitaram atuar nos campos que antes eram dedicados aos homens.

O campo da comunicação midiática, porta voz de grande parte das manifestações identitárias, segue contendo uma interessante atmosfera de discussão e análise das temáticas que dizem respeito aos gêneros e à sexualidade. Nessa composição, Butler (2003) argumenta que a impossibilidade de o termo “Mulher” representar o conjunto de mulheres com interesses diferentes constitui um problema que deve ser discutido pelo feminismo.

Outro problema que tem sido discutido, como se pode constatar pelos exemplos de manifestações citadas aqui, é a própria ideia de feminismo. Nesse sentido, McRobbie (2006) enfatiza o que tem sido chamado *pós-feminismo*. De acordo com a autora, a ideia do pós-feminismo insere o feminismo como movimento esgotado no passado, afirmando que as igualdades já foram todas alcançadas e, portanto, o feminismo não é mais necessário. A autora afirma que para que as jovens atuais, tanto no mundo acadêmico como fora dele, considerem o feminismo de algum modo, ele deve ser considerado como já morto. Para McRobbie (2006), a inserção do feminismo nas esferas do passado conglomerava novos valores conservadores e ações de libertação.

Assim, a efusão de movimentações sociais de caráter feminista constitui uma atmosfera que parece caminhar mais próxima ao campo do *imaginário* do que ao campo da *ideologia* calcada em racionalidade e pensamento político coerente. Para McRobbie (2006, p.2) o feminismo deslocou sua atuação das instituições de poder tradicionais para “instâncias de poder conceitualizadas como fluxos, convergências e consolidações específicas da fala, do discurso [...]”, mas as instituições de poder continuam a influenciar no cotidiano das mulheres, já que são elas as responsáveis pelo estabelecimento de leis e normas que determinaram as possibilidades de deslocamento dos sujeitos.

Com pequenas doses de racionalidade e descompromissadas com projetos políticos consistentes, as manifestações feministas atuais, sejam elas presentes na realidade cotidiana ou na ficção, parecem mais um ensaio de organização do que propriamente a institucionalização de uma agenda de mudança social. Por um lado essas configurações possuem ingredientes constituintes da força que o *imaginário* exerce em nossas sociedades, a força que se apresenta de maneira nem sempre consciente e que por isso está no âmbito do poder simbólico do qual fala Bourdieu (2000). Por outro lado, por serem atmosfera, por vezes, incapazes de serem apreendidas, por serem efêmeras, podem representar um enfraquecimento das possibilidades de transformações profundas nas estruturas sociais.

Essas movimentações, ademais, interferem nos campos de produção cultural dos quais as mulheres participam. Nos quadrinhos, por exemplo, é comum que discursos feministas e de contraposição a ele sejam inseridos para formar as narrativas das histórias. É com a perspectiva de interpretar como essas manifestações do feminino - e, frequentemente, do feminismo -, aparecem em formas específicas de comunicação, no nosso caso, nas histórias em quadrinhos, que se segue para o próximo capítulo dessa tese.

2
**PROTAGONISMO FEMININO NOS QUADRINHOS:
O XY DA QUESTÃO**

Figura 9 - Whoa, Nellie!

A representação do feminino em diferentes meios ficcionais, tais como o cinema, a novela de televisão, a propaganda e as histórias em quadrinhos, é constante tema de indagação e discussão. Na literatura brasileira, por exemplo, a pesquisadora Regina Dalcastagne (2012) destaca que, entre os anos de 1990 e 2004, nas obras publicadas pelas principais editoras brasileiras, 471 personagens eram femininos, de um universo de 1245 personagens relevantes para as histórias.

Na *nona arte*, as personagens femininas estão presentes desde que os quadrinhos foram disseminados como meios de comunicação de massa. Elas simularam mulheres que carregavam o peso de uma época, que representavam pensamentos ideológicos diversos, que eram (e são), lugares de erotismo.

Mas da mesma forma que a ocupação de um local de poder, por uma mulher, não significa necessariamente a presença de uma *ideologia* que reivindica *justiça social* para as mulheres, a constante presença dessas personagens femininas não necessariamente significou que a mulher tenha sido vista de maneira autônoma e autora de seu próprio discurso. Em parte significativa da história dos quadrinhos o feminino foi o *Outro* (BEAUVOIR, 1967) do protagonista, a contracenante necessária às narrativas.

A coadjuvância feminina não é novidade. Desde o início das divulgações massivas as personagens femininas aparecem como mocinhas a serem resgatadas por um herói, secretárias de importantes agentes de polícia, figuras que serviram aos assuntos relativos ao sexo, em grande parte dotadas de belos atributos físicos. A representação do corpo feminino, por exemplo “[...] tem sido, há várias gerações, um locus erotizado de significações, uma instância de vigilância e controle sobre as sexualidades masculinas e femininas.” (OLIVEIRA, 2007, p.150). As criações artísticas, literárias, foram durante muito tempo de hegemonia masculina. Esse domínio, se não determinou a constituição de estereótipos femininos, pode ser responsabilizado, em parte, pela menor presença de protagonistas femininas.

Em um cenário dominado por determinado padrão masculino, as identificações femininas, a partir da construção de protagonistas, não se realizaram facilmente. Nas histórias em quadrinhos, pode-se constatar a histórica carência de protagonistas do sexo feminino (MOYA, 1977), nos lugares de maior prestígio e poder, tenham elas as características que tiverem.

A quadrinhista Alison Bechdel, por exemplo, autora de **Fun Home**, inseriu, em uma

de suas histórias, um teste para avaliar a insignificância da presença feminina nas produções culturais de maneira geral. O teste saiu da ficção e recebe a denominação *Bechdel Test*. O teste responderia a três perguntas: A produção cultural tem **1)** pelo menos duas mulheres com nomes? **2)** essas mulheres conversam entre si? **3)** e conversam sobre assuntos que não se referem aos homens? (ASSIS, 2013).

É nesse sentido que o presente capítulo traça um panorama da representação feminina, tendo em vista o protagonismo feminino nas histórias em quadrinhos. A escolha das personagens a comporem o capítulo considera histórias em quadrinhos que apresentam uma discussão sobre gênero, de maneira direta ou não. Ou seja, quadrinhos que insiram a mulher (ou personagem feminino), como tal, em sua perspectiva feminina. Tal perspectiva feminina é dada pela própria obra, que possui suas concepções acerca do *ser feminino*. Em alguns momentos, por exemplo, o feminino é compreendido a partir de sua dimensão corpórea, da forma biológica de ser mulher. Em outros momentos, o feminino é definido pela condição social do trabalho e do lugar na família, como, por exemplo, a *identidade dona de casa*, definida pelo labor doméstico. Essas concepções estão vinculadas a diferentes momentos históricos que destacam determinado modelo feminino em detrimento de outros, e, também, a diferentes vieses ideológicos e *imaginários* de seus artistas, produtores culturais e composições societárias. A escolha das obras trazidas aqui também considera a relevância do personagem feminino abordado no cenário internacional ou doméstico de quadrinhos.

2.1 Um panorama internacional

De acordo com Assumpção (2001), os grandes criadores de histórias memoráveis no mundo dos quadrinhos costumavam retratar suas mulheres de maneira coadjuvante. Também é comum o retrato do feminino a partir de seu aspecto sexual e corpóreo, sendo frequente a elaboração de padrões físicos que constituíram as concepções do *belo feminino*. Para Assumpção (2001), é interessante notar a falta de sexualização de alguns quadrinhos, iniciados em 1930, que destacaram a pureza e ingenuidade de personagens como **Dale Arden**, de **Flash Gordon**; **Diana Palmer**, de **Fantasma** e **Wilma Deering**, de **Buck Rogers**.

Figura 10 - Dale Arden

Já Luyten (2002) enfatiza que as personagens femininas começaram a destacar-se como figuras sexualizadas justamente nas histórias de **Flash Gordon**, que apresenta a namorada do protagonista, **Dale Arden**, e cujas personagens carregam, conforme a autora, os conceitos de belo disseminados pelas grandes divas do cinema de 1930. Luyten (2002) também destaca **Wilma Deering** e **Diana Palmer**, além das personagens **Miriam Lane (Lois Lane)**, de **Superman** e **Miss Lace**, “presença insinuante na mente dos soldados, exigida pelos psiquiatras que trataram as *pin-ups* do cinema hollywoodiano com idênticos objetivos: levantar a moral sexual dos combatentes” (MOYA, 1977, p.50).

Figura 11 – Miss Lace, de Milton Caniff

Em ampla medida, as histórias da *infância dos quadrinhos* (ASSUMPÇÃO, 2001) não carregavam os nomes das figuras femininas em seus títulos, o que não significa que o feminino não tenha sido visto de maneira relevante em algumas narrativas. Esse é o caso das histórias de **Li'l Abner** (**Ferdinando**, no Brasil), criação de Al Capp, de 1934, por exemplo.

Contracenando em uma narrativa que retrata a vida *caipira*, diferentemente das personagens urbanas criadas para serem salvas dos perigosos bandidos, espões, malfeitores das futuras potências urbanas norte-americanas, **Daisy Mae** (**Violeta**, no Brasil), e o universo feminino de Li'l Abner, marcaram a imagem feminina nas representações dos quadrinhos (MOYA, 1977).

Figura 12- Daisy Mae

As histórias criadas por Al Capp constituíram representações femininas que situavam a imagem da mulher especialmente a partir de dois aspectos fundamentais. O primeiro aspecto diz respeito à tradicional beleza e a constituição da feminilidade a partir dela e o segundo à elaboração de uma *identidade autoritária* feminina e o desenvolvimento de uma configuração matriarcal. Para Conget (2012), por exemplo, a configuração familiar das histórias significa o reconhecimento do papel social da mulher por meio do *controle* da vida doméstica.

A *identidade autoritária* está representada especialmente na personagem **Mama Yokum**, que no Brasil recebeu o nome **Xulipa Buscapé** (MOYA, 1977).

Figura 13 - **Xulipa Buscapé**

No México, por exemplo, a série em quadrinhos recebeu o nome da matriarca Yokum: **Mamá Cachimba** (CONGET, 2012). A personagem matriarca “assume las responsabilidades que la sociedad patriarcal ha delegado exclusivamente en el *pater familias*” (CONGET, 2012).

Já **Daisy Mae** tem sua identidade feminina associada ao seu aspecto corporal, que constitui o conceito de feminilidade desenvolvido nas histórias. Ainda que possuidora dos atributos de beleza necessários para uma mulher da época, a personagem se casa com o protagonista, Ferdinando, em função de um evento chamado **Dia da Maria Cebola (Sadie Hawkin's Day)**. Durante a celebração, as mulheres de Brejo Seco (local onde as histórias se desenvolvem) literalmente correm atrás dos homens. Aquele que conseguirem *agarrar* está obrigado a casar-se (MOYA, 1977).

Maria Cebola (Sadie) era uma moça de Brejo Seco que, segundo narra a história, de tão feia não conseguia casar. Com o intuito de “desencalhar” a filha, **Equezebias Cebola (Hekzekiah Hawkins)**, figura autoritária e de posses de grandes fortunas, resolve, no dia 9 de Novembro, reunir todos os solteiros da cidade e dar a eles uma pequena vantagem no que seria uma “corrida pelo marido”. As moças de Brejo Seco que desejavam se casar, nesse dia, saíam correndo atrás dos solteiros e aquele que conseguissem pegar estava obrigado a casar-

se. Assim, foi instituído o **Dia da Maria Cebola** (CONGET, 2012).

De acordo com Conget (2012) o **Dia da Maria Cebola** modificou a compressão transgressora que a série levava até então (já que as representações femininas eram sexualmente libertárias e autônomas e que exerciam poder político no local). De acordo com o autor, em 1970, as feministas consideraram o **Dia da Maria Cebola** (que foi, inclusive, representado na vida real por alguns jovens universitários) “como insultante para el género femenino, reduccionista y grosero”.

A respeito da representação desse evento Conget (2012) afirma que

Por un lado se trataba de una sátira sobre la obsesión casamentera de muchas féminas americanas (reviva el lector cualquier comedia sentimental hollywoodense en la que la secuencia más “romántica” es todavía hoy el regalo del anillo de prometida); por otro, se le concedía a la mujer un papel cínicamente activo frente a la paciencia angustiosa que debe adornar a la doncella en su espera de que el pretendiente se decida a dar el paso comprometedor.

As histórias de **Ferdinando** apresentam um universo complexo de retratação do feminino, oscilando entre deboche ao autoritarismo de suas personagens, em contraponto ao caráter submisso dos personagens masculinos e exaltação do caráter sexual das mulheres. A sociedade norte-americana já havia começado a disseminar seu *way of life*, uma década antes, constituindo comunidades especialmente urbanas nos anos de 1920 (COTT, 1991). Nesse âmbito, também, se desenvolviam métodos anticoncepcionais, permitindo a dissociação entre sexo e reprodução (COTT, 1991), o que beneficiaria especialmente as mulheres. Mas, conforme Cott (1991), essa libertação seria frágil, já que estava vinculada ao crescimento econômico, o que não seria suportado por muito tempo, perdurando até a quebra da bolsa de valores em 1929, pouco tempo antes da publicação das histórias. Assim, a propaganda da volta da mulher ao lar ganha força.

Em meio a uma efusão de modificações culturais e econômicas, a narrativa de Al Capp constituiria uma história tão complexa e contraditória quanto o desenvolvimento da sociedade norte-americana sinalizava ser. Mas se Capp complexificou o feminino na narrativa de **Ferdinando** nos anos de 1930, em geral, os começos do desenvolvimento do meio significaram restrição para as mulheres que eram inseridas em posições de submissão. As mulheres, com exceção das mais pobres, que já trabalhavam fora de casa (PROST, 1992), começavam a sair efusivamente para o trabalho durante a Primeira Guerra Mundial. Mas essa

relação entre as mulheres e as guerras não pode ser vistas de maneira simples, já que elas geraram situações conflituosas, incluindo a propaganda da volta das mulheres ao lar. De uma maneira ou outra, a questão do casamento, o cuidado com os filhos e a preservação de certa moral sexual sempre foram socialmente debitadas nas mulheres.

É importante, aqui, evidenciar a relação entre o desenvolvimento das cidades, especialmente no contexto norte-americano, e a segmentação do trabalho feminino direcionado para o campo doméstico. De acordo com Prost (1992), é a especialização do trabalho, desenvolvida especialmente nos espaços urbanos nos quais a fábrica faz parte, que quebra a igualdade de gênero nesse campo, e “institui a mulher como criada” (p. 40). Assim, não se pode dizer, por exemplo, que a personagem **Daisy Mae**, cujo contexto é um espaço relativamente rural e comunitário, possui as mesmas características que as donas de casa e as mulheres a serem salvas desenvolvidas nas tiras familiares e nos quadrinhos de super-heróis, respectivamente.

Já no terreno da aventura, as histórias em quadrinhos, que começaram a se destacar nos anos de 1930, faziam amplo sucesso numa sociedade que parecia necessitar de estímulos em função da grande crise econômica que se seguirá depois da queda da bolsa de valores (MOYA, 1977). É nessa época, por exemplo, que as histórias de **Tarzan**, surgidas da *pulp fiction* no começo do século XX, começam a aparecer nos quadrinhos. Essas narrativas foram de responsabilidade primeiramente de Harold Foster e depois de Burne Hogarth (ASSUMPÇÃO, 2001). As histórias não deixavam de representar a inicial coadjuvância feminina, tal como foi a personagem **Jane**. Para Assumpção (2001) essa representação feminina se modifica de acordo com o artista responsável. De acordo com o autor, o primeiro momento retrata mulheres belas, românticas, mas inexpressivas graficamente, diferentemente das mulheres desenhadas por Burne Hogarth que apresentariam maiores expressões faciais e aspecto sexual mais desenvolvido.

Se em grande parte do começo do desenvolvimento das histórias em quadrinhos a coadjuvância feminina está presente, esta atuação secundária das “mulheres de papel” não pode ser vista como homogênea. Da mesma forma que a história das mulheres não foi feita apenas por submissão e derrotas, a coadjuvância feminina nos quadrinhos também deve ser relativizada. Durante o desenvolvimento do meio, algumas personagens se destacaram mais do que outras, conduzindo a narrativa de maneira que, sem elas, com suas personalidades específicas, a história não pudesse se realizar. **Genoveva**, a esposa do ítalo-gaúcho **Radici**,

não é tão submissa quanto **Olivia Palito**, por exemplo, personagem criada antes de fazer parte das histórias de **Popeye**, mas que teve seu nome disseminado muito em função da sua relação com o protagonista. E **Olivia Palito** é bastante menos coadjuvante, apesar de ter que ser salva constantemente, do que **Jane**, de **Tarzan**. Uma personagem que serve como mocinha para que o herói a salve é fundamentalmente diferente de uma personagem que interage com o protagonista de maneira a possibilitar o desenvolver de suas histórias, evidenciando as possibilidades/hegemonias representativas femininas de cada época e de cada corrente ideológica/imaginária.

Se houve uma maciça coadjuvância feminina, muitas personagens se sobressaíram no papel de protagonistas de suas próprias narrativas. A respeito desse protagonismo, grande parte das publicações que começaram a destacar o feminino foram realizadas nos Estados Unidos. Vergueiro (2003) ressalta que as mulheres já se destacavam nas chamadas *Family Strips*, desenvolvidas especialmente pela produção norte-americana: “Ao refletir a família norte-americana, essas tiras em quadrinhos frequentemente colocam a mulher em papel de destaque em relação ao homem [...]”. Essa representação da mulher está centrada especialmente na *ocupação dona de casa*.

2.1.1 *Ocupação Dona de Casa* nos quadrinhos

No começo do século XX, quando as séries familiares começaram a se desenvolver, a obra de Betty Friedan, nascida em 1921, a respeito da *mística feminina* (1963), estava longe de ser realizada. A autora, aliás, ainda não tinha nascido quando essas tiras familiares que destacaram a mulher em seu papel doméstico começaram a aparecer. Algumas dessas histórias estavam inseridas, em termos, num contexto inicial de I Guerra Mundial, no qual as mulheres começariam a sair, de maneira mais consistente, do ambiente doméstico para compensar a ausência dos homens no campo do trabalho. Nesse sentido, a identidade *dona de casa* poderia corresponder a uma realidade social das mulheres de classe média da época.

As tiras de quadrinhos que abordavam o universo familiar, em grande parte, acabavam por enfatizar o papel das mulheres nesse campo, já que o campo doméstico era visto como feminino. Como consequência, havia muito mais protagonismo feminino nessas tiras que representavam o universo familiar, no qual a mulher era inserida frequentemente em posições

de poder, do que o campo social poderia oferecer. É importante enfatizar, no entanto, que este protagonismo não necessariamente significou que tais personagens vivessem um ambiente libertário e de autonomia feminina. Assim como as protagonistas das *historietas sentimentales* na Espanha, por exemplo, que serão citadas posteriormente, essas personagens correspondiam aos modelos sociais que começavam a determinar o campo social como masculino e o campo privado como feminino. Ocorre que o espaço privado não recebia a mesma importância que o campo social, sendo os dois locais bem delimitados para as classes burguesas da época (PROST, 1992). No começo do século XX, por exemplo, as mulheres na França reivindicavam a valorização desse espaço, que, para elas, davam a condição necessária aos homens para que eles desenvolvessem suas atuações sociais (THÉBAUD, 1991).

Esse valor do campo privado não é compreendido da mesma forma em todas as camadas econômicas sociais: “As condições de vida dos camponeses, dos operários ou das camadas mais baixas das cidades não lhes permitiam abrigar de olhares estranhos uma parte de suas vidas, que é justamente o que faz com que ela se torne 'privada'” (DUBY, 1992, p. 16), por exemplo. Nesse sentido, a reivindicação das mulheres francesas do começo do século XX a respeito da valorização do doméstico e do trabalho no campo privado, significa, em princípio, uma contestação da ordem burguesa, classe que já possuía o direito a esse privado.

De uma forma ou outra, a posição central da mulher é uma marca dessas tiras familiares (WEPMAN, 1982) e a partir dessas representações é possível acessar o feminino daquelas narrativas e daquele tempo. Nesse sentido, as tiras acabavam por tornar visível um espaço desprezado na época.

Uma das histórias de grande sucesso nessa perspectiva foi **S'matter Pop**, criada em 1910 por Charles M. Payne, que, apesar de não carregar a personagem feminino no nome, atua em função das ações dela (WEPMAN, 1982). O título se refere a pergunta do filho do casal, sempre que algo ocorria ao pai: “o que aconteceu, papai?”. Conforme Wepman (1982), pequenas tragédias cotidianas costumavam acontecer frequentemente com o pai, situações que possuíam estreita relação com as ações desenvolvidas pela personagem feminina (Wepman, 1982). De outra forma, as narrativas de **Bringing up Father**, criada em 1913, por George McManus, e traduzida no Brasil como **Pafúncio e Marocas**, evidencia com maestria a condição social da mulher (incluindo seus aspectos econômicos).

Figura 14 - Parte de história de **Pafúncio e Marocas**, 1920

O quadrinho narra a história de um casal que ingressou abruptamente na classe alta. Nesse sentido, se fundamenta na transformação social decorrente da ascensão econômica que se desenvolvia nos Estados Unidos da época. Conforme Vergueiro (2003), a história influenciou inúmeras outras tiras familiares que seguiram o mesmo padrão com personagens como a “mulher dominadora, o marido oprimido, a filha casamenteira, o filho ou algum outro parente preguiçoso, os amigos folgazões, em geral desaprovados pela esposa, etc.”.

O personagem masculino **Pafúncio**, apesar de rico, mantém seus velhos hábitos, como as escapadas de casa (VERGUEIRO, 2003) para beber com seus amigos na rua. **Pafúncio** não se adapta ao aspecto cultural da alta classe, trazendo para sua nova condição seus antigos modos de vida, de sua antiga identidade. A vida de **Pafúncio** parece ocorrer em grande parte no ambiente externo ao domicílio. Essa situação tem estreita relação com a vida dos pobres, do começo do século XX, para os quais a rua fazia parte do cotidiano e era um ambiente bastante frequentado, já que as estruturas domésticas precárias e as necessidades de economia (de luz e água, por exemplo) não permitiam total intimidade doméstica (PROST, 1992).

A personagem feminina, **Marocas**, deseja, a todo custo, fazer parte efetiva de sua nova classe econômica (COMA, 1982, p. 58). A figura feminina representa uma vontade de abandono da identidade anterior. **Marocas** deseja ser uma mulher de alta classe econômica, provavelmente aquela que não necessita trabalhar fora de casa para sustentar seus próprios

modos de vida. **Marocas** era, antes de enriquecer, uma cozinheira de classe baixa que não poderia deixar de trabalhar e, tornando-se rica, desejava adquirir o *status* da mulher de alta classe de seu tempo. De acordo com Prost (1992, p. 21), nas classes econômicas mais baixas as mulheres já trabalhavam fora de casa no começo do século XX, “na fábrica, na oficina ou na casa de um particular, como doméstica”, mas esse não era o ideal moral da época, sendo que a ausência de trabalho fora de casa era considerada prestigiosa. Aos poucos o trabalho fora de casa ganha um valor emancipatório para as mulheres (PROST, 1992).

Pode-se perceber que a tira discute a cultura das classes sociais, sendo que o casal encontra dificuldade em se adaptar à sua nova situação econômica. A narrativa evidencia a influência material econômica no desenvolvimento cultural e social das classes. Exemplifica como as estruturas das construções identitárias desenvolvidas sob certa condição econômica podem permanecer, em certa medida, em outras condições econômicas.

É interessante notar a relação entre *conservar* e *modificar* desenvolvida nos personagens masculino e feminino, respectivamente. Nesse sentido, **Marocas**, que almeja a mudança, paradoxalmente acaba constituindo um caráter autoritário e repressor, já que, na lógica dela, a anterior identidade, que insiste em se fazer presente, deveria ser abandonada. O resultado desses dois desejos no casal é catastrófico, já que nenhum parece conseguir se adaptar à nova realidade da qual faz parte. As concepções identitárias presentes na narrativa de **Pafúncio e Marocas** não consideram o sujeito sociológico, do marxismo, *colado a estrutura* (HALL, 2006), já que ao modificarem as condições sociais as personagens mantêm seus mesmos modos de vida. Mas tampouco são sujeitos que se deslocam e que se identificam de acordo com a situação, com o grupo, que possuem uma fluidez (MAFFESOLI, 2001), já que, justamente, não conseguem sobreviver no ambiente modificado, deixam claro seus modos antigos. A identidade aqui é a identidade estável, mesmo com as ambições de **Marocas**, é a identidade que vincula o sujeito a sua origem imutável. A história das personagens se insere na “guerra pelo reconhecimento” referenciada por Bauman (2005, p. 45). “Numa das frentes, a identidade escolhida e preferida é contraposta [...] às obstinadas sobras das identidades antigas [...]. Na outra frente, as pressões de outras identidades, maquinadas e impostas (estereótipos, estigmas, rótulos) [...], são enfrentadas [...]”.

Nota-se que a narrativa representa o conflito identitário decorrente da determinante influência econômica na cultura naquela época. A *liquidez* das identidades (BAUMAN, 2001) possibilitada pela amplificação da comunicação entre os humanos, nos nossos tempos atuais,

suaviza essas transposições de classe no que diz respeito ao aspecto cultural, sendo que hoje torna-se um pouco mais difícil identificar os aspectos culturais dos sujeitos em função de seus aspectos econômicos. Mas essa dificuldade na identificação da classe não ocorre para sempre. Não se trata de dizer que a vida material da classe rica e a vida material da classe pobre não se diferenciam de maneira intensa. Trata-se de reconhecer que a comunicação (e a ampliação de diferentes representações identitárias) permitiu maiores possibilidades de simulação (BAUDRILLARD, 1991), maiores possibilidades de simular ser o que não se é, de realizar uma *performance*.

Se **Pafúncio e Marocas** modelaram as tiras familiares que viriam a seguir, a personagem **Blondie** (**Belinda**, no Brasil), criada por Chic Young, em 1930, foi uma das mais famosas e duradouras representantes do gênero (VERGUEIRO, 2003). O autor criaria outras personagens femininas, algumas reconhecidas pelos atributos físicos, tal como, **Dumb Dora** (MARSHALL, 1982).

Quanto a **Blondie**, ela não fazia, originalmente, parte das tiras familiares, era uma secretária que se casou posteriormente. A personagem (VERGUEIRO, 2003), que incorporava as modificações sociais da posição da mulher na sociedade norte-americana, como a ampliação do trabalho fora de casa, representa, igualmente, em sua segunda etapa, a volta da mulher ao lar.

Figura 15 - **Blondie**, de Chic Young (1)

Na figura 15 a personagem é representada com um dos símbolos da dona de casa, o avental. Mas essa dona de casa não pode ser compreendida como passiva nesse contexto, como se pode verificar na figura 16 na qual a personagem vai realizar compras no supermercado, juntamente com o marido, e se utiliza do marido para carregar as compras no lugar de buscar um carrinho de supermercado para isso. Ao final (na figura 16), por um acidente, o marido acaba indo parar dentro de um carrinho, juntamente com todas as compras. O ultimo quadro insere o marido no mesmo campo de sentido dos objetos que **Blondie** comprou, objetificando a figura masculina.

Figura 16 - **Blondie**, Chic Young (2)

Wepman (1982, p.78), falando a respeito das representações de gênero nessas histórias familiares, enfatiza o caráter autoritário da mulher no âmbito do lar e o que seria a inserção do homem como vítima do matriarcado. Dando o exemplo da história **S'matter Pop**, no qual o

marido está sempre recebendo ordens da esposa, o autor diagnostica um tipo masculino que surgiria dessa relação familiar: “Una larga línea de hombres incompetentes, blandos y sumisos nasce com Rip y culmina com Dagwood: todos ellos buscando un lugar cómodo dónde dormir y renunciando de buen grado a cualquier pretensión de ejercer la autoridad en sus respectivas familias”.

O diagnóstico do autor ressalta a possibilidade do homem em renunciar à autoridade na família. Na composição da sociedade da época o homem era, em geral, o detentor da autoridade, já que os setores sociais políticos eram dominados pelo masculino e que poucas mulheres chegavam às camadas de poder (SINEAU, 1991). A possibilidade de renúncia indica uma contradição no diagnóstico do matriarcado, já que somente se pode renunciar a algo que se tem.

O *matriarcado* e o *patriarcado* pressupõem o domínio social de um dos gêneros (representados pela mãe ou pelo pai, pela mulher ou pelo homem) nos âmbitos sociais e familiares. Pode-se dizer, por exemplo, que as sociedades Mochicas do Peru, que começaram a ser investigadas especialmente pelas pesquisas de Butters e Chunga (2008), parecem constituir um matriarcado. A já complexa sociedade norte-americana da época inaugurou amplas possibilidades para as mulheres no começo do século XX, quando, segundo Cott (1991), as reivindicações feministas já eram conhecidas. Mas no campo político de decisões de poder, as mulheres não estavam em liderança (SINEAU, 1991), sendo que a constituição dessa sociedade como matriarcal não parece uma hipótese provável.

Há outro aspecto relevante que é a inserção dessas narrativas no âmbito do humor. O fato de uma mulher exercer a autoridade no lar ser visto como uma situação humorística, seguindo a lógica de Bergson (1980) a respeito do humor e do riso (sendo o riso resultado de um estranhamento e de uma tentativa de correção) parece apontar que esse suposto poder matriarcal devesse ser afastado e corrigido. Há duas ideias diferentes aqui. Uma diz respeito ao fato de que a sociedade norte-americana da época não era sustentada no matriarcado (COTT, 1991). A outra é a inserção do *poder da mulher* na lógica do riso de Bergson (1980). O riso é tentativa de correção, mas essa correção não está, necessariamente, associada à realidade factual, e, sim, aos princípios morais e ideais de quem ri. O riso, pelo que se pode compreender, é uma tentativa de realizar uma adequação do que é visto/compreendido como inadequado. Nessa lógica, rir do matriarcado pode significar dizer que ele é indesejável, que deve ser corrigido.

Parece evidente que a sociedade norte-americana desenvolvida até o começo do século XX não inseria as mulheres em posições de poder em suas principais esferas, já que no campo político econômico elas pouco atuavam e, nesse sentido, iniciavam algumas movimentações. As lutas feministas desenvolvidas desde o começo dos anos de 1900 (COTT, 1991) são indícios da insatisfação das mulheres com suas condições sociais e familiares. O riso dirigido à matriarca e à esposa que comanda o marido, nesse caso, seguindo a lógica de Bergson (1980), pode ser compreendido, também, como um afastamento da possibilidade de perda de domínio masculino.

A ideia do matriarcado a partir das relações exclusivamente familiares constitui uma espécie de *cilada sociológica*, já que o suposto poder feminino é exercido, e de maneira relativa, em um âmbito considerado menos relevante, como o campo privado (PROST, 1992).

Wepman (1982) destaca algumas criações nas quais as personagens femininas representam figuras autoritárias responsáveis pela desgraça de seus maridos. Também ressalta, ainda, outras tiras familiares que se direcionaram mais para a relação do casal do que para o contraponto entre o domínio de um e a dominação de outro. Faz parte desse universo histórias que enfatizam o conflito familiar de maneira humorística, como a tira **Mr. And Mrs.**, onde “Joe y Vi Green discuten por nada y por todo, sin que ninguno de los dos consiga jamás imponerse al otro (...)”. (WEPMAN,1982, p.82).

Figura 17 - **Mr. and Mrs.**

Nesse sentido, apesar de as mulheres serem representadas no contexto familiar e serem donas de casa, o que está em discussão aqui não é exatamente sua *identidade dona de casa*, mas as relações que se desenvolvem no ambiente doméstico.

As tiras humorísticas da *identidade dona de casa* evidenciam maridos submissos compreendidos como vítimas ou desacreditados, bobos, “el habitual marido debil y estúpido” (WEPMAN, 1982, p. 79). Mas o caráter humorístico das histórias exige uma compreensão para além da evidencia textual desses quadrinhos, pois o humor costuma subverter os sentidos. Assim, muitas dessas histórias nas quais o marido é visto como vítima, o que não ocorre em todas as tiras familiares, não estão dizendo: “veja como essas mulheres são figuras de autoridade”, mas, sim, “veja o desastre que seria se essas mulheres fossem figuras de autoridade”.

A inserção do domínio feminino, representado por essas personagens, como possibilidade desastrosa não significa que as situações narradas nessas histórias sejam irreais. Certamente essas tiras encontraram e encontram grandes identificações sociais. A veracidade das narrativas não significa dizer que elas não apoiam determinados caminhos ideológicos e *imaginários* a respeito dos comportamentos humanos retratados por elas. O riso, nos casos citados, nos quais o homem é satirizado e rebaixado, parece localizar-se no âmbito da manutenção do lugar ocupado pelo dominador/dominado (HEGEL, 2011) que tem se constituído, no que diz respeito ao gênero sexual, nas esferas sociais econômicas, políticas e também culturais, no binário masculino/feminino.

2.1.2 O começo do protagonismo feminino, *Girl strips* e *Historietas sentimentales*

Em meio a profusões de *donas de casa* e personagens que serviam para atender às demandas do protagonista, atuando como apoio para o desenvolver de suas narrativas, algumas figuras femininas efetivamente inseriram seus nomes nos títulos de suas próprias histórias.

Conforme Vergueiro (2003) as protagonistas mulheres começaram a se destacar efetivamente nos quadrinhos nos anos de 1920, data em que o voto feminino nos Estados Unidos foi permitido. “O início, no entanto, veio antes, em 1912 [...] o pontapé inicial no gênero parece ter sido dado pela criação de Cliff Sterrett, **Polly and her Pals**, inicialmente

denominada **Positive Polly**” (VERGUEIRO, 2003).

Para Coma (1982), a personagem iria inaugurar uma série de tipos femininos nos quadrinhos que teriam sido influenciados pelos aspectos de autonomia da personagem. Nesse mesmo âmbito, também se pode encontrar a personagem **Winnie Winkle**, de Martín Branner, considerada pioneira na retratação do trabalho feminino (COMA, 1982).

Figura 18- **Winnie Winkle**, de Martín Branner

A protagonista era responsável pela manutenção financeira de sua família. Essa representação foi realizada nos anos de 1920, logo após o término da Primeira Guerra Mundial, época em que, como já foi dito, as mulheres com algum poder aquisitivo maior já se inseriam no campo do trabalho fora de casa. E época em que, nos Estados Unidos, os discursos de emancipação já faziam parte de grande parte das realidades sociais dos centros urbanos (COTT, 1991).

Muitas dessas séries gerariam outras histórias a partir do desenvolvimento de personagens que antes eram coadjuvantes. É o caso da personagem **Nancy**, uma menina saída das histórias de **Fritzi Ritz** (COMA, 1982) e que, em muitas tiras, a partir do caráter transgressor da criança que está descobrindo o mundo, questiona a respeito dos padrões de gênero, debochando desses padrões, tal como aparece na figura 19.

Figura 19 - Nancy

Sob a mesma perspectiva infantil, uma das tiras em quadrinhos mais conhecidas que aborda o ponto de vista da protagonista feminina foi **Little Orphan Annie**, criada por Harold Gray, em 1924.

Figura 20 - Little Orphan Annie

Little Orphan Annie narrava a história de uma menina e seu cão e a relação com o milionário **Daddy Warbucks**, pai adotivo, que a mantinha economicamente (VERGUEIRO, 2004). Para Conget (2012), assim como para Vergueiro (2004), a narrativa possuía um tom reacionário e conservador, já que “sustentada por um magnata da indústria de guerra que enfrentava greves mandando assassinar os seus cabeças - **Daddy Warbucks** -, a pequena órfã personificava o apoio à plutocracia como modelo ideal de sociedade” (VERGUEIRO, 2004).

De acordo com Coma (1983), as séries protagonizadas por meninas (e meninos) órfãos fizeram uma ponte entre o gênero de histórias protagonizadas por personagens marginais e as chamadas *Girl strips*, pois, conforme o autor, essas narrativas, além de possuírem protagonistas femininas, também tinham um conteúdo melodramático que seria associado ao público feminino. Era comum, nessas histórias, que a narrativa conduzisse a protagonista ao casamento, por exemplo (COMA, 1983).

Quanto a **Little Orphan Annie**, assim como outras representações infantis, como **Mafalda** (de teor ideológico oposto ao da primeira personagem) ela parece se propor mais a adentrar num campo político administrativo do que a discutir as representações femininas. Desse modo, suas histórias inauguraram um campo representativo, mas não necessariamente questionaram o aspecto de gênero sexual. **A Pequena Órfã** (como ficou conhecida no Brasil), no entanto, acabou por gerar uma sátira que, aí sim, apresenta a perspectiva de gênero bastante clara. Trata-se de **Little Annie Fanny**, criação de Harvey Kurtzman, a paródia publicada na revista **Playboy** (MOYA, 1977).

Figura 21 - **Little Annie Fanny**

Conforme Vergueiro (2004), a personagem representou o aspecto não puritano da sociedade norte-americana e, como nas histórias que deram origem à paródia, a protagonista possuía um pai que a protegia e a presenteava. E

contrariamente à jovem órfã [...], a *Aninha* de Kurtzman e Elder viaja predominantemente pelo ambiente da cultura pop, ancorando suas histórias no espaço da comunicação de massa, do mundo do espetáculo e da propaganda, além de enfocar aspectos marcantes de seu tempo (VERGUEIRO, 2004).

Little Annie Fanny é claramente identificada por seus aspectos corpóreos particulares. Publicada na revista **Playboy**, sua função estava claramente atrelada ao aspecto sexual desenvolvido também nos quadrinhos eróticos. Nesse sentido, a personagem representava a objetificação do corpo feminino sendo sua identidade vinculada ao aspecto físico do ser mulher, ou a um ideal corpóreo feminino. Suas proporções imagéticas estão inseridas nos padrões físicos apontados por Jiménez Varea (2000) a respeito das vilãs de quadrinhos. Conforme o autor as vilãs costumam ter seios maiores do que a cabeça e a cintura, pernas que ultrapassam o conjunto do dorso e da cabeça, uma coluna que poderia ser associada a uma hiperlordose, entre outras características específicas (JIMÉNEZ VAREA, 2000).

A sexualização da personagem **Little Annie Funny** é inegável, mas ela está longe de ser a primeira a representar de maneira clara um apelo sexual. **Jane Pouca Roupa**, por exemplo, protagonizava esse apelo ainda nos anos de 1932. Nesse sentido, na década de 1930, algumas histórias que destacavam personagens femininas começaram a aparecer de maneira mais consistente nos Estados Unidos (ROBBINS, 1993). É nesse período, em 1931, que foi criada **Betty Boop**, de Max Fleischer (ASSUMPÇÃO, 2001).

Figura 22 - Betty Boop

A personagem é símbolo de sensualidade e ficou conhecida por suas animações as quais a expunham com uma voz sensual e movimentação suave, estereótipos da sensualidade feminina (ASSUMPÇÃO, 2001). De acordo com Cott (1991), os anos 1920 representaram uma certa libertação, com a redução do número de filhos em função dos métodos anticoncepcionais que permitiram a construção de um *imaginário* mais liberto sexualmente. Nesse sentido, **Betty Boop** representa justamente esta liberação, com sua estrutura imagética característica da moda de seu tempo.

Mas apesar da libertação e efusão de discursos de libertação, os códigos morais da época continuavam a ser restritivos quanto a exposição do corpo nu, o que poderia ser considerado uma transgressão. A exposição do corpo e sua relação com o feminino são temas polêmicos, como se pode visualizar no exemplo do grupo **FEMEN**, citado no capítulo anterior. Nesse sentido se faz pertinente a crítica a exploração da imagem desse corpo, a inserção da imagem da mulher como mercadoria, ou seja, como objeto. No entanto, é importante ressaltar uma diferença fundamental no caso de **Betty Boop**. Primeiramente, a exploração do corpo nu, nesse caso, não tem tantos vínculos com o gênero, já que esta exposição era restrita para ambos os sexos. Depois, no caso da personagem, há uma manifestação de vontade sexual que suaviza a ideia do feminino como objeto.

A objetificação do corpo feminino está em ampla medida, pode-se dizer, vinculada ao caráter voluntário dessa exposição, pressupondo, evidentemente, uma sociedade que permita a exibição do corpo, o que não é o caso de locais de fundamentalismo religioso, por exemplo. Nesse sentido, pode-se compreender que será objeto, se não manifestar satisfação e vontade nessa exposição do corpo. Assim, **Betty Boop** parece manifestar essa vontade, diminuindo o seu caráter de objeto. Por outro lado, a imagem da personagem ficou muito mais conhecida do que os discursos emancipatórios de suas histórias, sendo ela, em muitos casos, retirada de seu contexto narrativo, o que contribui para a objetificação desse corpo.

Figura 23- Quadrinhos de **Betty Boop**

O protagonismo feminino também poderia ampliar o público leitor de quadrinhos. Nesse sentido, muitas histórias foram constituídas pensando em outras possibilidades de consumo, como o das mulheres. Assim, um amplo segmento quadrinhístico foi pensado para tal público, o que, nos países de língua inglesa, foi chamado de *Girl Strips* (VERGUEIRO, 2003) como já foi referenciado anteriormente.

Para Vergueiro (2003), o gênero representa uma evolução se comparado a outros gêneros de quadrinhos nos quais as figuras femininas eram representadas. O autor dá o exemplo dos quadrinhos de aventura nos quais as mulheres eram muito mais submissas, tal como a já referenciada **Jane**, de **Tarzan**, **Dale Arden**, de **Flash Gordon** entre outras já

citadas neste capítulo.

Na Inglaterra, de acordo com Codagan e Gifford (1982), as histórias criadas para o público feminino nas décadas de 1950 a 80 continham temáticas de aventura, mistério e de perspectiva humorística. Ressaltam os autores que, apesar de inúmeras artistas mulheres terem feito parte dessa produção, a maioria dos criadores era homem, como, aliás, era comum em outras áreas, tais como o *folhetim* (ALMEIDA, 2007).

Codagan e Gifford (1982) enfatizam que provavelmente foi o fato de serem homens que garantiu o espírito aventureiro e a qualidade dos quadrinhos direcionados para meninas. Seguindo no texto dos autores, pode-se encontrar a referência ao pensamento de Northcliffe, responsável pela editora que publicava as histórias, **Amalgamated Press**. O editor pensava que os quadrinhos dirigidos às mulheres que sua editora publicava deveriam ser produzidos por homens, porque, na lógica dele, as mulheres eram mães em potencial e, por esse motivo, tenderiam a construir as narrativas protegendo demasiadamente as personagens femininas e limitando o espírito aventureiro das histórias.

O *pensamento místico* do editor faz parte do que Betty Friedan (1971) dizia a respeito das identidades femininas. A *mística* vê na natureza da mulher o caráter que tem sido construído social e culturalmente, tais como a maternidade como *determinante* comportamental natural feminino. Já nos referimos, nesta tese, ao texto de Raminelli (2013) a respeito da “ausência de instinto materno” nas índias *tupinambás* da era colonial, exemplificando essa *mística*. É interessante notar que, em algumas tiras familiares as mulheres eram retratadas justamente pelo lado oposto da proteção, sendo elas responsabilizadas por muitas das tragédias cotidianas que ocorriam aos seus maridos.

Mas, se algumas histórias constituíam narrativas de aventura e inseriam a mulher em uma perspectiva relativamente autônoma, entre os quadrinhos dedicados às meninas o gênero romântico se constitui de maneira enfática (DUNCAN, SMITH, 2009). No pós-guerra norte-americano, por exemplo, muitas dessas produções realçaram conteúdos românticos, que enfatizavam o casamento como ideal a ser perseguido e nas quais o sofrimento por amor era constante. Títulos como **Falling in Love**, **Girls' Romances** e **Heart Throbs** se destacam no gênero (DUNCAN, SMITH, 2009). A respeito dessas histórias, a quadrinhista Jeanne Martinet realizou, posteriormente, bem humoradas novas leituras, em **Truer Than True Romance** (2001), nas quais, tal como ocorre na figura 25, constrói um deboche das narrativas românticas (Figura 24).

Figura 24 – A heart full of dreams!

Figura 25 - Loving gay men!

As histórias em quadrinhos para meninas, de uma forma ou de outra, fizeram muito sucesso em países como Inglaterra, Estados Unidos e Espanha. Esse tipo de produção na Espanha, por exemplo, foi bastante influenciado pela produção inglesa, da qual, inclusive, fizeram parte algumas desenhistas espanholas e entre elas a mais reconhecida, Purita Campos.

2.1.2.1 *Historietas sentimentales* espanholas: a romantização do feminino nos quadrinhos

Em 1975, Juan Antonio Jamirez, em um de seus livros mais conhecidos, **Historieta Femenina**, dedicou-se, de maneira consistente, a discutir os quadrinhos dedicados às mulheres naquele local. De acordo com o autor, essas *historietas* (como são chamados os quadrinhos na Espanha) criavam situações sociais e reforçaram valores tradicionais que atendiam aos modelos ideológicos hegemônicos da época. Para o autor, essas narrativas se localizavam entre o servir como um exemplo do real e o servir como um modelo para o real.

A esse respeito a história dos quadrinhos dedicados às mulheres espanholas encontra grandes dificuldades. De acordo com Antonio Martín², por exemplo, os colecionadores de quadrinhos raramente guardavam essas narrativas, pois não era um material que interessava. Para Candela³, a maior dificuldade em se pesquisar quadrinhos femininos é “que alguien tome en serio este trabajo. El cómic femenino está considerado como un 'genero de segunda categoría' y aún a estas alturas muchos lo miran de manera despectiva”.

Mas apesar das dificuldades na pesquisa, pode-se compreender que, na Espanha, contrariando as transgressões femininas desenvolvidas para atender ao público masculino, as histórias dedicadas ao consumo das mulheres encontraram acolhimento em uma sociedade que propagava a atmosfera romântica associada à identidade feminina, e que exigia das mulheres a inserção na posição de esposa, de dona de casa e de mãe, ao mesmo tempo em que considerava a inserção da mulher na vida social, já que o público feminino passa a ser considerado como tal. A instituição da república atenderia algumas demandas femininas, entre elas o direito ao voto em 1931 (GENEVOIS, 1991). Dessa forma, conforme Ramirez (1975) os quadrinhos femininos atendiam consistentemente aos padrões identitários femininos estabelecidos na época.

2 MARTÍN, Antonio. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 12 de abril de 2013 (APÊNDICE B)

3 CANDELA, Ruth. Em entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 16 de maio de 2013. (APÊNDICE D).

Deve-se ter em mente que essas narrativas foram produzidas especialmente entre os anos de guerra e do franquismo, regime ditatorial que durou 40 anos, e suas concepções ideológicas fundamentadas em rigidez moral e religiosa (PÉREZ, 2011). Nesse sentido, as histórias tradicionais para as meninas, assim como outros quadrinhos, eram carregadas de um teor didático educativo, no sentido de corresponder aos padrões sociais estabelecidos pelo regime, tais como a *ideologia da identidade dona de casa*, o casamento como futuro correto, o divórcio como moralmente inaceitável, o sexo como reprodutivo e realizável somente dentro do casamento etc.

A primeira revista espanhola dedicada às meninas foi a **B.B.**, editada por Joaquín Buigas. Nessa revista eram publicadas personagens como “**La Nuri** (1925), **La Chiquilla** (1927), **Mari-Luz** (1934)” (MARTÍN, 2010).

Figura 26 – Revista BB

Figura 27 - **La Nuri**

Essas histórias centravam suas temáticas em conteúdos românticos (MARTÍN, 2010), o que posteriormente daria nome a um gênero de quadrinhos destinado ao público feminino e, em geral, protagonizado por personagens femininas, trata-se das *historietas sentimentales*.

A revista **B.B** nasceu em meio a essas iniciais transformações que abrigavam o feminino como público consumidor. Essas produções ampliavam as possibilidades de identificação feminina, já que traziam uma gama maior de protagonistas femininas (MARTÍN, 2012). Todavia, ainda de acordo com Martín (2012), se a revista inovou no sentido de ampliar as produções de quadrinhos para o público feminino, por outro lado, seus conteúdos mantinham as mesmas narrativas que eram desenvolvidas na época de sua criação, sem grandes inovações nesse sentido, sendo suas temáticas repetitivas. Apesar disso, uma das inovações foi o fato de a revista ter gerado um dos primeiros casos de *merchandising* nos quadrinhos espanhóis, com a venda das bonecas **B.B**, juntamente com a versão masculina **TBO**.

Martín (2012) enfatiza que no começo do século XX a mulher espanhola começa a se alfabetizar e a receber maiores atenções da legislação, a ampliar seus direitos como cidadã.

Apesar de que, o índice de analfabetismo era o de 60% no começo desse século, e em 1930, ainda permanecia elevado, com 44,4% de mulheres analfabetas (GENEVOIS, 1991). Ainda assim, algumas legislações do começo do século XX começariam a incluir a mulher na vida pública do local (GENEVOIS, 1991).

Assim, as produções culturais voltadas para esse público também ampliam as suas possibilidades, apesar de serem produções que afirmavam a passividade feminina enquanto estimulavam a independência masculina. Martín (2012) enfatiza, por exemplo, o conteúdo dos livros que influenciaram a imprensa quadrinhística infantil e que

[...] tienen una especial importancia en los primeros años de aprendizaje al contribuir a la construcción de la personalidad y la formación de actitudes y comportamientos básicos, insistían en mostrar una imagen del niño / hombre como un ser activo, productivo, con una importante vida exterior a la familia y el rol del individuo que decide en el grupo familiar y social, mientras que la niña / mujer era comúnmente presentada como una entidad pasiva, dedicada a la casa y a sus labores, incluso en sus juegos, y claramente subordinada al sexo masculino.

As narrativas sentimentais, conforme Martín (2012), deixaram de ser publicadas durante a Guerra Civil espanhola, um dos períodos mais marcantes da história do país, que ocasionaria a posterior instalação do regime franquista. Nesse sentido, afetou as possibilidades culturais daquele local e limitou, evidentemente, as produções artísticas e literárias. As produções de quadrinhos para meninas reduziram sua inserção “hasta que en los primeros años cuarenta el tebeo español para niñas renace, se afianza y alcanza un desarrollo espectacular” (MARTÍN, 2010).

Esse período posterior fez surgir a revista **Mis Chicas**, em 1943, na qual pode-se ter contato com muitas histórias fadas, príncipes encantados etc, assim como **Florita**, enfatizando conteúdos românticos.

Figura 28- Revista **Mis Chicas**

Figura 29 - **Florita**

Os quadrinhos direcionados ao público feminino seguiram com grande sucesso no período posterior a Guerra Civil espanhola e na Europa dos anos de 1960/70 também muitas histórias para meninas eram produzidas. Nesse contexto, um dos quadrinhos que se destacam é **Nuestra Sonia**, de Santiago Hernandez, publicado originalmente no mercado inglês.

A respeito dessas produções, Ruth Candela⁴ afirma que algumas dessas histórias apresentavam temáticas sexuais e personagens femininas seminuas. Essas histórias, em princípio, eram para garotas. O erotismo mostrado nessas narrativas, a partir da visualização do corpo da mulher, tais como algumas narrativas desenvolvidas por Purita Campos (citadas no próximo capítulo desta tese), parece contradizer o público consumidor. Ocorre que, conforme afirma Candela⁵, as cenas de nudez desenvolvidas nessas histórias poderiam significar uma tentativa de captar outro tipo de público, o masculino, pois “(...) hay que tener en cuenta, también, que estos cómics eran leídos por chicos, casi a escondidas. Chicos que leían los tebeos de sus hermanas bajo la cama o en el baño y no querían hacerlo público 'porque era un tebeo para chicas’”.

Nessas histórias dirigidas para meninas algumas mulheres artistas atuaram, mas a grande maioria dessas narrativas, especialmente no começo de seu desenvolvimento, eram elaboradas por artistas homens. Os autores “Jordi Franch, Santiago Hernández y Jorge Badía serían los prolíficos autores que plasmarían en papel las fantasías amorosas – a veces subidas de tono– de las adolescentes británicas, historias que posteriormente se publicarían en las revistas españolas *Lily*, *Esther* o *Gina*”. (CANDELA, 2012).

A realização de histórias de personagens femininas fez parte da ideia do romantismo e do melodrama associados ao feminino. Em locais como a Espanha, essas histórias tiveram amplo vínculo com a *ideologia* franquista, para a qual à mulher cabiam determinados papéis sociais vinculados ao lar, ao amor romântico, ao cuidado com os filhos etc.

As histórias para meninas ampliaram as possibilidades representativas das mulheres, mas, no âmbito das comunicações massivas, um dos gêneros que mais se destacou foi o de super-heróis.

4 CANDELA, Ruth. Em entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 16 de maio de 2013. (APÊNDICE D).

5 CANDELA, Ruth. Em entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 16 de maio de 2013. (APÊNDICE D).

2.1.3 Super mulher, **Mulher Maravilha**

Quanto às identidades, parece que, nos quadrinhos, as figuras femininas foram conceitualizadas a partir de suas características estéticas, o que ocorre de maneira mais acentuada na figura da heroína, da qual comenta Trina Robbins (1996). Oliveira (2007), referindo-se às personagens femininas nos quadrinhos, afirma que “[...] as belas mulheres de papel são, a um só tempo, padrões de beleza a serem seguidos e consumidos; elas frisam a identidade feminina enquanto reafirmam os valores masculinos.” (p.150).

As super-heroínas começaram a participar das histórias em quadrinhos juntamente com o nascimento desse gênero. O gênero super-herói, aliás, nasce justamente das histórias em quadrinhos, se diferenciando de outros gêneros como humor, romance, etc. que não são necessariamente originados das narrativas quadrinhizadas (MOYA, 1977). Para Vergueiro (2004), “os primeiros protagonistas super-poderosos pertenceram todos ao sexo masculino e, em suas aventuras, às mulheres era reservado apenas o papel de coadjuvantes”.

De acordo com Cadogan (1983) as décadas de 1950 e 60 geraram inúmeras heroínas de quadrinhos. Foi quando as mulheres começaram a se destacar efetivamente nessas narrativas. A época em que essas super-mulheres começam a aparecer (ainda nos anos de 1940) coincide com o período de guerras e com o começo das maiores participações femininas no mercado de trabalho nos Estados Unidos.

A desenhista e pesquisadora Trina Robbins (1996) apresenta um amplo trabalho no que se refere às super-heroínas dos quadrinhos, tipo de representação bastante característica da produção norte-americana. Referindo-se aos anos de 1940, a autora também afirma que “For the most part, when women appeared in comics they were relegated to the role of girlfriend, and their purpose was to be rescued by the hero.” (ROBBINS, 1996, p.3), o que mudaria com a perspectiva das super-heroínas.

Nesse gênero, a figura da mulher está frequentemente associada a corpos volumosos, de amplo apelo sexual e de inegável força física e poderes extra-humanos. As atuais heroínas, algumas constituídas ainda em décadas passadas, mas que hoje recebem configuração física diferente, representam a negação da diferença entre homens e mulheres no que diz respeito à força física. Suas imagens também representam as transformações corpóreas das mulheres que se masculinizam, diminuindo as fronteiras imagéticas entre os gêneros sexuais.

De acordo com Weschenfelder (2012) uma das criações que mudaria a lógica de

submissão da mulher nos quadrinhos de super-heróis, foi **X-Men**, narrativa que tem como princípio o questionamento a respeito das discriminações.

Essas personagens atuam como símbolos de força feminina, ao mesmo tempo em que reafirmam estereótipos de beleza e padrões corpóreos trabalhados nas modernas academias de ginástica.

Figura 30 - Mulher Hulk e a nova Ms Thing

Uma das personagens mais conhecidas, inaugurando o gênero e gerando artigos, críticas e elogios feministas, servindo como símbolo de força feminina, foi a **Mulher-Maravilha (Wonder Woman)**.

Figura 31– **Mulher-Maravilha**, anos 70

A criação da personagem é resultado do pensamento feminista de seu autor, William Moulton Marston, psicólogo que criou o conhecido detector de mentiras (WESCHENFELDER, 2012). Criada em 1941, quase uma década depois da criação de **Super-Homem**, e apenas três anos depois de sua publicação, a personagem tem um fundo mítico inspirado na ideia da amazona.

Conforme Vergueiro (2004), o autor da personagem era consultor da **Detective Comics** e percebeu o cenário predominantemente masculino das histórias em quadrinhos da época. O criador teve uma postura feminista nesse sentido, e propôs a criação de uma super-heroína para atender às demandas das mulheres e modificar o quadro representativo do gênero. E ainda,

Com o seu surgimento, completou-se o trio dos super-heróis de maior longevidade das revistas de histórias em quadrinhos até o momento, um seleto e diminuto grupo do qual também fazer parte *Super-Homen* e *Batman*. À diferença dos outros dois, no entanto, a *Mulher-Maravilha* desde o início pareceu ter um público muito mais diversificado, atingindo tanto homens como mulheres, bem como gerando uma maior diversidade de interpretações, tanto favoráveis como desfavoráveis a seu papel na

sedimentação da representação do imaginário feminino nas histórias em quadrinhos. (VERGUEIRO, 2004).

A **Mulher-Maravilha** é criada justamente na eclosão do trabalho feminino, como já foi referenciado, a II Guerra Mundial. A personagem é criada como contrapartida ao super-herói **Super-Homem**.(WESCHENFELDER, 2012)

De acordo com Madrid (2009), **Mulher-Maravilha**, juntamente com **Batman** e **Super-Homem**, marcaram o gênero de super-heróis, influenciando toda a construção posterior do gênero, mas sua história não é tão conhecida como é a dos outros dois personagens.

Muitas interpretações sobre essa personagem a inserem num campo de sentidos relacionado ao feminismo. Cocca (2014), por exemplo, identifica elementos da *terceira onda* do feminismo, fundamentada no pensamento pós-estruturalista, nas histórias da personagem desenvolvidas a partir dos anos de 1980.

O caráter feminista de *terceira onda*, para Cocca (2014) estaria relacionado à diminuição dos limites de gênero masculino/feminino, com a constituição de um corpo masculinizado, por exemplo, a inserção de elementos raciais e relações homoafetivas. O autor destaca as transformações da **Mulher-Maravilha**, que, conforme a configuração imagética, representou maior ou menor apelo sexual.

Essas modificações também transformaram o tipo de leitor que consumia as narrativas. Cocca (2014) destaca, por exemplo, a modificação no caráter do personagem transcorridas da criação de George Perez para a de Mike Deodato, tendo esta última ganho um corpo mais sexualizado. Essas transformações frequentemente geravam manifestações de leitores em apoio ou repúdio. O autor destaca duas cartas de leitores. Uma delas elogiava a criação de Deodato, dizendo que o autor construiu uma bela mulher, além de uma guerreira feroz. A outra criticava a sexualização excessiva e pedia mais dignidade à personagem feminina.

Figura 33 - **Wonder Woman**, de George Perez

Nesse sentido, **Mulher-Maravilha** é constituída por contradições, o que possibilita, igualmente, a complexificação da personagem. Uma dessas contradições é o fato de que, apesar da personagem ter sido pensada para o feminino, ela passou 46 anos sendo desenhada apenas por homens. (ROBBINS, 1993). Foi em 1986 que Trina Robbins foi contratada para desenhar uma parte da minissérie **The Legend of Wonder Woman**. Pouco tempo depois, a **DC** realizaria um número especial com os desenhos de 10 artistas mulheres a respeito da personagem (ROBBINS, 1993).

Mulher-Maravilha recebeu tanto críticas feministas quanto elogios, servindo, em muitos casos como símbolo da força e capacidade de salvação.

Figura 32- Capa de **Ms.** com **Mulher-Maravilha**, julho de 1972

Suas origens significam o caráter de vontade emancipadora feminina e inserção da mulher como sujeito e sujeito relevante no mundo social. Seu nascimento aglomera força, agilidade e o componente estético, determinante na figura do super-herói. Na representação da força feminina, **Wonder Woman** é frequentemente utilizada. E, de fato, ela constitui uma figura de força. Todavia esse corpo continua a inserir a imagem da mulher na lógica da exploração.

Se a super-heroína destacou nas representações femininas nos quadrinhos o protagonismo e relevância da mulher no mundo social, mesclando o que seria a vontade pacificadora feminina e o que seria a energia combativa da força física masculina, por outro lado, essa representação, em seu sentido simbólico, pode-se dizer, é o resultado perverso do feminismo. Trata-se da transformação da própria mulher em *super-mulher*. Para Thébaud (1991), por exemplo, a imagem do século XX, no que diz respeito às mulheres, é vista de maneira positiva e triunfante, sendo a *superwoman* dos anos 80 uma dessas representações.

Almeida (2007) refere-se a construção da *super-mulher-ideal* pelas indústrias midiáticas. A super-heroína não é passível de críticas e não necessita descansar. Nesse sentido, simbolicamente, a super-heroína pode representar a *super-mulher-ideal* referenciada por Almeida (2007), que está presente de maneira competente em todas as esferas sociais, que

además de ser boa mãe, boa esposa, boa profissional consegue administrar seus cuidados com beleza, diversão e mentalidade intelectual. É a simbolização do “duplo fardo” (ERGAS, 1991). A super mulher resulta do acúmulo de funções femininas, fato comum nas nossas sociedades atuais pós 1960. Dessa forma, a quadrinhista Marika Vila também categoriza as funções múltiplas do caráter simbólico das super-heroínas:

Hipersexualización: cesión del cuerpo al imaginario masculino; Seducir y batallar - en solitario y con tacones- en territorio masculino; Con listón de excelencia para alcanzar, tan solo, el segundo plano; Siempre en minoría, es decir, como excepción entre las féminas y siempre que se consiga tener algún poder, a cambio de la renuncia a los afectos; Asumir la condición “monstruosa” que significa la masculinización respecto al rol reproductor y maternal⁶.

Portanto, pode-se relativizar a inserção da super-heroína como elemento emancipador, e relativizar, igualmente, a força feminina como elemento de valorização identitária, já que há um componente de exploração, inclusive da força de trabalho, bastante presente nessa imagem.

2.1.4 O corpo feminino nu: o erotismo de **Valentina**, **Barbarela** e as mulheres de **Manara**

Se na figura das super-heroínas o corpo feminino ganha dimensões bastante sexualizadas, algumas histórias se apoiam justamente nessa sexualização, como é o caso do gênero erótico. Um dos campos que mais evidencia a presença das mulheres nas representações quadrinizadas, parece raro encontrar criações artísticas que não associem o fator erotismo ao gênero feminino.

A respeito do erotismo, muito se discute sobre as diferenças entre o erótico e o pornográfico. Para a quadrinhista Laura Verneti⁷, por exemplo, o pornográfico, nos quadrinhos, é aquilo que não está relacionado a complexidade artística, que é gratuito e serve aos propósitos exclusivamente sexuais. Para o pesquisador Moacy Cirne (2000), o erotismo diz respeito ao não dito “capaz de revelar, de forma sensível – quando se manifesta através da

6 VILA, Marika. Em entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 19 de junho de 2013. (APÊNDICE E)

7 VERNETTI, Laura. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 14 de Abril de 2013. (APÊNDICE C).

arte -, o lugar do (Mal)dito”. (p. 107), enquanto a pornografia seria justamente este (mal) dito. O erotismo é uma “experiência interior” própria da humanidade (BATAILLE, 1987), mesmo buscando fora o objeto de desejo, esta escolha, conforme Bataille, depende dos desejos pessoais interiores.

Independentemente das variações conceituações e pretensões de diferenciar o erotismo da pornografia, a imagem do corpo erotizado tem sido constantemente associada ao corpo feminino.

Na Europa, por exemplo, as personagens femininas eram bastante populares entre os soldados que lutavam na Segunda Guerra Mundial. Nessas histórias, as protagonistas apareciam nuas, e eram espécies de revistas masculinas da época. Ruth Candela (2012) cita o exemplo de **Jane**, (**Jane Pouca Roupa**, no Brasil) de Norman Pett, de 1932, “La obra más importante de este tipo y de este periodo [...] que disfrutó de enorme popularidad durante la II Guerra Mundial, ya que fue usada como aliciente para las tropas desplazadas en el frente europeo”.

Figura 34 - **Jane**, de Norman Pett

Moya (1977) aponta que houve uma mudança com o aparecimento de personagens como **Jodelle**, **Valentina** e **Barbarella**. Essas personagens são também protagonistas de suas histórias, tendo papéis fundamentalmente diferentes de suas companheiras destinadas a serem as contracenantes. As protagonistas mais cultuadas dos quadrinhos eróticos nasceram em uma

época na qual a libertação sexual feminina estava se desenvolvendo, especialmente em função da pílula anticoncepcional. (ERGES, 1991).

Barbarella, criada em 1962, por Jean Claude Forest, é uma heroína que se desloca entre diferentes planetas no decorrer do século XL. A personagem é uma mulher autônoma em sentidos diversos, incluindo, e especialmente, o sexual (MOYA, 1977). Ela evidencia a libertação sexual feminina e ficou bastante conhecida, inclusive por ter recebido uma adaptação cinematográfica com a atriz Jane Fonda.

Figura 35- **Barbarella**

Conforme Pons (2012) **Barbarella** representa uma mulher independente no campo pessoal, além de tomar as iniciativas no terreno da aventura, o que, conforme o autor, já ocorria com outras personagens. Esse campo pessoal se refere especialmente ao aspecto sexual.

Mientras en la tradición de la ciencia ficción la mujer queda desplazada en el protagonismo y es un elemento pasivo que recibe las insinuaciones de los villanos pese a su fidelidad inquebrantable al héroe, siempre desde una perspectiva casta que presupone que la actividad sexual se circunscribe a la intimidad conyugal bendecida por el matrimonio, en la tercera página de *Barbarella* ya encontramos claras insinuaciones sexuales por parte de la protagonista hacia los secundarios masculinos, que en la siguiente página se convertirán en la plasmación explícita del acto sexual. (PONS, 2012).

A interessante análise de Pons (2012) aponta para a realização da objetificação masculina, que estará também presente nas criações quadrinhísticas das mulheres

(referenciadas no próximo capítulo).

A personagem é considerada símbolo feminista na época, mas apresenta algumas contradições nesse sentido, como a utilização do corpo para conquistar seus desejos extra sexuais, ou seja, a utilização do corpo para obter outras coisas que não pertencem ao campo sexual. Nesse sentido, pode-se questionar a real vontade sexual da personagem, já que, em muitos momentos, ela não utiliza o corpo para obter sexo, mas o utiliza para obter outra coisa, o que evidencia a utilização do próprio corpo como uma espécie de moeda de troca.

Pons (2012) também ressalta as contradições na visualização do caráter libertador da personagem. Ressalta, o autor, que a imagem de **Barbarella** é apresentada com a personagem constantemente sem roupas, sendo comparável às mesmas heroínas submissas de décadas anteriores. E aponta que existem significativas mudanças na forma de representar o feminino na heroína **Barbarella**, mas “la finalidad sigue siendo la misma: ser el vehículo de la diversión de lectores masculinos, que obvian los mensajes de liberación y se quedan con las imágenes eróticas de una bella mujer desnuda” (PONS, 2012).

Barbarella marcaria o gênero erótico, narrativa que ganhou significativo peso com o trabalho de outro artista: Milo Manara. O autor é amplamente reconhecido por sua habilidade técnica ao desenhar corpos femininos. Os corpos desenhados pelo artista não possuem imperfeições, mas tampouco constituem figuras idealizadas e de proporções impossíveis tais como muitas super-heroínas são representadas, conforme se pode ver nas figuras expostas anteriormente. Parte do gênero erótico, o autor é um dos expoentes mundiais nessa questão, que, durante muito tempo, e ainda hoje, é pensada para o público consumidor masculino.

Em Milo Manara, a temática do sadomasoquismo é bastante retratada. O autor constrói cenas que muitas vezes se aproximam da representação de um estupro. A temática da submissão sexual feminina também é constante, sendo que uma de suas principais criações aborda a fantasia de controle do prazer sexual do homem sobre a mulher. Trata-se de **Clic** (MANARA, 2006), uma série de histórias que apresentam as figuras femininas em fantasias de controle sexual.

No primeiro número da série, a personagem principal é sequestrada e tem um chip implantado em seu cérebro. Esse chip, controlado por acesso remoto, faz com que a personagem perca o controle sexual, evidenciando um desejo amplificado e insaciável.

Figura 36 - **Clic**, de Milo Manara.

Por um lado, a história apresenta um aspecto de autonomia sexual feminina, pois evidencia suas vontades sexuais. Em muitas cenas essa vontade não encontra barreira moral para manifestar-se, e as mulheres representadas manifestam desejo sexual em lugares públicos e em situações que seriam constrangedoras. A falta de controle da manifestação do desejo sexual das figuras femininas da história poderia inserir a mulher em pé de igualdade ao *imaginário* que afirma que os indivíduos do sexo masculino possuem menos controle sob a satisfação do próprio desejo sexual, ou seja, insere, no personagem feminino, a relação entre gênero e vontade sexual. A representação da figura feminina nesse lugar de *perda de controle* de si, o que seria atribuído ao homem, de certa maneira, desmitifica a ideia de que os homens são sexualmente mais ativos e incontroláveis, argumentos que, ainda hoje, se apresentam em tentativas de, por exemplo, justificar o estupro. Discursos como “ela provocou”, podem-se ver ainda hoje, gerando manifestações em muitos locais, tais como ocorreu com a **Marcha das Vadias** citada em capítulo anterior. Nesse sentido, Milo Manara representa, de certa maneira, uma igualdade de gênero no que diz respeito à vontade sexual.

Por outro lado, a ideia do controle retoma uma série de discursos presentes nas sociedades masculinistas, que inserem a mulher como passiva. Como já foi referenciado no capítulo 1 desta tese, Freud (2010) salientava que o caráter ativo e passivo do masculino e feminino se restringem ao ato sexual em si, e ainda nesse caso podem ser compreendidos de maneira relativa. Nesse sentido, Milo Manara atua na manutenção de uma visão masculinista sobre a mulher e seu próprio corpo, já que a vontade sexual das personagens femininas é vinculada a um controle masculino sobre essa vontade, e associada a uma suposta ação masculina que desencadearia esse desejo.

Sob outro aspecto, para a artista espanhola Carol Galais⁸, as mulheres de Milo Manara têm todas o mesmo corpo e rosto e não possuem personalidade, são *mulheres-objeto*.

Diferentemente das mulheres de Milo Manara, **Valentina**, de Guido Crepax, parece ser personagem com maiores complexidades psicológicas. A personagem é menos objeto do que são as mulheres de Manara. A narrativa, que é a principal criação do autor, leva o nome da personagem que apresenta identidade, profissão e vontade. **Valentina** é uma fotógrafa e esse campo de trabalho é bastante utilizado como cenário no qual as histórias eróticas irão se desenvolver.

O autor, ademais, disse se identificar com a personagem, questionando as supostas limitações naturais de gênero nas manifestações do desejo sexual: “[...] ela possui meus pensamentos, ela é os meus pensamentos. Eu me faço e me desenho sozinho. Ou sozinha”.

Em **Valentina**, Crepax costuma misturar pensamentos, discursos bem e mal articulados, sonhos, fantasias eróticas da protagonista, histórias fantásticas que compõem uma narrativa complexa e por vezes quase hermética. Também é comum que a personagem principal, **Valentina**, leve tempo até que apareça nua. Na história **Os Subterrâneos** (figura 37), por exemplo, as 10 primeiras páginas quase fazem esquecer que se trata de uma história erótica, já que não há referência à temática sexual durante todo esse primeiro momento. A falta de referência ao sexo seguirá por praticamente todas as 42 páginas da história.

8 GALAIS, Carol. Em entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 15 de março de 2013. (APÊNDICE A)

Já em **Sogno**, a personagem aparece em fantasias sadomasoquistas, nas quais o teor erótico é mais explorado.

Não é incomum, nas narrativas de **Valentina**, que a personagem principal não sejam

atribuídas falas longas, cabendo apenas ao narrador a função de fala. Nesta perspectiva, **Valentina**, apesar de conter identidade (nome, profissão, personalidade), continua no âmbito do objeto sobre o qual uma história é contada. Essa perspectiva mudará no trabalho de algumas quadrinhistas, como Aurélia Aurita, por exemplo, que será abordada no próximo capítulo.

É possível observar, em muitos quadrinhos de cunho erótico, uma hegemônica objetificação sexual feminina. Tal hegemonia sugere que não há *relação* sexual representada. A representação do feminino como objeto não está no contexto da relação, mas, sim, no campo do *onanismo*. Os quadrinhos que objetificam exclusivamente a mulher, no campos das relações heterossexuais, dizem ao leitor masculino que ele, o masculino, não é objeto. Sem ser objeto, o masculino também não pode ser objeto de desejo. Sem ser ele também objeto de desejo, as relações sexuais entre homens e mulheres tornam-se impossíveis. Assim, o outro do masculino (no caso das relações heterossexuais) não é a mulher, mas o próprio masculino.

Esse fato pode ser facilmente compreendido, pois a produção de quadrinhos eróticos, até o presente momento, está, em grande parte, pensada dentro do contexto das sociedades de ampla valorização do *falo*. A atual composição societária parece limitar a desqualificação do *falo*. A impossibilidade de rebaixar o *falo* traz um grande peso social para aquele que o carrega, o homem. A divinização do *falo*, contrariamente ao que diz propor, não constrói a masculinização do homem, mas delimita o alcance da relação sexual, já que sustenta a centralidade do onanismo e da relação consigo mesmo. A relação consigo mesmo não permite a masculinização, já que o masculino somente tem existência em oposição ao feminino. Por outro lado, o *comportamento masturbatório* representa autonomia da satisfação do desejo sexual, o que facilita a satisfação desse desejo instintivo sem a dependência do outro.

A respeito das diferenciações anatômicas entre homens e mulheres, que gerariam diferenças de comportamento sexual, Freud (2011), reconhecendo que o objeto de estudos foi, frequentemente, o masculino (o menino), estabelece um vínculo entre o que ele chamou de *inveja do pênis* e a menor tolerância feminina às práticas masturbatórias. A teoria da inveja do pênis, bastante criticada e combatida pelo pensamento feminista (FRIEDAN, 1971) supõe que a menina, ao ver o pênis e a sua maior proporção em relação ao clitóris, reconhece a diferença e sente-se rebaixada, inferiorizada. A negação da masturbação seria, nesse sentido, uma condição para a posterior feminização: “Dessa maneira, o reconhecimento da diferença sexual anatômica impele a menina a afastar-se da masculinidade e da masturbação masculina”

(FREUD, 2011).

Freud (2011) mesmo, no entanto, relativiza a própria teoria, ao reconhecer o caráter bissexual (feminino/masculino) de todos os indivíduos, a idealização desse processo e a insuficiência na comprovação da teoria:

[...] admitiremos de bom grado que também a maioria dos homens fica muito atrás do ideal masculino e que todos os indivíduos, graças à disposição bissexual e à herança genética cruzada, reúnem em si caracteres masculinos e femininos, de modo que a masculinidade e a feminilidade puras permanecem construções teóricas de conteúdo incerto. [...] Inclino-me a dar valor às considerações aqui apresentadas [...] mas se que esta apreciação poderá ser mantida apenas se as descobertas feitas num punhado de casos tiverem confirmação geral e mostrarem ser típicas. (FREUD, 2011, p. 298)

2. 1. 5 O problema com as mulheres de Robert Crumb

O campo erótico não está isento de participar de outros gêneros, como o humorístico. No humor, as temáticas sexuais também estão presentes, sendo possível, dependendo da situação, a coexistência de ambos os gêneros. Nesse sentido, a história dos quadrinhos evidencia autores que, apesar de nem sempre criarem personagens femininas protagonistas, inserem a mulher em uma perspectiva relevante e determinante em suas histórias. Esse é o caso do quadrinhista Robert Crumb, considerado um dos fundadores do *underground* nos Estados Unidos.

O autor apresenta um teor autobiográfico em suas narrativas. Inclusive, juntamente com sua esposa, Aline Kominsky Crumb, o artista construiu histórias nas quais o feminino é temática determinante.

É comum, em suas histórias, a apresentação de discursos metalinguísticos que se referem a uma suposta misoginia do próprio autor. Nessas narrativas, o autor se defende de manifestações que criticam suas criações, acusando-as de apresentarem as mulheres em situações degradantes e humilhantes. Por vezes, pode-se identificar se não misógina, uma objetificação extrema do corpo da mulher, como no exemplo da figura 39 no qual a personagem feminina é reduzida a pernas e órgão sexual.

Figura 39- Garotas, garotas, garotas

Mas Crumb é um quadrinhista humorístico, e como já foi referenciado anteriormente, o humor costuma subverter sentidos. Assim, pode-se analisar o livro **Meu Problema com as Mulheres** (2010), uma compilação de histórias criadas desde 1964 até 1991. As imagens femininas de Crumb são expostas de maneira contraditória. Por um lado, o autor representa mulheres em posturas humilhantes, sendo muitas vezes mal tratadas e debochadas. Por outro lado, essas mesmas mulheres possuem grandes corpos, sempre maiores do que a autorrepresentação do artista, que é em geral esmagado por esses corpos de pernas e glúteos grandes e desproporcionais.

A autorrepresentação do artista, em relação a mulher, é quase sempre igualmente humilhante, não sendo incomum o retrato do protagonista sentado no colo das figuras femininas em posturas infantis e que poderiam ser interpretadas como críticas a sua própria masculinidade. Junta-se a isso o fato de as expressões faciais das personagens femininas raramente evidenciaram dor, mas satisfação ou apatia.

Figura 40 - Meu problema com as mulheres

Na figura 40, pode-se observar a inserção da figura feminina como objeto a ser admirado. Mas é interessante notar o tipo de corpo representado aqui: de dimensões diferentes das super-heroínas, mulheres da pornografia e coadjuvantes a serem salvas que representam o belo feminino nos quadrinhos. Dessa forma, o personagem **Crumb** parece realizar uma manifestação genuína de desejo sexual, já que, em princípio, a adoração às mulheres que não são padrões de beleza não traria benefícios sociais a ele.

Nesse sentido, a objetificação e exploração do corpo feminino ainda acontece, mas há uma evidente transformação nos sentidos dessa objetificação. Seguindo a lógica *underground* do campo no qual Crumb está inserido (ou estava inserido quando produziu algumas dessas histórias), é pertinente apontar para a não exploração mercadológica desse corpo. Não estando, a princípio, no âmbito mercadológico, esse corpo pode ser compreendido como mais desejável, já que não haveriam benefícios, que não sexuais, em desejá-lo.

2.1.6 Y, o último homem: feminismo ou feminismo

Se as histórias, citadas aqui, dos *mainstreams* tradicionais (e, em certa medida, do *underground*) pouco evidenciaram, de maneira clara, um diálogo com alguns discursos feministas, essa *consciência* parece estar presente em narrativas como **Y, O último homem**.

A série, iniciada em 2003, escrita por Brian K. Vaughan e desenhada por Pia Guerra, narra a história de uma sociedade afetada por um tipo de vírus que matou todos os homens da terra, restando apenas um. Nessa composição, são as mulheres que dominam todos os setores sociais.

Na história **Menina com Menina**, a figura 41 anuncia a inversão dos tradicionais lugares sociais de gênero, a partir da referência a uma cena muito conhecida no cinema e nos quadrinhos.

Figura 41 - King Kong

A história apresenta hipóteses complexas e contraditórias para a discussão de gênero.

Por um lado, a eliminação dos homens, em termos simbólicos, poderia significar igualmente a inserção das mulheres nos lugares de poder antes ocupados por eles. Também evidencia que o desenvolvimento de uma sociedade feminina, o cotidiano de uma sociedade feminina, não difere da sociedade masculina, sendo que todos os setores sociais são atendidos relativamente da mesma forma. Por outro lado, a sociedade feminina narrada na história vive no caos, indicando, no mesmo campo simbólico, uma perspectiva masculinista a respeito da inversão entre dominador (masculino) dominado (feminino): a instalação do caos.

A história sugere o medo de uma sociedade feminina, já que uma praga dissemina os homens. Por outro lado, ainda, aponta que uma sociedade sem homens é uma sociedade arrasada por uma praga, vivendo no caos. Um mundo sem homens, seria um mundo à “beira de um abismo” (p. 59).

Considerando o ponto de vista biológico, evidentemente que um mundo sem homens seria um mundo à beira de um abismo, já que a possibilidade de recriação da raça humana só existe com o material genético que ambos os sexos fornecem. Por outro lado, do ponto de vista representativo, um mundo sem homens também poderia significar os lugares de poder ocupados atualmente pelos homens. E também pode representar uma crítica às tradicionais estruturas sociais.

Na história **Menina com menina**, há a crítica ao fato de que, com trabalhos direcionados mais aos homens do que às mulheres antes da extinção masculina, em alguns setores as mulheres não se desenvolveram, o que gerou uma carência de mão de obra qualificada nesses setores, agora que os homens não estão presentes. O cenário se assemelha, simbolicamente, aos tempos de guerras mundiais. Conforme a narrativa, os países que não apresentavam determinadas características masculinistas, hoje, no mundo de um homem só, dominam determinadas áreas internacionalmente. Dessa forma a história se posiciona a partir de uma perspectiva feminista.

É interessante notar como as marcas de gênero não desaparecem dessa sociedade, que é praticamente toda feminina. A narrativa continua a utilizar especificações como “o exército feminino”, “Mulheres e crianças primeiro” (p.92), etc.. Da mesma forma, nota-se a permanência da universalização do masculino, como sugere o diálogo da figura 42.

Figura 42 – Marcas de gênero em **Y: o último homem**

Alguns estereótipos de gênero também aparecem na narrativa, como na figura 43 (p.66), no qual a personagem se autoafirma como mulher a partir do conhecimento a respeito da feitura do tricô.

Figura 43 – “I am woman”.

Y: o último homem é o tipo de narrativa que pode indicar caminhos interpretativos totalmente contraditórios. É o tipo de narrativa que, pela possibilidade de representar, por si, uma concepção de sociedade feminina, é passível de ter seus sentidos constantemente questionados, reinterpretados, deslocados de seu significado original. É justamente esse caráter contraditório que possibilita às identidades femininas se mostrarem complexas e igualmente contraditórias, o que será uma constante em algumas das próximas narrativas abordadas neste capítulo.

2.2 Protagonismo feminino nos quadrinhos brasileiros

O cenário de protagonistas femininas nos quadrinhos brasileiros constitui um rico campo de leitura, o que possibilita acessar algumas construções identitárias femininas no país. A respeito dos começos dessas representações, Sonia Luyten (2002) enfatiza que em uma das revistas pioneiras, **O Tico-Tico**, as personagens femininas também eram, em geral, coadjuvantes. Mas apesar de representarem coadjuvância, durante muito tempo esse fato não

impediu que essas narrativas discutissem as relações de gênero.

Um dos pioneiros da *nona arte*, Angelo Agostini também apresentou personagens femininas. O autor foi responsável pela criação da índia **Inaiá**, de **As Aventuras de Zé Caipora**, uma das primeiras super-heroínas brasileiras.

Figura 44 - Inaiá, de **As aventuras de Zé Caipora**

As histórias com a personagem **Inaiá** foram criadas em torno dos anos de 1880 (VERGUEIRO, 2010/2011). O Brasil começava a desenvolver os processos de abolicionismo, e se tornaria uma república em pouco tempo. **Inaiá** constituiu outro tipo de representação feminina diferente das tradicionais personagens de classe urbana.

A personalidade de **Inaiá** não exhibe pudores. Sua força física é condizente com o que se espera das heroínas, mas sua imagem representa outro tipo de corpo: menos delgado, de altura baixa, mãos e pés grossos, músculos semelhantes aos dos personagens masculinos, está,

em grande parte das histórias, com o cabelo preso. Alguns dos desenhos de Angelo Agostini não deixam claros os traços faciais, o que contribui com certa atmosfera igualitária na imagem do gênero.

Inaiá inauguraria um campo representativo que iria elaborar uma série de outras representações femininas de características distintas. Da mesma forma como as tiras familiares norte-americanas enfatizaram a presença feminina nos quadrinhos, a *identidade dona de casa* também foi representada pela dupla **Zé Macaco e Faustina**, criação de Alfredo Storni, de 1911 (VERGUEIRO, 2008), por exemplo. E determinado protagonismo feminino na vida doméstica operária seria representada pela afro-brasileira **Lamparina**, de J. Carlos, (LUYTEN, 2002).

Também entre **Maria Fumaça** e **Azeitona** (de Luiz Sá), **Edições Maravilhosas** apresentariam as protagonistas de nossa literatura em imagens elaboradas em quadrinhos, tal como **Escrava Isaura**, **Iracema**, **Jubiabá** e **Gabriela Cravo e Canela** (VERGUEIRO, 2008).

Figura 45 - **Iracema**

Assim como em muitos países, o corpo feminino ganharia relevância nas obras fonográficas. De **Maria Erótica** às Madalenas de Carlos Zéfiro, o corpo feminino não foi abordado de maneira homogênea nessas criações.

Figura 46 – Maria Erótica

As representações de Carlos Zéfiro, por exemplo, parecem constituir uma maneira mais democrática de ver o *corpo feminino*, já que apresentam composições visuais variadas, e uma maneira mais democrática de ver o *sexo*, uma vez que representa não somente o corpo feminino, mas a relação sexual; relação esta que não era necessariamente heterossexual (VERGUEIRO, 2001).

Figura 47 – **Catecismos**, de Carlos Zéfiro

Mas, apesar da relativa fama dessas personagens, nenhuma outra protagonista ficou tão conhecida como a **Mônica**, de Maurício de Sousa.

2.2.1 **Mônica**: Inversões, autoritarismo e deboche

Mônica foi criada em 1970 e apresentava características gráficas diferentes das que ostenta hoje. A personagem, inspirada na filha do autor, é considerada uma menina mandona e, com essas características, dominou o universo de sua turma. Conforme Vergueiro (2008) **Mônica** é uma menina de força extraordinária, que domina todos os outros personagens. De acordo com Bari e Vergueiro (2008) as criações de Maurício de Sousa não realizam as mesmas distinções de gênero que os quadrinhos norte-americanos de super-heróis, por exemplo, o que tem contribuído para a inserção do público feminino como consumidor de quadrinhos.

Ainda assim, algumas relações de gênero podem ser visualizadas, como no caso da figura 48 no qual o personagem masculino, **Cebolinha**, demonstra insatisfação por estar realizando um trabalho que antes era destinado à personagem feminina.

Figura 48 - **Mônica**, de Maurício de Sousa

A lógica narrativa da tira exemplificada é seguida, de maneira geral, nas histórias de **Mônica**, nas quais os personagens masculinos demonstram inconformismo com a liderança da personagem, o que gera constantes conflitos entre eles e se torna o motivo de humor das histórias. Para Saraiva Mendes (1991) em algumas das histórias de **Mônica**, desenvolvidas até a década de 90, no que diz respeito às relações de gênero e aos estereótipos sexuais, a personagem, em grande parte, representa os modelos tradicionais de feminino, tais como a ideia da feminização a partir da delicadeza (no caso de **Mônica**, na perda da força física) e da espera do “príncipe encantado”.

As histórias da personagem, contudo, podem ser visualizadas de maneira complexa, já que oscilam entre reafirmar e criticar estereótipos de gênero. Um dos elementos extratextuais que contribuem com a complexidade da história é o fato de que a personagem seguiu, em determinado momento, caminhos opostos aos de muitas criações de protagonistas femininas. Foi frequente, por exemplo, que personagens secundárias femininas recebessem títulos próprios de revistas, em função de suas aparições em narrativas nas quais o protagonista era masculino, como foi o caso, por exemplo, de **Super-Moça**, originada das histórias de **Super-Homem**. Apesar de **Mônica** ter saído de uma tira de quadrinhos de **Cebolinha**, alguns personagens secundários masculinos (incluindo, posteriormente, o próprio **Cebolinha**) somente receberam revistas próprias depois de suas inserções nas histórias de **Mônica** (VERGUEIRO, 2008).

Quanto às características da personagem, a força física insere na protagonista um caráter oposto ao estereótipo da sensibilidade e fragilidade feminina. No entanto, **Mônica** não é simplesmente uma menina que representa a força feminina. Demonstrando sua força, de maneira humorística, por meio de seu coelhinho, ela é o deboche da possibilidade dessa força. Se a situação fosse inversa e o personagem **Cebolinha** fosse o agressor, é possível supor que

esta seria uma situação polêmica tematizada como violência contra a mulher. No entanto, a constituição da personagem feminina como agressora gera uma situação cômica que evidencia o afastamento (na lógica de Bergson) dessa possibilidade – a de uma menina, além de ser mais forte que o menino, poder agredi-lo fisicamente. As agressões de **Mônica** são constantemente satirizadas, não porque bater no outro é engraçado, mas porque no contexto de nossas sociedades, a cena de uma menina agressiva e que usa sua força física contra um menino é considerada humorística.

Se de um lado, o fato de **Mônica** ter mais força que **Cebolinha** constitui um aspecto simbolicamente feminista, por outro, o fato de a ação da **Mônica** ser vista de maneira engraçada e cômica, evidencia uma sociedade masculinista que debocha dessa possibilidade.

Maurício de Sousa é considerando um grande empresário dos quadrinhos, distribuindo sua criação para muitos países. Nesse sentido, percebendo o sucesso que o gênero mangá tem desenvolvido, em 2008 o autor cria a **Turma da Mônica Jovem**, produção com traços de mangá na qual a personagem e sua turma estão crescidos.

Na sua versão jovem, a narrativa do número 50 da revista anuncia o casamento entre a protagonista e seu inimigo infantil, **Cebolinha**. A cena do casamento acontece em uma perspectiva futura, um tempo anunciado por dois cupidos que aparecem na história e que através de um computador mostram para o leitor como será o futuro dos personagens.

A versão que representa o casamento transformou os sentidos da personagem principal, já que ela se tornou uma dona de casa. **Mônica** se encaminha para a vida adulta, e Maurício de Sousa encaminha seus quadrinhos para o público adulto.

Na narrativa do casamento, ao estilo tradicional, **Cebola**, como é chamado o personagem em sua versão jovem, faz o pedido para **Mônica**. A história se inicia com uma briga de casal, quando os cupidos chegam para anunciar que **Mônica** e **Cebolinha** se casarão. Na figura 49, **Cebola** se prepara para fazer o pedido a sua futura esposa.

Figura 49 - Casamento de **Mônica e Cebola**

Seguindo na história, as próximas páginas evidenciam que **Mônica** aceitou o pedido e começa a preparar a cerimônia juntamente com outras personagens femininas, suas madrinhas. A preparação da cerimônia é preocupação das personagens femininas da história, o que orienta os sentidos para a afirmação de identidades tradicionais, já que reforçam a associação entre o casamento e o feminino.

O casamento de **Mônica e Cebolinha** é uma representação das tradicionais cerimônias de matrimônio. Há, no entanto, algumas pequenas variações, que já são comuns em representações atuais de comédias românticas, tais como a inversão do lugar da noiva pelo noivo, como por exemplo, o tradicional gesto do noivo carregar sua noiva no colo. No caso de **Mônica e Cebolinha**, para atender às características de força da personagem feminina, é ela quem carrega o noivo:

Figura 50- Casamento de **Mônica** e **Cebolinha**

A história segue narrando como seria o casamento. Eles não parecem representar exatamente os casamentos nos quais a mulher é responsável pelo lar, o que corresponderia de maneira enfática à *identidade dona de casa*, no entanto, quando as atividades domésticas são representadas, em geral, é **Mônica** quem coordena esse labor. Em uma das cenas, por exemplo, ela espera o marido **Cebolinha**, que chega provavelmente de seu trabalho, com o jantar já posto à mesa.

As cenas seguintes representam o que seria um casamento feliz. Em certo sentido parece haver um relativo equilíbrio de gênero nesse casamento, já que os personagens aparecem colaborando um com o outro nesse âmbito doméstico. Assim, não representam o que Bonino (2004) denomina *micromachismo*, no qual os afazeres domésticos são atribuídos ao gênero feminino. Apesar disso, nas cenas desse futuro casamento não há referência ao trabalho de **Mônica**, o que indica a inserção da personagem na perspectiva da *ocupação dona de casa* ressaltada por Friedan (1971).

2.2.2 O terror ao feminino: medo e sexo nos quadrinhos de terror

Se **Mônica** dissemina a imagem dos quadrinhos brasileiros para muitos outros locais, foi o gênero terror um dos que mais disseminou a imagem da mulher amplamente sexualizada nos quadrinhos.

Tendo poucas mulheres em sua estrutura produtiva (citaremos algumas delas no próximo capítulo), o terror objetificava o corpo feminino para corresponder a uma tradicional fórmula do gênero: a relação entre terror e sexo e entre a morte e o sexo. Para Bataille (1989, p. 10), por exemplo, “com efeito, se bem que a atividade erótica seja inicialmente uma exuberância da vida, o objeto dessa procura psicológica, independente, como eu o disse, da preocupação de reprodução da vida, não é estranho à morte” (BATAILLE, 1989, p.10).

A grande maioria dessas personagens femininas foi desenhada com corpos volumosos, vestindo poucas roupas, contendo grande apelo sexual. O gênero, que tem a função de representar o medo, o nojo e o sofrimento, exige, nos quadrinhos, que suas imagens sejam suficientemente expressivas para cumprir tal papel, quesito cumprido com maestria pelos criadores dessas narrativas no país.

De acordo com Santos (2011), o terror começou a se destacar no Brasil ainda nos anos de 1950 e é justamente neste período que os códigos de ética que limitavam os conteúdos das produções começavam a se desenvolver de maneira efetiva, afetando muitas produções em países como os Estados Unidos, local no qual se originaram muitas histórias do gênero (RAMA, VERGUEIRO, 2009). A limitação na produção estrangeira geraria a ampliação da produção nacional e “o terror foi-se adaptando ao clima tropical e os ambientes sobrenatural e fantástico foram de cheio ao gosto do brasileiro” (LUYTEN, 1985).

Zora, a mulher lobo; Naiara, a filha do Drácula; Nádia, também filha de **Drácula**; e **Irina** (VERGUEIRO, 2008), dentre outras, são personagens do terror que apresentam em comum forte apelo erótico.

Figura 51 - Zora, a mulher Lobo

Figura 52 - Naiara, filha de Dracula.

Uma das personagens relevantes no campo do terror é **Naiara**, a filha de **Drácula**. A personagem é uma vampira que contraria a tradicional imagem do *vampiro*, pois, por repugnância não morde suas vítimas. **Naiara** possui uma relação difícil com seu pai, **Drácula**, sendo que a vontade de matar o pai, elaboração psíquica diagnosticada por Freud (2013), é simbolizada pela repugnância da vampira em se alimentar diretamente de suas vítimas. A personagem mata o pai, simbolicamente, pois, não mordendo as vítimas, também não as transforma em vampiros.

A representação da *mordida do vampiro* tem forte caráter sexual. No caso de **Naiara**, essa relação não existe, já que ela não morde suas vítimas. O sexo reprodutivo, representado pela mordida que transforma a vítima numa espécie de filho, não é realizado. Liberada do compromisso de transformar a vítima em vampiro, ou seja, liberada do compromisso da reprodução, reprodução se opõe ao erotismo (BATAILLE, 1987), **Naiara** torna-se ainda mais sexualizada. Seu corpo torna-se promessa de sexo com o intuito exclusivo da obtenção de prazer.

Na mesma lógica sexual, a vampira **Mirza**, desenhada por Eugenio Colonnese, é outra protagonista que se destaca no gênero terror. Na história **A garota da capa**, a personagem é apresentada como uma mulher bem sucedida profissionalmente e aparentemente autônoma.

Figura 53- **Mirza**

Nesta narrativa, um editor de revistas apresenta interesse pela personagem e a convida para posar nua em uma de suas publicações. Ela aceita o convite. A atmosfera dos diálogos entre os dois insere a narrativa no campo sexual, já que as falas se parecem muito aos discursos de uma história erótica. Na página 5, o editor revela o que pensa de **Mirza**: “Ela é sensacional, uma máquina que eu quero manejar com todos seus botões.” Juntamente com essa frase, a imagem dos seios da personagem aparece, intensificando o duplo sentido do pensamento do editor e reforçando o caráter de objeto das figuras femininas representadas pelos quadrinhos de terror.

A vampira e o editor se envolvem sexualmente, mas **Mirza** acaba descobrindo um segredo do personagem, que tenta matá-la. Acontece que a vampira é mais forte que o editor e o mata. O texto sugere que a inteligência e as habilidades da figura feminina são subestimadas, para depois surpreender o leitor com a inversão da posição de poder – do personagem masculino (o famoso editor), para a personagem feminina (a vampira **Mirza**). No final, a personagem é inserida menos como vilã, do que como alguém que fez justiça, já que suas vítimas parecem moralmente condenáveis.

Figura 54 - **Mirza**

De acordo com Assumpção (2001, p.89), a relação simbólica com a figura do vampiro representa uma relação “parasitária ou mesmo simbiótica, em que a relação sexual é substituída pelo prazer ocasionado pela simples visão do sangue” e, conforme o autor, significa uma conduta de dominação. Assim, a relação das vampiras de terror com suas vítimas inverte a tradicional constituição dominador/dominado do masculino/feminino. Por outro lado, a lógica da sedução para obter outra coisa, que não o sexo, insere a figura feminina no local destinado à prostituta, exaltada no campo individual e desprezada na atmosfera social. Ainda que as protagonistas dos quadrinhos de terror evidenciem autonomia e se apresentem com caráter dominador, suas imagens não deixam de significar a exploração do corpo feminino como objeto de desejo.

2.2.3 Humor e Feminino: Libertação e sátira

Se no campo do terror a afirmação do feminino a partir da representação do corpo sensual é quase regra, o mesmo não ocorre nos quadrinhos de gênero humorístico. De desenho caricatural, grande parte das figuras femininas do gênero apresentam proporções exageradas, distorcidas e que muitas vezes servem como motivos de riso. As questões sexuais, de relacionamento afetivo e de autoestima feminina, nesses quadrinhos para o público adulto, são bastante retratadas, constituindo fator central no desenvolvimento dos chistes.

O humor é um campo rico para a representação feminina. Dessa atmosfera foram constituídas personagens de todos os tipos, satirizando desde questões sexuais até do trabalho e da visão social sobre o trabalho feminino.

No Brasil, no que se refere a protagonistas femininas de humor, grande parte delas foi desenhada por artistas do sexo masculino. Em geral, as personagens que ganharam maior destaque, e ainda hoje são reimpressas e reeditadas, foram criadas nos anos de 1980/90, pela **Circo Editorial**. De acordo com Santos (2004), os conteúdos desenvolvidos nas histórias da **Circo** abordavam de maneira crítica e satírica, entre outras coisas, as redefinições dos papéis de gênero desenvolvidos naquelas décadas.

Entre os principais autores que se empenharam em construir personalidades femininas estão Angeli (criador de grande parte das personagens femininas de ampla divulgação, tais como **Rê Bordosa**, **Mara-Tara**, **As Skrotinhas**); Adão Iturrusgarai (**Aline**); Glauco (**Dona**

Marta); Laerte (**Muriel, Muchacha**), entre outros.

Tais artistas fizeram parte de uma das revistas em quadrinhos de maior sucesso no país, a **Chiclete com Banana**, editada por Toninho Mendes, pela **Circo Editorial**. Referindo-se a um dos quadrinhistas da revista, Arnaldo Angeli Filho, o estudioso Roberto Elísio dos Santos (2007, p.12) afirma que as figuras femininas de Angeli representam as conquistas femininas no campo sexual e profissional, mas também enfatizam as crises entre os gêneros como efeito colateral dessas conquistas.

Nas histórias da **Chiclete com Banana**, o pensamento que determina o que deve ser o comportamento da mulher ou do homem é, em grande parte, criticado, sendo a sátira ao paternalismo e ao machismo, a partir da destruição da imagem da mulher tradicional, uma temática presente. Também pode-se afirmar que os tipos femininos simulados pelas personagens da **Chiclete com Banana** são passíveis de identificação nos dias atuais.

Uma representação feminina como a que aparece na figura 55, deitada em uma banheira, fumando um cigarro e olhando revistas onde os homens aparecem nus, ainda é, desde os anos de 1980, uma cena pouco comum nas representações quadrinhísticas brasileiras e nas representações midiáticas de maneira geral.

Figura 55 - **Rê Bordosa**, de Angeli

A personagem **Rê Bordosa** foi criada em 1984 e publicada inicialmente em tiras no jornal **Folha de S. Paulo**. Posteriormente, as histórias da personagem foram publicadas na revista **Chiclete com Banana**, editada por Toninho Mendes e Angeli, uma das criações de maior sucesso no país.

A personagem é uma mulher de aproximadamente trinta anos, que viveu as libertações

sexuais dos anos de 1970 em sua plenitude. Devido a uma vida de vícios e excessos, a personagem não vive a atmosfera da boa saúde ou como poderia dizer Lucian Sfez (1997), a era da saúde perfeita.

Figura 56 – Relações sexuais em **Rê Bordosa**

Em **Rê Bordosa**, a sexualidade feminina é apresentada de maneira complexa. O discurso da personagem sobre si a insere numa posição de libertação sexual. O cotidiano dela, no entanto, evidencia desconforto. Na figura 57, a personagem reflete sobre a necessidade de abandonar suas “noites de volúpia e prazer”:

Figura 57 - Parte da história **Diabo no Corpo: A vida e Obra de uma Porraloca**

A necessidade de abandonar o prazer retoma os sentidos de uma formação religiosa, na qual o deleite só é permitido com uma finalidade específica e, no caso do sexo, com um par fixo. Os sentidos da formação cristã são retomados no segundo quadro, quando ela diz que pretende ingressar em um convento de freiras. A ideia do sacrifício, porém, não cabe em sua personalidade e ela lembra que no convento haverá bebida alcoólica. Enquanto pronuncia a frase do último quadro **Rê Bordosa** mergulha como se percebesse a impossibilidade de sair

da sua “vida mundana” ou como se fosse tomada pela culpa.

As regras de uma possível formação cristã (e católica) sobre o prazer sexual e o casamento não se restringem às mulheres, mas as apropriações realizadas pelas sociedades masculinistas fizeram do *imaginário* católico, nesse campo, um peso ainda maior para elas. Tem-se como exemplo, as relações sexuais e iniciações sexuais que podiam (e podem) se realizar de forma diferente para homens e mulheres, sendo a iniciação sexual através da experiência com prostitutas mais comum entre os homens. **Rê Bordosa** não é a uma “personagem do casamento”. A influência cultural religiosa, no entanto, faz com que ela se culpe de procurar no sexo, simplesmente o gozo.

Os sentidos religiosos são retomados na figura 58:

Figura 58 - **Diabo no Corpo: A vida e Obra de uma Porraloca 1**

Aqui, duas ideias sobre as mulheres estão em evidência. As histórias de **Rê Bordosa** são constituídas principalmente a partir das aventuras sexuais e alcoólicas da personagem. Ela duvida de que essa vida seja correta. Do outro lado, no entanto, estaria um cotidiano sem a bebida e sem liberdade sexual, o que caracterizaria “uma mulherzinha medíocre”. Para **Rê Bordosa**, mais importante que o prazer sexual real é a ideia da liberdade. Ela não consegue viver a liberdade sexual sem a culpa e não conseguiria viver sem a liberdade de comportamento.

A figura 59 é a evidência da solidão da personagem em relação as identificações femininas.

Figura 59 - **Diabo no Corpo: A vida e Obra de uma Porraloca 2**

O tradicional masculinismo diz a ela que seu comportamento está errado. **Rê Bordosa** se culpa, introjetando o pensamento masculinista. Tomada por otimismo, ela decide adaptar-se ao padrão, certamente o oposto do que ela era, o que poderia facilitar sua vida. Mas a personagem, que não segue padrões, não sabe como uma mulher deve ser. A pergunta “como uma mulher deve ser?” gera uma crítica ao discurso que dita o comportamento feminino. **Rê Bordosa**, que não tinha a preocupação com adequações de comportamento, nem sabe como uma mulher deve ser, mas reconhece a existência do dito. Por outro lado, a pergunta de **Rê Bordosa** significa suas incertezas sobre o que é, já que seu comportamento não corresponde às exigências tradicionais sobre o gênero feminino. Ela duvida se é ou não é uma mulher. **Rê Bordosa** é influenciada pelo machismo e por algumas distorção dos sentidos bíblicos da doutrina católica pelo pensamento masculinista (tais como a prevalência da virgindade antes do casamento para a mulher, enquanto a doutrina católica apregoa a virgindade pré-matrimonial para ambos).

O humor deprimido da personagem, que tem sua autodepreciação ampliada, é tragicômico. Nas tiras exemplificadas, as conquistas femininas sobre o sexo importam mais do que o seu conforto social. A solidão de **Rê Bordosa** não é a da falta de um afeto masculino, mas a da impossibilidade de exercer a liberdade sexual sem ver nela as marcas de um domínio masculinista.

O autor de **Rê Bordosa**, Angeli, é um dos quadrinhistas brasileiros que mais criou personagens femininas. Entre elas, também pode-se citar **As Skrotinhas**, que faz parte da série **Tipinhos Inúteis** e entre eles está a criação **Os Skrotinhos**, que recebe outras versões como **The Little Black Skrots**.

Figura 60- As Skrotinhas, de Angeli

As personagens atuam de maneira descompromissada em relação ao sexo. O nome, **Skrotinhas**, sugere que as personagens apresentam um comportamento originado do masculino, o possuidor do escroto. Contudo, elas realizam justamente uma sátira às supostas diferenças entre comportamentos feminino e masculino. **As Skrotinhas** debocham do machismo, menos por uma preocupação feminista do que pela personalidade que satiriza tudo. O fato de serem personagens femininas, no entanto, traz, inevitavelmente, a discussão sobre o machismo, já que as questões sexuais femininas, em parte, perpassam por essa temática.

As Skrotinhas são as que realizam o humor. As personagens parecem atuar naturalmente em relação ao sexo, ou seja, não apresentam repressões nesse campo. As vítimas do humor são outros personagens que dialogam com elas. O riso da suposta natureza passiva da fêmea é realizado.

As personagens representam a atividade no campo sexual, sendo que são elas que tomam as iniciativas nesse terreno. Por meio do enfrentamento com outros personagens, as protagonistas indicam as características das sociedades masculinistas no que diz respeito ao campo sexual feminino, já que seus comportamentos são vistos como estranhos para a identidade feminina.

As personagens não correspondem às tradicionais representações imagéticas femininas

nas quais suas sexualidades são evidenciadas a partir de vestimentas específicas, tipos de cabelo, de rosto, uso de calçados de salto alto etc., tal como ocorre em **Mara-Tara**, citado posteriormente. Com seu comportamento sexual particular, as personagens simulam personalidades do excesso, da *parte maldita* da qual fala Bataille (1987).

No exemplo da figura 61, a história **Cabeça de Mulher**, as **Skrotinhas** retomam o discurso tradicional sobre o comportamento da mulher e do homem em relação ao sexo.

Figura 61: - Parte da história **Cabeça de Mulher**

No primeiro quadro elas relembram as tradicionais diferenciações entre mulheres e homens. No segundo, reforçam o discurso da maior sexualização masculina, enquanto à mulher caberiam sentimentos complexos distanciados dos instintos mais básicos. O último quadro, no entanto, desmitifica o discurso sobre essa diferença, pela mudança de sentido da palavra “sentimento”. Para as **Skrotinhas**, tais sentimentos da mulher se referiam aos seus desejos sexuais. A situação de inversão não tem humor apenas por se tratar de um deslocamento de sentido que poderia gerar desentendimentos, mas, por se tratar de sentidos claramente sexuais atribuídos pelas personagens femininas, inserindo a ideia de que o corpo masculino e o sexo são naturalmente menos atraentes para as mulheres (do que o corpo feminino e o sexo o são para os homens) como uma construção *imaginada*.

A figura 62 segue a mesma lógica. **As Skrotinhas** reproduzem os discursos tradicionais preocupados em atribuir outros sentidos para a palavra “mulher”: “a mulher é mais sensível! Não gostamos de sacanagem!”. Depois esse discurso é reforçado, para ser interrompido ao final, a partir da mudança de sentido da palavra “sentimento”.

Figura 62 - Parte da história **Cabeça de Mulher**

Agora “sentimento” estaria no mesmo campo semântico de “roupas íntimas” e “sexo”: “deixando apenas uma calcinha preta e transparente [...]”. A expressão facial do personagem masculino, nos dois primeiros quadros da tira, parece indicar que ele conhece o tradicional “conceito mulher”. Mas ele é surpreendido no último quadro, não espera que as **Skrotinhas** façam a modificação de sentido, inserindo o discurso no campo do sexo.

Na história **Mulheres Vadias** há uma inversão de enunciador em um discurso primordialmente masculino.

Figura 63 - **Mulheres Vadias**

Não há surpresas, não há deslocamento de sentidos na materialidade do texto, mas um aumento da intensidade do discurso prioritariamente masculino. **As Skrotinhas** assediam os dois personagens, que ficam constrangidos. Na última tira, o humor é aumentado com a inversão de posição das figuras femininas no estupro – de vítimas para agressoras. Reproduzem, também, a possibilidade moral do estupro, evitado, pois proibido por lei.

A inversão de gênero, do masculino para o feminino, à imagem de uma espécie de vingança, cria a situação humorística. Ao mesmo tempo, poderia significar uma tentativa de afastamento dessa inversão, da possibilidade de uma mulher cometer o estupro, o que se

realizará em **Mara-Tara**.

A personagem **Mara-Tara** é vítima do humor. Diferentemente de **As skrotinhas**, não é ela, a personagem que debocha das situações, mas as situações protagonizadas por ela e seu “transtorno dissociativo de identidade”, sua fragmentação identitária extrema, que flertam com a esquizofrenia, que são os objetos do humor. Na figura 64, o estupro, cometido quase sempre pelos homens, é retratado na situação inversa:

Figura 64- Parte da história **O Sexo das Bactérias** estrelando: **Mara-Tara**

Na cena, a expressão corporal da vítima aparenta uma agradável hipnose. A testemunha revela a identidade feminina da agressora, bastando essa informação para que a criminosa fosse caracterizada. A legenda retoma os sentidos de crimes hediondos normalmente cometidos por assassinos em série. A ação da agressora descrita pela

testemunha, no entanto, insere o crime no campo do humor. Traz uma série de sentidos referentes ao *imaginário* masculino sobre sexo e refaz essa atmosfera a partir do estupro cometido pela figura feminina.

Os tipos físicos dos policiais contribuem com humor, pois reforçam o estereótipo do policial “casca dura” e o universo do “macho” é ampliado para ser contrariado pelas agressões sexuais excêntricas de **Mara-Tara**.

Depois da cena do crime, a cientista **Mara** começa a ser apresentada. O clima sexual é criado desde o início, correspondendo ao suspense cômico da história. O pensamento do cientista colega da personagem – “tesão” – altera o campo de sentidos: do científico e sério para o sexual, o caráter cômico é potencializado.

A transformação da cientista em tarada se dá quando a personagem quase sofre um estupro, que é menos importante para **Mara** do que a sua suposta virgindade. É a palavra virgem, que desencadeia a transformação sexual.

Figura 65 - Parte da história **O sexo das Bactérias**

O pronunciamento da virgindade serve à libertação de Mara, assim como a transformação de seu significado a partir dos movimentos de libertação sexual, perdendo importância para as mulheres. A virgindade, que determinava o caráter das mulheres, perde o sentido determinante de identidade, graças ao feminismo e, especialmente, a pílula anticoncepcional, que liberou as mulheres da gravidez e da associação do sexo com a maternidade. (ERGES, 1991)

Mara Tara, na figura 66, depois de ter sofrido mutações corporais em consequência da contaminação por um vírus (fator externo), assusta os homens com sua roupa sádica e seu desejo sexual amplificado.

Figura 66 - Parte da história **O sexo das Bactérias**

Nas tiras seguintes da história, **Mara** captura um dos estupradores e agarra-o pelo pênis, arrastando-o até um lugar adequado para que ela pudesse realizar o que seria a única possibilidade de estupro feminino – o sexo oral. No final da história **Mara-Tara** retorna a sua identidade de cientista sem compreender a transformação que havia sofrido.

Mara-Tara afasta os homens com a ampliação da sua sexualidade. Contém duas figuras femininas em seu arcabouço, que retomam os sentidos do *imaginário* de desassociação entre sexo (**Mara-Tara**) e inteligência (Cientista **Mara**) nas figuras femininas. **Mara**, a cientista que representa a inteligência, não poderia conter sexualidade, nem beleza, sem que sofra a ruptura radical do distúrbio identitário, da dupla personalidade. **Mara-Tara** é uma figura feminina puramente sexual. Camille Paglia (1993) diz que as mulheres não podem fazer o que querem, sem estarem em “perigo sexual”. Em **Mara-Tara**, numa espécie de vingança, os potenciais agressores se transformam em vítimas, são eles os que vivem esse perigo. A personagem faz lembrar a narrativa clássica de **O Médico e o Monstro**, no qual há a mesma transformação do sujeito bom para o mau.

As personagens criadas por Angeli possuem berço na cidade, especificamente São Paulo. Ainda que não representem situações de pobreza e não enfrentem conflitos étnicos, já que representam mulheres brancas e de classe média, é possível encontrar as situações masculinistas vividas pelas personagens em muitos locais. Nessa mesma composição, mas com a inclusão de um tipo de representação, o da mulher negra, Angeli cria as protagonistas **Luke e Tantra**, que discutem sobre feminino e sexo na adolescência.

As representações femininas aqui estão mais vinculadas à atmosfera da adolescência feminina da classe média brasileira e suas temáticas giram em torno dos relacionamentos afetivos/sexuais das adolescentes, suas relações com o aprendizado cultural formal, suas esperanças e frustrações quanto ao amor.

Luke e Tantra são duas jovens que estão iniciando suas experimentações sexuais. Elas representam dois estereótipos físicos: uma é alta e magra e a outra baixinha e com seios grandes. Essas características são bastante utilizadas para a realização do humor nas histórias.

As tiras das personagens nem sempre abordam a discussão do gênero feminino, mas em muitos momentos a relação entre os gêneros é uma temática central. **Luke e Tantra** são jovens dos tempos atuais. As reivindicações de gênero, portanto, conforme se desenvolvem as conquistas femininas por igualdade social, modificam suas agendas temáticas. Nesse sentido, o cenário de **Luke e Tantra** parece corresponder, relativamente, ao pensamento de Butler (2003) acerca das possibilidades de deslocamento identitário.

No exemplo da figura 67 a virgindade feminina, tema relevante na história das mulheres, é vista de um modo não tradicional. Se antes a virgindade significava honra para a mulher, agora, na lógica da personagem, ela é um peso a ser carregado. Enquanto **Mara-Tara** se libertava pela liberação da palavra “virgem”, **Luke e Tantra** reprimem a palavra “virgem”, pois ela é considerada vergonhosa.

Figura 67 – **Luke e Tantra**

Já a figura 68 evidencia a transformação da visão sobre as temáticas que interessariam às mulheres e também a diminuição da importância do amor para a constituição da identidade feminina (TELLES, 2013).

Figura 68 - Bukowski

A personagem **Tantra** reflete sobre a suposição de que as garotas estabelecem laços afetivos com parceiros que não correspondem a uma possível relação real. **Luke** contesta a afirmação da amiga, nomeando um parceiro que não corresponderia a esse equívoco de escolha. Até esse momento da história, a tira continua na expectativa da temática amorosa. Essa expectativa é contrariada com a inserção da temática cultural e de lazer entre os interesses femininos. O sujeito masculino ao qual **Tantra** se refere, antes referenciado apenas como Charles, é Charles Bukowski, escritor *cult* norte-americano.

A personagem **Tantra**, ainda, apresenta indignação quando responde a pergunta de sua amiga, sobre de quem se tratava o homem da vida ao qual se referia **Tantra**, como se fosse óbvio. A presunção de obviedade reforça a desmitificação do amor romântico nas constituições identitárias femininas. A passagem do campo amoroso para o campo intelectual reflete a mudança nas perspectivas representacionais femininas.

Seguindo a lógica da desmitificação de ideias que inserem as identidades de gênero como determinantes na conduta e comportamento social dos indivíduos, a figura 69, ao mesmo tempo, realiza uma crítica à ideia de que as mulheres não consomem e não cultuam a imagem do corpo masculino:

Figura 69 – Revistas masculinas

A fila de personagens femininas que também observam o cartaz, no último quadro, reforça o fato de não ser uma peculiaridade da personagem principal, mas uma característica igualmente feminina no contexto da tira, já que anteriormente **Luke** havia enfatizado que o gosto pelas publicações nos quais as pessoas aparecem nuas é masculino. Por outro lado, o fato de serem duas representantes da adolescência feminina sugere que essas meninas estão ainda descobrindo suas sexualidades e, portanto, a admiração pelo corpo masculino pode ser inserida em uma atmosfera de descoberta. As personagens secundárias, que representam outras mulheres nas tiras, estão caracterizadas imagetivamente (uso de mochilas, roupas

coloridas, formato do corpo ainda não definido) da mesma forma que as personagens principais, ou seja, também representam mulheres em fase de adolescência.

A representação da mulher jovem ou adolescente também é comum nos quadrinhos. Nesse sentido, outro autor elaborou uma narrativa que corresponderia a juventude adulta de determinado tipo feminino. Trata-se de Adão Iturrusgarai, criador de **Aline**, de 1997.

A personagem é uma jovem que tem dois namorados. Fazem parte de suas histórias seus dois namorados/maridos **Otto** e **Pedro**, seu psicanalista **Iury**, sua mãe **Dolores** e seu pai **Estevam**.

Figura 70 - **Aline e seus dois namorados**, Adão Iturrusgarai

A personagem apresenta um discurso libertário, mas suas cenas cômicas nem sempre são coerentes com tais discursos. Em muitos casos, a própria personagem principal não aparece nas histórias, sendo o objeto do qual o humor se utiliza.

Em 1998, o primeiro livro da personagem foi lançado sob o título **Aline e seus dois namorados**. A referência à obra literária **Dona Flor e seus dois maridos**, do escritor Jorge Amado, se estabelece em grande parte da narrativa quadrinizada, podendo constituir uma atualização debochada da criação de Jorge Amado, já que **Aline**, mais erotizada e sexualmente autônoma, realiza de fato seu suposto casamento com dois homens, enquanto em Uma das personagens relevantes no campo do terror é **Naiara**, a filha de Drácula essa possibilidade se apresenta apenas como imaginação da personagem feminina (BOFF, PIGOZZI, 2012).

Nas tiras de **Aline**, a personagem, de corpo caricato e desproporcional, aparece em

várias histórias, descumprindo os acordos afetivos estabelecidos com seus namorados ou em situações nas quais o sexo e a sexualidade são o principal motivo do humor. A personagem realiza uma discussão sobre os padrões societários do casamento e sobre as possibilidades femininas de expressão das próprias vontades sexuais. Pode-se dizer que **Aline**, em grande parte, tem consciência de seu corpo e de sua vontade sexual, utilizando-se dessa sabedoria sobre si para satisfazer seus desejos nesse campo. Por outro lado, a inserção no campo humorístico pode, justamente, significar uma sátira a possibilidade de **Aline** manter um relacionamento bígamo.

Figura 71- Tira de **Aline e Seus Dois Namorados**, de Adão Iturrusgarai

No ano de 2008, a **Rede Globo de Televisão** estreou o especial **Aline**, adaptação seriada da história em quadrinhos. A série foi exibida em duas temporadas, sendo que a última, transmitida em 2010, não chegou ao final planejado, pois três dos capítulos gravados não foram ao ar. O especial começou a ser retransmitido no ano de 2011, pelo canal de TV paga **GNT**, pertencente às **Organizações Globo**.

Nas narrativas quadrinizadas o caráter sexual da personagem, suas evidências eróticas, é norteador das temáticas tratadas nas histórias em quadrinhos. A erotização e libertação feminina, no entanto, tiveram seus pesos reduzidos na série de televisão, muito provavelmente em função do que se imagina sobre as possibilidades de aceitação da audiência televisiva da **Rede Globo** (FURLANETO, 2008).

Para a evidência da alteração de sentidos, as distinções de suporte não são suficientes. Claro está que um programa de TV e um livro impresso de quadrinhos apresentam diferentes potencialidades em relação à produção de sentido – um apresenta a materialização do som e o outro não; em um, o ritmo de leitura se dá de maneira mais ou menos autoritária; no outro, não; em um, a experiência é relativamente coletiva; em outro, não. Mas os sentidos da obra vão além de seus suportes.

As histórias em quadrinhos podem abrigar tipos de leitura distintos. Tanto no meio impresso quanto em meios que possuem telas. Não é a tela que decide a ordem de leitura, mas os sentidos acordados previamente entre leitor e autor, em uma ou noutra forma. Esse acordo não é realizado necessariamente entre leitor e suporte, mas entre leitor e linguagem, e entre leitor e gênero discursivo, e entre leitor e conteúdo discursivo. “[...] as especificidades dos meios impressos em relação aos eletrônicos não conduzem à afirmação de uma intransmissibilidade entre eles, mas, sim, apontam para os cuidados necessários nas travessias” (REIMÃO, 2004, p. 113).

Na minissérie **Aline**, parece claro que se esperava que o público não fosse aceitar a ampla erotização feminina que os quadrinhos de **Aline** apresentam, recorrendo-se, assim, à modificação de características fundamentais da personagem dos quadrinhos. Essa ampla sexualização pode ser visualizada na figura 72, que indica os padrões de normalidade da personagem no que diz respeito ao sexo. Na narrativa da tira, **Aline** decide posar nua para uma revista masculina. Os editores da revista explicam para **Aline** que as fotos não serão “vulgares” e que a revista dará um enfoque erótico e não pornográfico a elas.

Figura 72 – **Aline**, finalmente nua.

A pose de **Aline** para a foto, no entanto, revela que a personagem não compreende a pornografia como vulgaridade, da forma como compreendem os editores da revista. **Aline** realiza o trabalho solicitado sem preocupações sobre o que suas poses sensuais/sexuais poderiam significar para sua identidade feminina, demonstrando naturalidade com o fato de seu corpo representar a possibilidade de sexo. Dessa forma o teor sexual é controlado por ela, que limita a possibilidade da sua transformação em objeto.

A expressão da vontade sexual feminina ainda pode ser vista nas histórias de **Dona Marta**, criadas pelo quadrinhista Glauco. No blog que leva o nome do criador, um texto introdutório sobre a personagem diz:

Ela foi educada à maneira antiga e, tanto esperou seu homem, que acabou ficando para titia. Quando viu que não arrumaria namorado, passou para o ataque. Aliás, Dona Marta canta qualquer um. Pode ser o chefe, o boy do escritório, o entregador de pizza ou o salva-vidas. Mesmo não tendo o corpo em forma, ela se acha a mais gostosa do planeta. Dona Marta foi criada em 1981 junto com o Geraldão para o livro independente "Minorias do Glauco". A personagem é baseada em uma amiga do Glauco que, até hoje, não sabe que virou desenho. (GLAUCO, 2013)

Figura 73 – **Dona Marta**, de Glauco

A personagem faz parte desse universo de criações cuja principal razão de humor é a sexualidade feminina. Muitas das histórias publicadas por esses artistas do humor podem ser compreendidas justamente como um deboche aos tipos femininos libertários construídos nessas narrativas, mas, de maneira geral, as personagens acabam construindo, justamente, uma crítica ao masculinismo que determina o lugar da mulher em oposição ao lugar do homem, evidenciando uma suposta natureza de comportamento de gênero que não tem tido comprovação científica. Nesse sentido, essas histórias acabam por constituir discursos de cunho, inclusive, feminista.

Se grande parte das personagens femininas de quadrinhos que discutem as questões sexuais estão inseridas no *underground* do meio, algumas outras discutem a mesma temática sob perspectivas suavizadas, como é o caso de **Radical Chic**.

Criada por Miguel Paiva, em 1982, a personagem continua sendo reeditada e reimpressa. **Radical** ganhou adaptação televisiva, em 1993, programa de auditório e variedades protagonizado pela atriz Andréa Beltrão.

A personagem destoa das criações do *underground*, pois possui traços mais realistas e seu corpo, apesar de caricaturado, preserva a sensualidade das representações realistas de personagens femininas de histórias em quadrinhos. O corpo real de **Radical**, no entanto, não corresponde à idealização das histórias eróticas e de terror, por exemplo, contribuindo para identificações mais democráticas.

No prólogo de um de seus livros, **Radical Chic: a mulher que pensa** (2008), o autor justifica o título, evidenciando como as sociedades inseriram a mulher em posições de não pensante:

Às mulheres nunca foi dado o direito de pensar, mas elas pensavam assim mesmo. Como não tinham porta-voz nem gerente de marketing, o que elas pensavam não era divulgado, e, quando era, o homem que ouvia não dava a menor bola ou se irritava muito e mandava a mulher calar a boca (...). (PAIVA, 2008)

Evidentemente, trata-se de uma generalização debochada, já que inúmeras mulheres conseguiram fazer valer suas opiniões em épocas bastante hostis para suas manifestações. As feministas puderam influenciar o pensamento a respeito das mulheres, por terem sido ouvidas. Nesse sentido, muito do pensamento advindo de algumas personalidades femininas foi divulgado e legitimado. Mas, de uma forma ou outra, Miguel Paiva enfatiza um discurso presente a respeito do rebaixamento da condição social feminina em grande parte de nossas sociedades e destaca o caráter persistente das mulheres em determinadas condições hostis.

No livro **Radical Chic: Mulheres que pensam**, em torno de 55% das histórias reunidas diz respeito aos relacionamentos amorosos e aos homens. Em geral, essas narrativas indicam a insatisfação amorosa e uma suposta homogeneidade identitária masculina. Entre os outros assuntos abordados, muitos dizem respeito à relação da mulher com sua liberdade sexual, uma crítica às novas gerações de jovens e a um suposto cenário decadente de reivindicações libertárias femininas e a respeito da independência da mulher e como essa independência seria vista pelas sociedades masculinistas.

A figura 74, por exemplo, contém uma crítica à forma como as mulheres jovens atuais estariam buscando suas independências, o que significaria um retorno a antigas maneiras de encontrar um modo de sobrevivência/dependência econômica por meio da gravidez.

Figura 74 – **Radical** e a independência feminina

A personagem insere as conquistas femininas de liberdade sexual a partir do desenvolvimento da pílula anticoncepcional e em como isso significaria independência, neste campo, para as mulheres.

Radical Chic parece uma das menos radicais das criações de quadrinhos de personagens femininas de humor brasileiras, possuindo um conteúdo crítico suave. No entanto, também parece não possuir textos masculinistas, sendo que ela serve a distintos modelos de pensamento sobre a sociedade e seus *imaginários* e estruturas e, dessa forma, se desloca por *ideologias* distintas, dependendo de cada história.

Sua narrativa se enquadra em um tipo de humor por vezes romântico, humor suave, e seu caráter contraditório dá uma boa ideia de sua personalidade, pois oscila momento em que critica as delimitações de gênero e por vezes se apresenta integrada a esses padrões.

Figura 75— **Radical** e a dieta alimentar

Na figura 75, como é recorrente nas histórias da personagem, **Radical** também indica preocupação com o próprio corpo e em como isso significa um peso psicológico para a personagem. Há, no entanto, a consciência dessa cobrança, evidenciada pelo deboche de **Radical** no final da história, que parece ser social, o que não acontecerá em algumas narrativas da personagem **Elefoa cor-de-rosa**, de Chiquinha, por exemplo, que será abordada no próximo capítulo.

Miguel Paiva também escreveu **O gato de meia idade**, um dos raros casos que traz o mesmo tipo de narrativa, com temáticas como relacionamento amoroso e afetivo, para o universo masculino. Nesse sentido, o autor não insere a temática do amor e do relacionamento como questão prioritariamente feminina.

Assim como **Radical Chic**, as personagens citadas neste capítulo carregaram as ideias acerca do feminino divulgadas no meio, já que, em grande parte, foram elas as que receberam maiores divulgações. No entanto, hoje o cenário se modifica, sendo que a participação da mulher quanto a sua própria representação é uma realidade crescente. É a respeito dessa

inserção da mulher na representação feminina que o próximo capítulo irá tratar.

**PROTAGONISMO FEMININO NOS QUADRINHOS:
O XX DA QUESTÃO**

Figura 76 - Maitena

A temática das representações femininas nos quadrinhos requer especial atenção no que concerne às produções das mulheres. Como, nesta tese, as artistas mulheres são, ao mesmo tempo, criadoras do objeto e o próprio objeto de investigação, entende-se que a divisão capitular aqui proposta é mais do que justificada. Ademais, essa divisão, que tem como critério o gênero sexual do produtor de quadrinhos, é refletida nas relações laborais desse campo artístico, sendo o trabalho criativo tradicionalmente ocupado pelo sexo masculino (TELLES, 2013).

Essa divisão laboral, que também ocorre em outras áreas, como no campo científico, já citado no capítulo 1, pode ser ilustrada a partir de uma das falas do autor de quadrinhos Maurício de Sousa, durante uma sessão sobre a *nona arte*, na Feira do Livro de Frankfurt, em 13 de outubro de 2013. Na ocasião, uma pergunta foi endereçada ao grupo de quadrinhistas que representava o país: “por que quase não há mulheres produzindo quadrinhos no Brasil?” Maurício de Sousa respondeu: “Mulher ainda não tem essa liberdade sem vergonha que homem tem, de trabalhar até tarde, tem que cuidar da casa, dos filhos, quadrinho exige muito tempo de dedicação” (MEDEIROS, 2013). É interessante observar, no entanto, que o próprio Maurício de Sousa, em sua empresa de produção de quadrinhos, emprega em torno de 50% de mulheres em funções criativas⁹.

A fala de Maurício, contudo, gerou algumas manifestações na internet e comentários de quadrinhistas brasileiras em blogs sobre quadrinhos, tais como o **Lady's Comic**, que não se puseram de acordo com o autor. A quadrinhista Pryscila Vieira, por exemplo, criou uma tira de quadrinhos a respeito da fala de Maurício (figura77).

9 Informação concedida por José Alberto Lovetro, via e-mail, dia 29 de janeiro de 2014.

Figura 77 - Quadrinhistas brasileiros na Feira do Livro de Frankfurt e tira/resposta de Priscila Vieira a Maurício de Sousa

A autora utiliza dois dos personagens principais da **Turma da Mônica**, criação de Maurício de Sousa, respondendo de maneira debochada ao comentário do quadrinhista. **Mônica** reproduz um gesto ilustrado no cartaz publicitário **We can do it**, criado por J. Howard Miller, na década de 1940, como propaganda para o trabalho feminino durante a guerra:

Figura 78- Cartaz **We Can Do It**, 1943

A imagem do cartaz e o gesto de força da personagem feminina representam a ideia da capacidade das mulheres em realizar tarefas que, em princípio, eram consideradas masculinas. A autora da tira retoma a imagem do cartaz para responder a Maurício que as mulheres são capazes de fazer quadrinhos. No último quadro da tira, a autora insere o personagem

Cebolinha, que interpreta o gesto de **Mônica** de maneira equivocada. **Cebolinha** representa Maurício de Sousa, interpretando a ausência de mulheres nos quadrinhos igualmente de maneira equivocada, conforme o que sugere a narrativa de Pryscila.

A fala de Maurício de Sousa, criticada pelas quadrinhistas, contém um fundamento ancorado na visão tradicional e na naturalização de dois aspectos: o papel social do gênero feminino na família e a atuação da mulher no campo do trabalho.

O primeiro aspecto diz respeito à ideia do filho como responsabilidade da mulher. No começo dos anos de 1900 as mulheres francesas reivindicavam o direito das mães solteiras a “iniciar processos de paternidade para identificar o pai e obrigá-lo a contribuir para o sustento da criança” (BOCK, 1991, p. 441).

No Brasil, foi somente em 2009 que, a partir do entendimento do Supremo Tribunal Federal de que a recusa do suposto pai à realização do teste de DNA gera presunção de paternidade, criou-se a lei nº 12004/2009. Até àquele momento, a filiação paterna dependia exclusivamente da vontade do pai e, uma vez averbada no ato de registro da certidão de nascimento, só poderia ser alterada mediante ação judicial.

O pensamento ilustrado por Maurício de Sousa é coerente com a premissa de que o pai não é responsável por seu filho e, portanto, o homem, que não necessitaria assumir a responsabilidade de cuidar do filho, usufruiria mais tempo livre para dedicar-se ao trabalho com quadrinhos.

O segundo aspecto diz respeito ao trabalho feminino. A visão ilustrada por Maurício de Sousa reflete a presença da *mística feminina* ressaltada por Friedan (1971). Trata-se, em parte, da propaganda da *ocupação dona de casa* (FRIEDAN, 1971, p.20) reforçada especialmente após a II Guerra Mundial, que pretendia enviar as mulheres de volta ao lar.

Embora a frase de Maurício de Sousa naturalize uma visão tradicional a respeito do trabalho feminino, é preciso reconhecer que, no campo do trabalho brasileiro, em termos quantitativos, as mulheres atualmente não estão em pé de igualdade com os homens. De acordo com a pesquisa do IBGE (2013) do mês de setembro, do total da população economicamente ativa no Brasil, 46,5% são mulheres. E, do total da população que está ocupada, 46% são mulheres. Esse percentual quase representa uma igualdade entre homens e mulheres ativos e trabalhando no Brasil, mas a diferença aumenta se considerarmos a perspectiva da população economicamente inativa. Dos inativos, 64,1% são mulheres. A fala espontânea do quadrinhista é ilustrativa da desigualdade de gênero no que diz respeito ao

trabalho e à produção de quadrinhos no Brasil e naturaliza os processos culturais que posicionam as mulheres em nível de desigualdade. Ademais, esses dados a respeito do trabalho feminino variam muito conforme a época. De acordo com Rago (2013), por exemplo, em 1872 as mulheres eram 76% da força produtiva nas fábricas brasileiras. Rago (2013) ainda enfatiza que as mulheres foram sendo enviadas de volta ao âmbito doméstico, o que corrobora com a ideia da *mística* de Friedan.

Ainda que, frequentemente, o trabalho das mulheres receba pouca divulgação, e apesar do lugar não privilegiado que ocupam as mulheres no mercado de quadrinhos, é possível encontrar um número considerável de artistas do sexo feminino trabalhando na área.

No Brasil, em sua grande maioria, assim como muitos artistas homens, essas mulheres trabalham de maneira industrial e operária. Em uma rápida pesquisa pelo banco de dados do **Guia dos Quadrinhos**, catálogo online de quadrinhos publicados no Brasil, é possível encontrar em torno de 244 brasileiras que atuam, ou atuaram, no meio. Em geral, essas artistas trabalham como letristas, tradutoras, coloristas, arte-finalistas e nem sempre mantiveram suas carreiras nos quadrinhos, desempenhando funções específicas em uma ou em outra criação. Aqui, parece mais difícil encontrar mulheres roteiristas e autoras de suas próprias obras, mas, em alguns países, esse número cresce consideravelmente, tal como ocorre no Japão.

É importante considerar, no entanto, que no campo das artes poucas conseguem destacar-se em termos nacionais e internacionais, levando suas criações ao conhecimento popular. Nesse sentido, ressalta-se o que parece ser mais um problema de visibilidade do que de quantidade de mulheres atuantes nas áreas de quadrinhos. Se muitas delas não têm suas histórias disseminadas, pode-se dizer que esse fator está, de certa forma, também relacionado ao âmbito da divulgação do trabalho feminino. O trabalho de autoria feminina tem encontrado dificuldade em chegar ao *mainstream* das histórias em quadrinhos e, às vezes, não chega nem aos meios alternativos das pequenas editoras, ficando restrito a blogs e sites particulares no ambiente online.

É interessante notar como, em grande parte, as produções das mulheres pouco foram favorecidas nas escolhas editoriais massivas. Antonio Martín¹⁰, investigador e editor espanhol, se referindo à produção atual espanhola de quadrinhos, ressalta que um mercado especificamente feminino, com publicações dirigidas especificamente para mulheres, não interessa aos editores atuais, porque se trata de limitar o alcance de suas publicações. A

10 MARTÍN, Antonio. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 12 de abril de 2013 (APÊNDICE B)

associação entre produção da mulher e produção para o público feminino, no entanto, é resultado de uma ideia construída de especificidade feminina *versus* universalidade masculina. Ainda assim, o editor espanhol ressalta que tal delimitação feminina de público consumidor talvez pudesse interessar aos editores em se tratando de temáticas de cunho feminista, já que elas vêm sendo constantemente abordadas, especialmente nas criações atuais das mulheres. Essa escolha editorial, como poderemos ver no decorrer deste capítulo, não é comum no Brasil.

Martín¹¹ também defende que poucos homens consumiriam as criações de temática feminista. A explanação do autor sinaliza um modo de funcionamento das escolhas editoriais de quadrinhos: a visão sobre o feminino como algo específico; o interesse em atender primeiramente a um mercado masculino de consumo e a visão preconcebida sobre o que é destinado para o público feminino.

Por outro lado, no que diz respeito à relação entre feminino e histórias em quadrinhos, é comum a associação que estabelece a temática da mulher com a temática do erotismo. O livro **Biblioteca dos Quadrinhos**, de Gonçalo Junior (2006), traz um catálogo de publicações sobre a nona arte. Dos 23 livros teóricos citados pelo autor que versam sobre a temática do feminino nos quadrinhos, apenas dois não abordam o assunto a partir do erotismo. Também são apenas esses dois que não apresentam mulheres nuas ou em posturas sensuais em suas capas.

Figura 79 – Capas de livros sobre erotismo nos quadrinhos

11 MARTÍN, Antonio. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 12 de abril de 2013 (APÊNDICE B)

Nesse sentido, discutir a respeito da produção das autoras de quadrinhos é também constatar a invisibilidade de produções que, frequentemente, não entram para os catálogos nacionais da história desse meio.

No que tange à história das histórias em quadrinhos, como em muitos outros campos, a produção das mulheres foi em grande parte desprezada. Ainda assim, muitos autores e pesquisadores dessa história têm atuado no intuito de colocar em evidência esse trabalho e realizar, de maneira consciente, a inserção da mulher em uma história da qual ela já faz parte. Entre as obras que tratam da produção da mulher, pode-se destacar as produções da pesquisadora Trina Robbins (1993, 1997), que se dedica ao campo do feminino nos quadrinhos nos Estados Unidos.

Nesse sentido, considerando o contexto mundial de produções quadrinhísticas, pode-se verificar que as mulheres atuam de maneira significativa. Muitas delas dedicam-se à construção de personagens femininos e, portanto, realizam uma discussão a respeito de suas próprias representações como mulheres. Dentro desse campo de representação, algumas obtiveram destaque e fama internacional, disseminando suas maneiras de ver o feminino.

3.1 Um panorama internacional

A produção de quadrinhos por artistas mulheres rumou por diferentes caminhos nos locais de desenvolvimento da *nona arte*. Conforme a configuração societária de cada lugar, as mulheres obtiveram mais ou menos inserção nos trabalhos de criação artística. Nesse sentido, em alguns países as artistas mulheres puderam se desenvolver de maneira mais significativa do que em outros, o que não significa que locais sem tradição de participação da mulher na indústria dos quadrinhos também não revelaram quadrinhistas de trabalho relevante no cenário mundial das narrativas quadrinhizadas, como é o caso de Marjane Satrapi, criadora de **Persépolis**, nascida no Irã.

Entre os locais nos quais as mulheres mais têm se inserido na indústria de quadrinhos estão os Estados Unidos e o Japão. Ambos os países também são os que mais produzem quadrinhos, ou seja, que possuem grandes indústrias, ampliando as possibilidades de trabalho para diferentes grupos sociais.

A respeito da produção norte-americana, Trina Robbins (1993) enfatiza que, pouco

depois do surgimento de **Yellow Kid**, em 1895 – personagem considerado uma das primeiras criações quadrinhísticas a destacar-se como meio de comunicação de massa – as mulheres já desempenhavam a função de quadrinhistas e ilustradoras nos jornais da época.

Figura 80- **The Kewpies**, de Rose O'Neill

Juntamente com Kate Carew, Grace Gebbie, Fanny Y. Cory, Grace Drayton, uma das pioneiras a destacar-se nas artes gráficas foi Rose O'Neill, nascida em 1874, criadora das personagens **Kewpie**, que viraram brinquedos de fama mundial.

A artista iniciou sua carreira no campo da ilustração, quando venceu um concurso de desenhos, aos 13 anos de idade. Começou vendendo suas ilustrações e pessoalmente mantinha

uma postura que pode ser considerada transgressora em relação aos padrões de seu tempo (ROSE O'NEILL, 2013).

No começo de 1900, Rose O'Neill já havia se divorciado duas vezes, o que era considerado imoral para a época (ROBBINS, 1993). A artista tampouco pertencia a uma família tradicional. Sua mãe era musicista, atriz e professora. Seu pai, vinculado também ao mundo da literatura e das artes. Ao perceberem o talento artístico da filha, os pais de Rose a apoiaram em sua trajetória como ilustradora (ROSE O'NEILL, 2013).

Pode-se ver que, para o começo do século XX, a artista e seu círculo familiar não correspondem exatamente aos padrões morais da sociedade norte-americana, no entanto, fazia parte deste começo o desenvolvimento de muitas movimentações feministas, sendo o trabalho feminino uma realidade (COTT, 1991).

No decorrer dos anos 1900, O'Neill começa a ser reconhecida como artista. Seus personagens, **Kewpies**, tornam-se sucesso de merchandising. Considerada a “Queen of Cute” (ROBBINS, 1993) (*Rainha do fofo*), O'Neill atuou ilustrando cartazes de conteúdo feminista, como a campanha sufragista que aparece na figura 81.

Figura 81- Cartaz ilustrativo do apoio de O'Neill ao direito ao voto feminino

Apesar de ter alcançado sucesso profissional, o tempo em que viveu ainda permitia poucas possibilidades profissionais para as mulheres e, assim como muitas desenhistas o fizeram, O'Neill utilizou abreviações e pseudônimos para esconder sua identidade feminina

(ROBBINS,1993).

As personagens **Kewpies** possibilitaram à artista fama e dinheiro. Ela é uma das poucas mulheres da época que enriqueceram por seu trabalho. Teve uma vida conturbada no que diz respeito aos seus casamentos, assunto determinante da identidade feminina na época (THÉBAUD, 1991). Contrariando a orientação legal, O'Neill, assim como uma série de ilustradoras do começo do século, costumava utilizar seu nome de solteira.

No começo do século XX, Rose O'Neill contradizia a frase de Maurício de Sousa a respeito do trabalho feminino. A artista era considerada uma viciada em trabalho, realizando diversas atividades artísticas, como pintora e escritora (ROBBINS, 1993). O'Neill abria caminho para uma série de outras produtoras mulheres de quadrinhos que encontraram nos Estados Unidos um ambiente relativamente acolhedor para suas produções.

É importante notar que seu sucesso é situado, em parte, no contexto entre duas guerras mundiais. As guerras se constituíram, para as mulheres, um espaço no qual seus trabalhos e funções sociais ganharam valor nas sociedades influenciadas pelas batalhas. “A guerra destrói, por necessidade, as barreiras que opunham trabalhos masculinos e trabalhos femininos, e que vedavam às mulheres numerosas profissões superiores.” (THÉBAUD, 1991, p. 49).

Thébaud (1991) destaca que a mão de obra feminina nos Estados Unidos fora mais requerida em função do aumento da produção para atender aos países da Europa em guerra, mas que esse número é reduzido se comparado ao da II Guerra Mundial. E ainda, as hierarquias raciais e de gênero continuavam, sendo que

mulheres brancas ocupam os lugares deixados pelos homens brancos na indústria pesada, nos escritórios ou no transporte. Mulheres negras até então trabalhadoras agrícolas ou empregadas domésticas, substituem as mulheres brancas ou homens negros nos setores femininos mal pagos ou nos trabalhos mais duros. (THÉBAUD, 1991, p. 54).

A questão racial é um ponto a ser observado na identidade das mulheres artistas de quadrinhos, já que não é frequente a visualização da mulher negra nesses cenários. Uma das pioneiras a participarem desse contexto é a artista norte-americana Barbara Brandon, nascida em 1958, filha do também desenhista Brumsic Brandon Jr. A autora inseriu a mulher negra como protagonista de tiras de quadrinhos, nos anos de 1980 (ROBBINS, 1993). Nesse sentido, também, algumas iniciativas como a da organização **The Ormes Society**, nome originado em função do pioneirismo da quadrinhista Kacie Ormes, tem atuado no intuito de dar visibilidade para as criações quadrinhísticas das mulheres negras e promover a inserção

dessas mulheres na indústria de quadrinhos (THE ORMES SOCIETY, 2013).

Figura 82- Barbara Brandon, **Where I'm Coming From**

Trinta anos após a inauguração realizada por O'Neill, 1935, mas atuando concomitantemente com as personagens da artista, uma das protagonistas de quadrinhos mais conhecidas mundialmente foi criada. Trata-se de **Little Lulu**, ou, como ficou conhecida no Brasil, **Luluzinha**, invenção de Marjorie Henderson Buell.

A personagem, inicialmente, publicada no formato de tiras em quadrinhos, recebeu adaptações cinematográficas e traduções para muitas línguas. Participa até hoje do *imaginário* infantil de diferentes locais, influenciando a carreira artística de muitas quadrinhistas. De acordo com Ken Gewertz (2006), pouco depois de ser lançada a personagem já era um fenômeno de vendas, perdendo apenas para os quadrinhos **Disney** nos Estados Unidos.

Luluzinha pode ser considerada uma menina inteligente, particularmente mal-humorada e briguenta. Suas características contribuem para a crítica à tradicional família norte-americana da época de seu nascimento. **Little Lulu** é certamente mais conhecida do que a sua criadora. A autora que deu início a personagem, não acompanhou o desenvolvimento de sua criação após vender os direitos de publicação, em 1972.

Marjorie Handerson, nasceu nos Estados Unidos, em 1904 e teve uma típica infância norte-americana (GEWERTZ, 2006). Começou a desenhar com 16 anos e com 25 publicava sua primeira história em quadrinhos, uma tira chamada **The Boyfriend**. Conforme Gewertz (2006), a artista não desejava transmitir uma mensagem de caráter feminista e preferia deixar com que a personagem falasse por si. O que ocorre é que **Luluzinha** apresenta, em grande parte de suas histórias, discursos de cunho reivindicativo e crítico, já que atua de maneira

autônoma e se posiciona criticamente em relação aos costumes representados em suas histórias. De acordo os filhos da autora (GEWETZ, 2006), a quadrinhista não se autorrepresentava por meio da personagem. Aliás, a respeito da relação entre um autor e sua obra, conforme Gewetz (2006), os filhos da quadrinhista, especialistas em literatura, concluem que o autor não possui uma postura privilegiada de interpretação em relação a sua construção criativa, podendo a obra ultrapassar a interpretação do criador. Nesse sentido, se não realiza de maneira intencional um discurso de caráter emancipatório, Marge dá à personagem a voz feminista que não desejou se autoatribuir.

A personalidade da artista, todavia, se não se enquadra em um tipo de pensamento totalmente transgressor, apresenta, em algum nível, o espírito crítico de sua personagem. Seus filhos relatam, por exemplo, que seu sucesso profissional foi negociado com o marido, executivo da empresa telefônica Bell (GEWETZ, 2006). A autora de **Little Lulu** não desejava representar o papel da tradicional esposa e foi pioneira ao alcançar fama mundial e sucesso econômico nesse meio. (RADCLIFFE INSTITUTE FOR ADVANCED STUDY HARVARD UNIVERSITY, 2013).

As histórias de **Luluzinha** seguem a tradição de inúmeras outras tiras de quadrinhos nas quais as crianças, ao mesmo tempo em que representam a infância de determinada época, constituem um arcabouço de crítica social a respeito das principais temáticas que narram em suas histórias. No caso de **Luluzinha**, o fato de ser uma menina, e talvez também o fato de ser a criação de uma artista mulher, não é irrelevante em sua narrativa. Sua primeira vinheta, por exemplo, traz uma temática cara às discussões das primeiras movimentações feministas, e que, por muito tempo, determinou as identidades femininas: o casamento (THÉBAUD, 1991).

Figura 83 - Primeira aparição de **Luluzinha**

Nas cerimônias de casamento de diferentes religiões, as chamadas damas de honra costumam iniciar a apresentação da noiva aos convidados, jogando pétalas de flores no seu percurso até o encontro com o noivo. As flores simbolizam os votos para um casamento feliz. A imagem da figura 83 transfigura os sentidos do tradicional ritual de apresentação da noiva. Ao jogar a casca deslizante da banana e retomar um símbolo de humor presente em histórias infantis e de *humor ingênuo* (FREUD, 2006) – a queda humilhante em função do pisar na casca da fruta – a vinheta possibilita que se ressimbolize, igualmente, o casamento, já que há uma troca simbólica: das flores que representam votos de felicidade, para a casca de banana que representa humilhação e queda. Dessa forma, é atribuído ao casamento o futuro trágico simbolizado pela casca de banana: a queda, o fim, o fracasso humilhante. Moya (1977) afirma que, nos quadrinhos, o casamento costumava ser desprestigiado. A figura 83 pode indicar esse desprestígio. Além de que, conforme o relatado pelos filhos da autora, ela costumava negociar com o marido o tempo que dedicaria ao trabalho, o que, de certa forma, geraria um limitador e um possível desgosto com a instituição do casamento, já que, na época, o divórcio era visto de maneira moralmente desprestigiada, e essa não parecia ser uma questão para a artista.

É interessante notar, nesse caso, que não há a presença nítida do noivo na cena. O futuro humilhante simbolizado pela queda na casca de banana está dirigido à esposa. A personagem de **Lulu** ainda contém uma expressão ingênua, costumeiramente representada nas pinturas renascentistas religiosas nos retratos de anjos e santos, o que contraria sua ação e aumenta o potencial humorístico da cena.

No decorrer de sua existência, as características físicas de **Luluzinha** se modificaram. De sua aparência anterior, pernas longas, magra, traços angulosos, permaneceram apenas os cabelos cacheados.

Figura 84 - Luluzinha

Atualmente **Lulu** ganhou, no Brasil, uma versão *teen*, na qual a personagem aparece crescida e suas histórias representam essa nova identidade.

Figura 85 - Luluzinha Teen

Quando Marjorie Henderson começou a fazer sucesso nos anos de 1940, o cenário de quadrinhistas mulheres era relativamente significativo. Pouco tempo depois, com a II Guerra Mundial, as mulheres atuavam de maneira mais enfática no campo do trabalho, de maneira geral, e no campo dos quadrinhos igualmente.

É nesse cenário inicial de transformação no campo do trabalho feminino que a artista Delia Messick lançaria outra personagem que entraria para a história das narrativas quadrinhizadas. Trata-se da jornalista **Brenda Starr**.

Figura 86 - **Brenda Starr**, de Delia Messick, 1940

Brenda Starr era uma repórter que desejava aventurar-se na profissão de jornalista. A época em que foi criada coincide com o período em que as mulheres, especialmente as de classe média, começaram a sair de suas casas para trabalhar. Desse modo, é compreensível que as profissões femininas também recebam maior destaque nas criações quadrinhísticas. Conforme Vergueiro (2003) a repórter “[...] antecipou, desde seu aparecimento, em junho de 1940, várias das propostas do movimento feminista que eclodiria duas décadas depois”.

Na figura 86, a primeira história da personagem introduz a atmosfera na qual **Brenda Starr** atuará como repórter. Na narrativa, **Brenda Starr** está inconformada por realizar uma tarefa de menor prestígio e entediante para ela. Ao demonstrar insatisfação com seu trabalho para os colegas, utiliza-se da expressão “Sissy stuff”, que poderíamos traduzir como “coisas de mulherzinha” ou ainda “coisas de mariquinha”.

Brenda Starr atraía as mulheres para a leitura dos quadrinhos, já que as identificações foram facilitadas (HORN, 1982). Na lógica de Maffesoli (2004), as identificações permitem que os sujeitos se desloquem entre composições identitárias de diferentes tipos. Nesse sentido, não é necessário que um personagem de quadrinhos tenha o gênero feminino para que uma mulher se identifique com ele. Há, no entanto, fatores históricos que interferem nas possibilidades de deslocamento dos sujeitos, especialmente em tempos mais remotos, já que

as diferenças entre homens e mulheres eram mais determinantes nas condutas sociais de ambos os gêneros. As histórias comuns do gênero feminino não são invenções de uma lógica oposta a fluidez identitária destacada por Maffesoli (2004) e ao caráter fragmentário dos sujeitos pós-modernos enfatizados por Hall (2006). São marcas do grupo social que, se não aprisionam, limitam, pelo menos momentaneamente, as possibilidades de identificação. Nesse sentido, a constituição de personagens femininos amplia as possibilidades de identificação ou negação da identificação das mulheres. Amplia a possibilidade de visualizações identitárias que abrangem um grupo que tem em comum a marca do gênero feminino.

Quanto a Delia Messick, a autora encontraria em seu próprio trabalho a atmosfera opressora que sua personagem viveu. Se o campo do trabalho fora do ambiente doméstico começava a ampliar-se para as mulheres, também se pode afirmar que essa mulher começa a ser visualizada de maneira mais ampla por seus novos colegas de labor. Nesse sentido, as visões preconceituosas em relação ao trabalho feminino na área de quadrinhos, potencialmente limitavam a atuação das mulheres nesse campo. Delia Messick, foi uma das muitas mulheres que adotaram pseudônimo masculino (ou ambíguo) com o intuito de evitar problemas de publicação. A artista passou a se chamar Dale Messick (VERGUEIRO, 2003).

A quadrinhista narra histórias de preconceito e desdém com seu trabalho em função de sua identidade feminina, de acordo com ela

Echaban un vistazo a mis dibujos (mi trabajo no gusta a los hombres en general) y luego, invariablemente, los apartaban, se inclinaban hacia mí y decían: “que tal si comemos juntos?”. Yo era una chica atractiva por aquel entonces y esto me ponía furiosa. Era mi mayor obstáculo: que no me tomasen en serio”. (HORN, 1982, p. 276).

Os quadrinhos de Delia foram rejeitados, inicialmente, pelo editor do **New York Daily News** (ROBBINS, 1993). Histórias em quadrinhos que viraram sucesso, mas que antes passaram por inúmeras rejeições são comuns no campo editorial, como foi o caso de **Superman**, por exemplo (MOYA, 1977). No caso de Delia Messick os motivos apontados para a rejeição ilustram a discriminação contra o trabalho da mulher e a maneira nada constrangida do editor em evidenciar a visão preconcebida a respeito da criação feminina. Conforme Robbins (1993, p. 64), a respeito do editor se dizia que “he had tried a woman cartoonist once... and wanted no more of them.”.

De acordo com Robbins (1993) as mulheres já trabalhavam com quadrinhos na época

em que **Brenda Starr** foi lançada, mas em geral se restringiam a desenhar bonecas delicadas com temáticas que foram enquadradas no que se denominou feminino, como é o exemplo de Rose O'Neill. A criação de Delia não pertencia ao mesmo campo e adentrava o território masculino. Por esse motivo, a artista encontrou, no território dos quadrinhos, no que diz respeito aos meios de produção, um campo pouco receptivo. Mas o pioneirismo de Delia Messick influenciaria outras gerações de mulheres determinadas a fazerem parte das criações quadrinhísticas nos Estados Unidos.

Se as pioneiras tiveram que abrir caminho em um local exclusivamente masculino, foi a partir das movimentações *undergrounds* que as mulheres de fato se inseriram de maneira consistente no terreno das narrativas quadrinhizadas nos Estados Unidos. Para Robbins (1993), o *underground* iniciado a partir dos anos de 1960/70 é lugar privilegiado para a produção feminina. A autora, que inclusive fez parte deste terreno como produtora de quadrinhos, destaca, porém, que, em geral, esse campo marginal de produções remunera muito pouco seus colaboradores e conclui que, dessa forma, as mulheres não conseguem sobreviver de histórias em quadrinhos, limitando a constituição de um campo profissional de atuação para elas.

No campo do *underground*, uma das autoras que se destaca é a quadrinhista Aline Kominsky Crumb, autora de **Essa Bunch é um Amor** (2010). A artista narra histórias de relações sexuais, baixa autoestima feminina e autodepreciação, relações instáveis com o próprio corpo e, em parceria com seu marido e também quadrinhista, Robert Crumb, histórias autobiográficas de sua vida amorosa.

Figura 88 - Cathy

É importante notar que o campo psicológico tem sido comum nas narrativas autobiográficas femininas. As libertações da década de 1960 e a ampliação das movimentações feministas aumentaram as possibilidades criativas das mulheres. A libertação iria gerar uma série de *desabafos* da condição feminina, especialmente sexual, cuja repressão já não atuava sem resistências significativas. Os métodos contraceptivos para as mulheres já passavam por aprimoramentos desde tempos remotos. Ainda em 1910, por exemplo, a enfermeira Margaret Sanger começou a promover a utilização do diafragma como método contraceptivo (THÉBAUD, 1991).

De acordo com Thébaud (1991), as melhores condições econômicas para as mulheres, estimuladas pelo aumento da produção e consumo e o declínio da taxa de natalidade em função da contracepção, foram cenários que potencializaram a mudança dos valores sexuais femininos. Tais transformações possibilitam para as mulheres desassociar, de maneira efetiva, o sexo da reprodução.

As agitações sociais feministas e o sexo liberto da reprodução ampliaram as possibilidades da representação do sexo para as mulheres. Ainda que a autonomia sexual feminina seja um processo lento e que, de momento em momento, encontra resistência (ERGES, 1991), as temáticas do sexo encontraram terreno privilegiado nas histórias em quadrinhos.

Nas narrativas quadrinizadas, é possível representar o corpo feminino (e sua nudez) de maneira imagética e verbal, sem a necessidade do ator/atriz real, sem a necessidade de associação entre corpo do personagem e corpo real do ator. A confusão estabelecida entre ator e personagem, nas representações que se utilizam de um corpo real, é arriscada para o ator

que representa. Se existe um *imaginário* que limita/ reprime as manifestações sexuais femininas, é especialmente arriscado, para a atriz, representar tais manifestações de sexo. O personagem gráfico, desenhado, não pode ser ator, não pode representar (representar uma mulher ou homem ou uma criança etc) porque não pode estar no lugar do sujeito, somente pode estar no lugar dele mesmo. Seguindo a lógica de Baudrillard (2006), na qual o objeto sem a sua função, funciona ainda melhor, pode-se dizer que retirada a função de representar (como é o caso da atriz/ator real), o personagem gráfico representa ainda melhor.

Se a *mística feminina* (FRIEDAN, 1971) limitou as liberdades sexuais das mulheres, não realizou, evidentemente, o esgotamento das possibilidades representativas do sexo. As correntes que estimularam as mulheres a se apropriarem de seus discursos, também ampliaram as possibilidades de expressão de grupos de mulheres diferentes entre si em suas sexualidades. A abertura possibilitou, por exemplo, a entrada das mulheres na discussão de temáticas como o lesbianismo e as relações homoafetivas nas histórias em quadrinhos.

Nesse terreno de representação, a quadrinhista Alison Bechdel tem atuado com reconhecimento internacional. Autora de **Fun Home**, a artista discute a relação entre a personagem com sua família, especialmente seu pai homossexual, e como construiu suas relações com a homossexualidade e as identificações de gênero. De acordo com Camargo (2013), **Fun Home** é um simulacro da vida real de Alison Bechdel e problematiza a questão de gênero a partir do pensamento desenvolvido por Judith Butler (2003).

Figura 89– Página de **Fun Home**, Alison Bechdel

A produção norte-americana das artistas mulheres é um campo amplo de representações e tem influenciado nas vontades femininas de publicação em vários locais. Mas se essa produção é notadamente ampla (muitas artistas não são contempladas na composição desta tese), ela não é a única a se destacar internacionalmente.

Durante as décadas de 1950 e 60, por exemplo, a Inglaterra concentrava grandes possibilidades para as mulheres que publicavam histórias para meninas, as *girl strips*. Conforme Cadogan (1983), as mulheres receberam uma publicação exclusivamente para elas com o lançamento da publicação **School Friend**, em 1950, que duraria 15 anos. Evelyn Flinders foi uma das pioneiras no gênero, que atribui aventura às histórias direcionadas para as meninas (CADOGAN, 1983, p.1093).

Em termos quantitativos o Japão, por exemplo, também apresenta uma produção considerável de artistas mulheres. De maneira geral, o Japão é um dos que mais produz histórias em quadrinhos, sendo a profissão de quadrinhista muito bem aceita e desejada. Para Nobu Chinen (2011, p. 74-75) “não existe nenhum mercado de quadrinhos no mundo que possa ser comparado ao japonês [...]. No Japão, a profissão de desenhista de mangá é uma das mais bem remuneradas e cobiçadas [...]”. O país também tem um amplo número de criadoras de mangá (como são conhecidos os quadrinhos no Japão), as chamadas *mangakás*, que influenciaram o consumo e produção de quadrinhos pelo público feminino em inúmeros países. Os quadrinhos no país recebem amplas designações, conforme o público consumidor. As revistas femininas são chamadas *shojo mangá* e “constituem hoje o grande sucesso de vendas no Japão, com aproximadamente 45 títulos diferentes.” (LUYTEN, 2011, p.40). Para Vergueiro e Bari (2002) é relevante enfatizar a ampla segmentação que os quadrinhos receberam no Japão, sendo que demandas de diferentes públicos podem ser atendidas.

Se for correto afirmar que não temos muitas artistas mulheres nos quadrinhos exclusivamente em função do caráter masculinista de nossas sociedades, o Japão constitui uma contradição. O país não foge à regra no que diz respeito à atmosfera do poder masculino no qual se desenvolveu. O que ocorre naquele local é uma ampla produção de quadrinhos associada a um caráter segmentário desse mercado. Os mangás apresentam tantas divisões de classificação quanto forem possíveis as temáticas das narrativas quadrinhizadas. Se existem quadrinhos que abordam a temática esportiva, logo haverá um segmento especializado para a produção de quadrinhos. Se existe um público que se interessa por histórias românticas, logo haverá uma classificação quadrinhística que insere sob um título comum, as histórias dirigidas a um tipo de público específico. Nesse sentido, o sexo do leitor é também um fator de segmentação. O direcionamento da produção feminina para o campo do específico, no que diz respeito aos mangás, faz parte do caráter sexista daquele local. No entanto, não há feminino específico *versus* masculino universal na produção de quadrinhos, pois os quadrinhos para meninos também levam nome próprio - o gênero *shonen*.

Ainda que se possa discutir as características dos quadrinhos que correspondem ao público feminino japonês, é importante salientar que a segmentação gerou mercado de trabalho para as produtoras mulheres, que antes não tinham tanto espaço. Da mesma forma como aconteceu, em determinado momento, com as *historietas sentimentales* espanholas, mas em escala significativamente maior, o caráter segmentário da produção do Japão é relevante

para a participação da mulher no mercado de quadrinhos. Com a disseminação do mangá pelo mundo, essas artistas ampliaram o alcance de suas obras.

As revistas japonesas para o gênero feminino, destinadas em geral para um público adolescente, possuem temáticas de amor, histórias românticas, desenhos delicados e, paradoxalmente, uma exaltação do suicídio (LUYTEN, 2011). Luyten (2011) discute a respeito das características repressoras da sociedade japonesa e o potencial catártico que os quadrinhos exerceriam nessa sociedade. As histórias românticas destinadas às meninas e a exaltação da beleza do suicídio, muito presentes na produção de mangás destinada às mulheres, são coerentes com essa sociedade acolhedora de um sujeito deprimido e pressionado. Nesse sentido, o suicídio representaria o alívio que, nesse caso, somente a morte traria. O alívio pela morte, e, nessas histórias, a ressurreição (pois muitos personagens, conforme Luyten, retornam depois da morte), também é coerente com uma sociedade que tem na honra um valor fundador, tal como nas sociedades ocidentais, que até pouco tempo permitiam, em lei, assassinatos em nome da honra: “A morte tinha sempre a última palavra. Todos mataram e morreram pela honra” (PRIORE, 2009, p. 156). Pode-se observar que grande parte dos crimes em nome da honra envolvia a relação entre as mulheres e o sexo. A valorização feminina do suicídio nos *shojos* japoneses é coerente com essa atmosfera de pressão social.

Mercadologicamente, as mulheres nas criações japonesas de quadrinhos exercem seus trabalhos em todos os níveis de produção, desde a edição até o consumo dessas narrativas. A apropriação de grande parte dos meios de produção, se não significa necessariamente a diminuição de visões estereotipadas sob as mulheres, possibilita visualizar como essas mulheres têm se autorrepresentado nos quadrinhos, já que os intermediários da produção, que poderiam limitar os anseios criativos das artistas, também representam o sexo feminino.

De acordo com Luyten (2011), as mulheres começaram a entrar para o mercado de trabalho japonês de quadrinhos após a Segunda Guerra Mundial, a partir do sucesso de **Sazae-san**, criação da artista Machiko Hasegawa.

Machiko Hasegawa, que não pertencia ao gênero Shojo (LUYTEN, 2011) foi pioneira em posicionar a mulher de maneira autônoma, apresentando outra visão a respeito da família japonesa. Sua história mais conhecida, **Sazae-san**, foi criada em 1946 e tratava-se de uma tira humorística. A história apresenta uma aparente inversão das tradicionais posições de dominação e dominado estabelecidas entre homens e mulheres. O representante masculino da

tira está constantemente recebendo ordens da protagonista e se empenha em realizar as atividades que tradicionalmente são desempenhadas pelas mulheres e que contribuem para as configurações identitárias femininas, tais como o trabalho doméstico ressaltado pela *mística feminina* (FRIEDAN, 1971) como se pode ver na figura 90.

Figura 90 - *Sazae-san*, de Machiko Hasegawa

Por outro lado, a personagem principal atua como uma grande mãe, infantilizando o personagem masculino. A substituição do papel de esposa pelo papel de mãe retira do campo doméstico o lugar do pai e esposo. Sem a figura paterna (que nesse caso é representada pelo marido da personagem), a protagonista atua em sua casa como uma grande mãe, responsável por organizar a estrutura domiciliar.

Essa configuração familiar representa o papel da esposa como responsável pela educação de todos, inclusive de seu marido. A estrutura que inverte as posições de dominação no ambiente doméstico não representa simetria de gênero e consequente transformação dos papéis de gênero no mundo social, mas um reforço de outra identidade feminina que foi durante muito tempo determinante nas configurações identitárias das mulheres, a *identidade mãe*. Assim, a personagem principal deixa de corresponder à *identidade dona de casa*, mas amplifica a sua *identidade mãe*. (FRIEDAN, 1971)

Figura 91 - **Sazae-san**, de Machiko Hasegawa

O trabalho doméstico, no entanto, durante muito tempo não foi considerado relevante, não sendo considerado passível de remuneração. “Em 1892, a primeira conferência de mulheres a autodenominar-se 'feminista' sublinhou a necessidade da 'protection sociale à toutes les mères’” (THÉBAUD, 1991, p. 441), pois as atividades desempenhadas pelas mulheres não eram consideradas relevantes no mundo social.

A figura da mulher como mãe era frequente nas tiras de quadrinhos norte-americanas, por exemplo, como já foi referenciado no capítulo anterior. O personagem masculino “ficava relegado ao papel de pagador das contas, humilde cumpridor de ordens ou títere indefeso frente às decisões da matrona do lar” (VERGUEIRO, 2003). Mas a inserção da figura feminina como autoridade nesse contexto, não reflete necessariamente a suavização da

hierarquia dominador/dominado no campo social, significando, em grande parte, a manutenção dessas hierarquias de gênero.

Atualmente, nas criações japonesas, diferentemente das passivas e românticas das décadas de 70, “as heroínas estão ou mais próximas de fazer um ajuste na relação com o parceiro, ou tentando um relacionamento de igual para igual.” (LUYTEN, 2011, p.185).

Se as mulheres que produzem quadrinhos estão menos presentes nas indústrias dessas histórias fora dos Estados Unidos e do Japão, no restante do mundo elas têm se destacado com obras específicas que, em grande parte situam-se no terreno da autobiografia e humor. Nesse sentido pode-se citar a quadrinhista canadense Lynn Johnston, nascida em 1947, autora da história **For better or for worse**.

Se houve a ampliação das representações femininas, a partir da inserção do trabalho e da profissão nas narrativas quadrinhizadas, este fato não significou a extinção das narrativas da vida doméstica. É a esse respeito que trata **For better or for Worse**, que diferentemente das tiras familiares dos “criadores masculinos [...] explora tanto o lado claro como escuro da vida familiar. No mundo de Johnston, o amor algumas vezes não vence, e coisas ruins acontecem a pessoas boas” (VERGUEIRO, 2001).

Na figura 92, por exemplo, há um embate entre o tradicional papel materno e paterno e as transformações que essas relações sofreram. Nesse sentido, a figura que representa o pai, apesar de indicar que irá cuidar do filho (papel tradicionalmente associado à mãe), o que sugere a representação de uma identidade paterna transformada, termina por se inserir no lugar do filho ao ingerir a bebida que seria destinada à criança.

Figura 92 – **For Better or For Worse**, de Lynn Johnston

As narrativas do feminino ganham distintas configurações nas elaborações artísticas de quadrinhistas localizadas em diferentes partes do mundo. Na França, grande parte das artistas que tiveram seus trabalhos reconhecidos, elaboraram narrativas de cunho crítico e reivindicativo. Tal como Chantal Montellier e Hélène Bruller, Claire Bretécher, nascida em 1940, começava a discutir as frustrações humanas através de protagonistas femininas, especialmente com a obra **Les Frustrés**.

Figura 93 – Capa de **Les Frustrés**, de Claire Bretécher

Bretécher é uma das autoras influentes nas criações quadrinhísticas de diversas artistas europeias. Ao ser alertado de que ela era a única mulher em seu meio, a artista chega à conclusão de que de fato era, mas que isso não lhe causava incômodo algum (BRETÉCHER, 2012).

Pouco conhecida no Brasil, suas obras quase não estão disponíveis no país, uma de suas principais criações é a personagem **Cellulite**, apresentada da revista **Pilote**, de significativa importância na França. Em 1960, Bretécher participou da revista **Tintin**.

Conforme Filippini (1982) as personagens femininas de Bretécher possuem posicionamento político feminista. Suas protagonistas aparentam ambiguidade de gênero, não sendo raros os momentos em que não é possível identificar o sexo das personagens somente pela imagem.

Figura 94 - Agrippine, de Claire Bretecher

Bretecher atuou profissionalmente na edição de quadrinhos, criando, juntamente com Marcel Gotlib e Nikita Mandryka, a editora **Éditions du Fromage**. A autora ressalta que as mulheres costumam gostar muito de seu trabalho, mas que os homens o detestam. Enfatiza também que costumava manter relações complicadas com as feministas, apesar de se considerar ultra feminista, e que rir da mulher não significa, necessariamente, uma postura misógina (FILIPPINI, 1982).

A imagem da mulher representada por Bretecher, em um primeiro momento, poderia ilustrar a discussão de Butler (2003) a respeito das relações entre gênero e identidade. Butler (2003) critica as categorizações de gênero e sexo de nossas sociedades ocidentais, que,

segundo a autora, determinam o feminino e o masculino heterossexuais como as lógicas determinantes das identidades de gênero. Nesse sentido, a autora propõe uma desconstrução das categorias sexuais. Dessa forma, a transexualidade, transgenia, as identidades de gênero que não se enquadram nos padrões tradicionais são mais compreendidas se essa lógica for considerada.

Partindo de uma discussão filosófica que tem na linguagem seu fio condutor, se por um lado o pensamento de Butler (2003) está orientado para a desmitificação das categorias binárias de gênero e sexo como verdades fundamentais, por outro lado, a eliminação da compreensão da categoria *mulher* poderia eliminar, igualmente, a história de opressão dessa categoria. Desmontar a ideia do gênero e do sexo significa colocar em evidência a construção histórica da ideia do gênero e do sexo. Contudo, paradoxalmente, desmontar as categorias de gênero e sexo pode significar, igualmente, desmontar a história do gênero e do sexo. Nesse sentido, o gênero, quando visto sob a óptica social e histórica, parece apresentar menores possibilidades de oscilação do que apresenta no âmbito linguístico/filosófico. No entanto, a autora apresenta uma resposta importante às indefinições de gênero, aos que procuram identificações que não se apresentam nas categorias tradicionais de gênero, realizando, dessa forma, uma inclusão.

Os personagens de Bretécher nem sempre possuem definições imagéticas claras de gênero, mas as categorias feminino/masculino continuam presentes, mesmo que de maneira mesclada e por vezes confusa. Assim, a aproximação de seus quadrinhos ao pensamento de Butler (2003) ocorre apenas em um primeiro momento, pois logo suas personagens serão identificadas como pertencentes ao sexo feminino ou ao masculino.

De acordo com Bretécher (2012), a maneira de representar suas personagens, oscilando momentos de ambiguidade e certezas a respeito do gênero, é significativa na história. A indefinição do gênero está associada ao caráter feminista das personagens ambíguas. Personagens consideradas pela autora como exteriores às *ideologias* feministas são representadas de maneira tradicional. Fazem parte dessa maneira tradicional de representar o feminino as prostitutas e mulheres conservadoras, que têm suas identidades definidas pelas vestimentas, penteados, uso de maquiagem, calçados de salto alto etc.

A autora de **Les Frustrés** acaba por ilustrar dois tipos de perspectiva feminista. A primeira está preocupada com a inserção das homossexuais nas reivindicações feministas e em como os padrões tradicionais de gênero têm conduzido as mulheres à uma suposta

necessidade de se feminilizar. A segunda perspectiva procura discutir, a partir de concepções de gênero bem definidas, as repressões e transgressões femininas no mundo social. Uma perspectiva está familiarizada com a filosofia de Judith Butler (2003), enquanto a outra parece se assemelhar ao pensamento iniciado por Simone de Beauvoir (1967).

Se Claire Bretécher realiza a discussão do feminino a partir do humor, de outra perspectiva, Aude Picault é uma das poucas mulheres a atuarem no campo do erotismo. Suas histórias contrariam o modelo padrão de *grafia erótica*, representando o sexo, e o corpo feminino, de maneira sutil. “Eu queria evitar os clichês que me incomodavam quando eu lia pornô. Eu não me projetava ali, porque não pareciam comigo. Faço algo com que me identifique. Uma mulher com um corpo sem exageros” (PICAULT; PINHEIRO, 2012), diz a autora.

Figura 95 – Aude de Picault

Da mesma forma, Aurélia Aurita trabalha o feminino a partir de outra perspectiva que pressupõe a mulher como protagonista que possui discurso, identidade e, na relação sexual, também objetifica o sexo oposto, o outro com quem mantém a relação.

Figura 96 - **Morango com Chocolate**, Aurélia Aurita

A França tem sido um dos locais receptivos para perspectivas femininas como as de Claire Brétecher, Aude de Picault ou Aurélia Aurita, assim como os ideais de “liberdade, igualdade e fraternidade” que parecem “contaminar” o *imaginário* do local quanto às representações femininas. Contudo, nem todos os locais possibilitam o pleno desenvolvimento criativo dos trabalhos das mulheres. Ainda assim, algumas autoras se

destacam internacionalmente a partir justamente de suas lutas psicológicas e sociais contra as suas realidades opressoras. Esse é o caso de Marjane Satrapi, nascida no Irã, em 1968.

Marjane Satrapi é considerada pioneira nas histórias em quadrinhos em seu país. A autora tornou-se conhecida por sua obra **Persépolis**, narrativa autobiográfica que discute a questão feminina na cultura islâmica. A obra foi adaptada para animação e concorreu a Palma de Ouro no festival de cinema de Cannes e ao Oscar, em 2007 (GOIDA, KLEINERT, 2011). De ascendência nobre em seu país, saiu do Irã bastante jovem, aos 14 anos de idade, em direção à Viena, Áustria.

A autora afirma, a respeito da narrativa de sua história, que teve grandes influências culturais norte-americanas e que comprava músicas de grupos de rock estrangeiros (como o Iron Maiden), no mercado clandestino do Irã (GUERRA, 2007).

Os caminhos que levam Satrapi para a produção de autobiografia parecem evidentes. História de repressão, vivência em zonas de conflitos armados, ditadura e conduta religiosa opressiva com as mulheres, educação oscilante entre tradicionalismo islâmico e esquerdismo juntamente com seu interesse, habilidades artísticas e condições econômicas foram aspectos que contribuíram para que seu caminho criativo legitimasse a autobiografia em suas criações.

Sua principal obra apresenta uma atmosfera de desmitificação da mulher iraniana ou pelo menos de desmitificação da homogeneidade das identidades femininas em países nos quais o fundamentalismo religioso está presente, conduzindo as ações do estado e das instituições. Também apresenta algumas maneiras que algumas mulheres encontraram, no Irã, para se movimentar dentro da cultura opressiva. É o que ocorre na figura 97, na história **Bordados**.

A narrativa se dedica a contar histórias íntimas de mulheres iranianas que passam por situações das mais diversas no que diz respeito ao sexo, ao casamento e a submissão feminina.

Figura 97 – **Bordados**, de Marjane Satrapi

Um grupo de mulheres se reúne em determinado momento do dia para tomar chá e conversar, o que é chamado de bordados. Bordados, também significa, conforme consta no próprio livro de Marjane, a cirurgia de reconstituição do hímen, que recupera a virgindade. Nesse encontro de mulheres, são contadas histórias de casamentos frustrados, obrigações matrimoniais que as mulheres tinham que cumprir ainda crianças (13 anos, por exemplo), mas também são narradas histórias que debocham dos homens e maridos (os opressores), desejos de consumo e de beleza, relações sexuais frustradas etc. Dessa forma, Satrapi acaba gerando uma abertura para a quebra do estereótipo da mulher muçulmana. É preciso salientar, é claro, que as histórias narradas por Satrapi dizem respeito às mulheres que tiveram certa condição econômica privilegiada, o que amplia as possibilidades libertárias em diversos âmbitos.

Vivendo em um local bastante menos hostil com as mulheres, a artista argentina

Maitena, criadora de **Mulheres Alteradas** (2006) tem disseminado suas produções pelo mundo. Atuando no gênero de humor, suas mulheres alteradas são produtos de consumo não apenas nos quadrinhos, mas em outras formas de comunicação, como o teatro.

Figura 98 - **Mulheres Alteradas**, de Maitena.

A artista é hoje reconhecida mundialmente e sua obra está presente em pelo menos 15 países. Em entrevista ao jornal **O Estado de São Paulo** (2006), Maitena opina sobre o “conceito” mulher: “Independentemente da nacionalidade, sempre digo que as mulheres não são todas iguais, mas passam pelos mesmos dilemas. Apesar de levarmos vidas diferentes, temos valores mais ou menos parecidos, nos angustiamos e somos felizes pelas mesmas coisas.” (MAITENA, 2006, p.8). A fala da autora parece corresponder mais a uma preocupação mercadológica, de vender suas histórias ao maior número possível de mulheres, do que de fato a uma análise da condição de gênero em nossas sociedades: parece evidente que as mulheres não vivem os mesmos dramas. Os locais onde vivem, suas condições econômicas, psíquicas, físicas, são materialidades que alteram o tipo de dilema que as mulheres enfrentam. Meninas como Malaila, (FOLHA DE S.PAULO, 2012) por exemplo, a adolescente que ficou conhecida mundialmente por lutar pelo direito das mulheres paquistanesas à educação (e que sofreu uma tentativa de homicídio em função disso), obviamente enfrentam outros dilemas que as mulheres representadas pela artista.

A obra de Maitena apresenta temáticas como a moda, o corpo, a família, os filhos, os

relacionamentos, assuntos muito comuns em quadrinhos que, em muitos países, receberam desde o começo do desenvolvimento dessa linguagem, a etiqueta direcionada para o público feminino. A obra, aliás, parece apresentar semelhança temática com a já citada **Radical Chic**, de Miguel Paiva. As duas possuem o mesmo “tom discursivo”, abordando temáticas e perspectivas semelhantes. As duas se dedicam a abordar as modificações que as mulheres atuais representam. As duas são “mulheres alteradas” e criticam a própria condição. No entanto, o desenho faz com que sejam diferentes de maneira fundamental. Maitena “enfeia” as suas personagens, deixando-as mais agressivas e desesperadas. **Radical** é mais suave e mais equilibrada.

No caso de **Mulheres Alteradas**, a adjetivação do verbo *alterar* para atribuir significado às identidades das mulheres representa, de certa forma, as transformações que as mulheres e suas representações femininas têm sofrido nos últimos tempos.

Figura 99 – **Mulheres Alteradas** (Alguns desencontros)

Mas por outro lado, as mudanças representadas por algumas histórias de Maitena, em grande parte, significam menos transformações profundas nas estruturas das identidades femininas e nas formas de ver o feminino do que uma atualização de antigos padrões que constituíram a imagem da mulher. Esses padrões se referem especialmente ao estereótipo da

emotividade e sentimentalismo femininos. No caso da figura 100, por exemplo, a ideia da *histeria* feminina é evidenciada:

Figura 100 – **Mulheres Alteradas (Aqueles coisas)**

A história apresenta o estereótipo da histeria. A respeito do assédio amoroso/sexual entre homens e mulheres, por exemplo, Lipovetsky (2000, p. 65) afirma que se uma mulher recusa “um pouco brutalmente um pretendente, não choca. Intentamos a situação oposta: o mesmo comportamento masculino tem o nome de grosseria ou de indelicadeza”. A situação narrada pela história de Maitena representa, em outros termos, o pensamento de Lipovetsky. Mas se, por um lado, a narrativa da figura 100 pode encontrar correspondência em determinada realidade social localizável, por outro lado ela carrega uma série de estereótipos tradicionais que reforçam antigos discursos a respeito das identidades femininas, travestidos com a linguagem contemporânea desses locais representados, tais como o já citado estereótipo da histeria ou da instabilidade emocional (GENOVOIS, 1991).

A estabilidade emocional já foi critério de identificação de gênero. Atribuía-se às mulheres a incapacidade de lidar com frustrações, geradora de crises de choro, de raiva, de irracionalidade. Simone de Beauvoir (1967), por exemplo, retoma a ideia que identifica a influência do corpo e dos hormônios apenas no comportamento feminino e não identifica tal influência no comportamento masculino.

Sob outro aspecto, nessas histórias de **Mulheres Alteradas**, o *problema* do feminino, e da igualdade social de gênero, é abordado a partir da esfera individual. Assim, o problema social feminino, das limitações na definição identitária da mulher e da inserção da mulher em identidades estereotipadas, não é abordado como tal. Não se trata de realizar, como as feministas de *primeira onda* o fizeram (THEBÁUD, 1991), uma socialização da esfera privada com o intuito de trazer os problemas das mulheres (confinadas em suas casas) como problema social. Trata-se, no exemplo citado, do movimento contrário – uma individualização dos problemas sociais das mulheres. Restringindo as condições sociais do feminino às tristezas e lamentações individuais, a questão social do machismo, do sexismo e do preconceito de gênero fica restrita ao campo psicológico de cada mulher. Evita-se assim, que as discussões de gênero sejam constituídas também em suas dimensões sociais. Assim, ocorre uma tentativa de *naturalização* do problema social, o que é uma ação da *ideologia*, conforme ressalta Thompson (1995), com a consequente inserção desse problema como pertencente ao indivíduo e, assim, cabendo exclusivamente a ele o ônus de sua resolução.

Mas se Maitena nem sempre propõe novos modos de ver o feminino, seu sucesso no campo dos quadrinhos certamente estimula a inserção de outras mulheres nesse mercado. Para a quadrinhista Laura Pérez Vernett¹², por exemplo, é importante que se tenha mulheres de fama internacional e presentes no *mainstream* dos quadrinhos, pois elas estimulam a inserção de outras autoras nesse campo.

Nos países de língua espanhola, a discussão sobre o feminino nos quadrinhos tem ocorrido de maneira significativa. Maitena é um dos expoentes, mas a variedade temática e de perspectiva desenvolvida pelas quadrinhistas também é relevante. A Espanha, por exemplo, se não contém as mesmas indústrias de quadrinhos que os Estados Unidos e o Japão, evidencia uma variedade de tipos de criação e gerações de quadrinhistas interessantes para se pensar o feminino nessas narrativas.

12 VERNETTI, Laura. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 14 de Abril de 2013. (APÊNDICE C).

3.1.1 Algumas produtoras espanholas de quadrinhos: Das *historietas sentimentales* ao feminismo reivindicativo

Desde a década de 1980, a partir da criação dos **Institutos de la mujer y de la juventud** tem havido, na Espanha, exposições, colóquios, falas a respeito da temática quadrinhos e feminino (CORTIJO, 2010). Durante muito tempo, naquele local, especialmente a partir das décadas de 1940, os quadrinhos que predominavam na produção e consumo do público feminino eram de tipo sentimental, traziam histórias de amor, família e conservação de valores tradicionais. Nesse sentido, Martín realiza uma categorização da atuação das mulheres nos quadrinhos espanhóis. Conforme o pesquisador, o trabalho das quadrinhistas pode ser classificado em:

- 1) *Tiempos heroicos de la historieta española (1940/1950)* - Armonía Rodríguez, Alicia Romero, Carmen Barbará, Purita Campos, Trini Tinturé, María Pascual, Rosa Galcerán, Juanita Bañolas, Enriqueta Bombón, Rosa Galcerán, Carmen Guerra, Rosa M^a Padulles, Pili Blasco, Nuria Pompeia.
- 2) *Los años de la Transición política española (1970 en adelante)* - Marika Vila, Ana Miralles, Ana Juan, Marika (Mari Carmen Vila), Montse Clavé, Victoria Martos, Ana Miralles, Mariel Soria, Laura Pérez Verneti, Ana Juan.
- 3) *Profesionales actuales* - Carla Berrocal, Sandra UVE, Sonia Pulido, Nuria Peris, Idoia Iribertegui Iriguibel, Elena Punto G., Gemma Arquero, M^a Ángeles Cabré, Elena García, Rosa Navarro, Enma Ríos, Teresa Valero, Studio Kosen (Manga, formado por mujeres), Studio XIAN UN (Manga, formado por mujeres), Olga Carmona, Belén Ortega, Aratza Sestayo.¹³

Nesse sentido, Rosário Jiménez Morales (2011), discutindo a presença da mulher na produção de quadrinhos na Espanha, enfatiza que, em parte das histórias do que Martín¹⁴ denominou *tiempos heroicos* (que marcaram as *historietas sentimentales*) as próprias criadoras reproduziam estereótipos e padrões de comportamento contidos em histórias cujas principais temáticas circulavam em torno do amor e da preservação da família.

Los estereotipos eran emitidos incluso por la propia mujer, pues en muchos de estos tebeos existía la participación femenina en las labores creativos. De esta forma, se creaba un fenómeno paradójico: la mujer era hablada por ella misma a partir de un proceso de interiorización de la representación que el hombre había impuesto. (p.160).

13 Informação concedida por Antonio Martín, via e-mail, dia 16 de abril de 2013.

14 Informação concedida por Antonio Martín, via e-mail, dia 16 de abril de 2013.

Conforme a autora, as histórias direcionadas para o público feminino (e muitas vezes desenhadas por ele) como já foi referenciado no capítulo 3, receberam o título *historieta sentimental*. Cortijo (2010) ressalta que as revistas destinadas às meninas eram pensadas no intuito de educar a futura mulher para os afazeres domésticos e o cuidado com o marido e filhos, lógica predominante em muitos países da época. Uma das revistas pioneiras no gênero foi a **Mis Chicas**, como citado no capítulo anterior.

Na Espanha, a divisão nítida sobre o público consumidor nos faz pensar nessa condição de produção, pois as produtoras do sexo feminino também estão imersas nas tradições históricas, das quais fala John Thompson (1995) quando se refere à hermenêutica da profundidade, ou seja, às condições que influem de uma maneira ou outra nos resultados de suas produções.

É interessante notar que a segmentação/fragmentação entre quadrinhos gerais e quadrinhos para o público feminino no país é bastante marcante para uma sociedade que apresenta, igualmente, grande grau de fragmentação identitária. Essa segmentação é refletida nas produções quadrinhísticas desse lugar. E se hoje a produção das mulheres na Espanha representa uma ampla variação temática, houve um período no qual, na sua grande maioria, as mulheres realizavam histórias enquadradas na categoria *sentimental*.

Gênero que nem sempre abarcou as criações das mulheres (grande parte dos roteiros, por exemplo, eram desenvolvidos por homens) as *historietas sentimentales* tiveram uma ampla duração, conforme José Antonio Ramirez (1975), em torno de 25 a 30 anos. As histórias de fadas e príncipes não representavam as revoluções culturais que começavam a se desenvolver na Europa da época. A pouco mais de 1000 km de distância, na França, Simone de Beauvoir lançaria *O segundo sexo* em 1949, apenas sete anos depois do surgimento da revista espanhola **Mis Chicas**, pioneira publicação do tipo sentimental direcionada ao público feminino (MORALES, 2011).

Mas, na Espanha, **Mis Chicas** era lançada em plena ditadura de Francisco Franco, a qual teve caráter fascista e de extrema influência católica. De acordo com Perez (2011), a sociedade desejada pela franquismo deveria ser homogênea, católica, fechada ao exterior e vinculada ao *imaginário* imperial dos reis católicos espanhóis. As publicações dirigidas às meninas e muitas vezes feitas por artistas mulheres, seguiam essa lógica de conservação dos valores familiares, romantismo feminino e histórias de príncipe encantado.

Duas das autoras que participaram de maneira intensiva do cenário das historietas

sentimentais, mas atuando posteriormente ao início de **Mis Chicas** foram Trini Tinturé e Carmen Barbará.

3.1.1.1 Romantismo feminino nas *historietas sentimentales*: Trini Tinturé e Carmen Barbará

Trinidad Tinturé Navarro, nascida em Lérida, em 1938, nome real de Trini Tinturé, é um dos grandes nomes espanhóis no que diz respeito às *historias para niñas*, como também é referenciado o gênero *historieta sentimental*. O período de nascimento de Trinidad, assim como muitas das artistas espanholas que fizeram grande sucesso em gêneros diversos, coincide com a Guerra Civil Espanhola. Filha de um carpinteiro e de uma dona de casa, a autora rabiscava seus desenhos desde criança e percebia a condição social da mulher de sua época, limitada aos afazeres domésticos e ao cuidado com a família: “Me di cuenta que por mi condición de mujer tenía que estar muy al quite si no quería que me cambiasen el lápiz por una escoba.” (NAVARRO, 2013)

A autora muito cedo se mudou de Lérida para Barcelona, onde haveria maiores possibilidades de trabalho como desenhista. Começou sua atividade nos quadrinhos na década de 1960, quando se produziam muitas histórias dedicadas ao público adolescente feminino. A artista, então, logo conseguiu trabalho desenhando histórias de fadas e príncipes. Essas histórias marcaram a produção de quadrinhos do local. A presença da monarquia, e sua hierarquia, provavelmente contribuiu para a construção do *imaginário* do príncipe. O príncipe, para as meninas da Espanha, é uma realidade próxima. Apesar do reino ser motivo de inúmeras sátiras sociais, como por exemplo as que realiza a revista **El Jueves**, o *imaginário* do príncipe encantado talvez possa ser facilitado pela presença da realeza na vida cotidiana dessas meninas.

Quanto a Trini Tinturé, a autora afirma que escolheu trabalhar com quadrinhos e que quando criança desenhava como forma de escape de sua angustiante vida escolar (TARRAGO, 2013). A respeito das dificuldades iniciais em um campo predominantemente masculino, contrariando suas história inicial, a artista afirma que nunca enfrentou dificuldades nesse sentido. Ressalta que tinha tanta vontade de ser quadrinhista que não se preocupava com o machismo do meio. A afirmação parece contraditória, pois se o machismo/masculinismo pudesse impedir sua atuação como quadrinhista, certamente essa seria uma preocupação.

Ocorre que Trinturé participava, inicialmente, de narrativas de temáticas sentimentais e românticas que reproduziam as demandas morais para as mulheres da sociedade de sua época. Sendo assim, muito provavelmente seu ambiente laboral se diferenciava da atmosfera de trabalho de artistas que pretendiam disseminar suas criações para outros públicos ou ainda aventurar-se além das margens dos estereótipos de gênero. Também ocorre que, a própria autora já destacou (NAVARRO, 2013) as dificuldades que enfrentou para conseguir sair de sua cidade natal, viver em Barcelona e exercer uma profissão que, para a sua família, era insignificante. Essa barreira foi ultrapassada graças ao abrigo de uma tia-avó, que vivia na capital catalã.

Tinturé trabalhava com desenhista de quadrinhos e, dessa forma, atuava em conjunto com um roteirista. A respeito da relação de trabalho entre desenhista e roteirista, a autora destaca que não havia muito contato com este segundo. O desenhista desempenhava a função de ilustrar o que havia recebido das mãos do editor e entregar esse trabalho final, sem grandes participações no roteiro da história. Nesse sentido, pode-se perceber o modo como o trabalho da desenhista era compreendido, no sentido de atender a uma demanda técnica. “Es que no te toleraban que lo hicieras de otra manera” (NAVARRO, 2013), diz a autora.

Nos anos de 1960, para a autora, se a Espanha quisesse estar inserida no mundo não deveria voltar-se para Paris ou Londres (locais, aliás, onde os movimentos de cunho feminista se desenvolviam de maneira consistente), mas, sim, para Roma e Washington. (GENEVOIS, 1991). Nessa atmosfera, a promoção da identidade feminina submissa e idealizada era bastante coerente. Por outro lado, para que os quadrinhos sentimentais pudessem ser publicados, certas formas de representar não eram permitidas. Dessa maneira, se esses quadrinhos correspondem adequadamente aos pressupostos do regime político da época, não foi simplesmente por vontade própria dos artistas e editores envolvidos, mas por diversos mecanismos de censura e repressões que limitavam as formas expressivas (MARTÍN, 1978).

A submissão feminina representada nos quadrinhos de tipo sentimental não teve relação com a não participação da mulher na produção desses quadrinhos. Para Antonio Martín¹⁵, por exemplo, as produtoras mulheres na Espanha se destacaram muito no gênero sentimental. Evidentemente que um espaço dedicado ao consumo feminino poderia gerar, assim como gerou, um maior espaço ao lado da produção.

É importante enfatizar, no entanto, que a participação das mulheres na produção de

15 MARTÍN, Antonio. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 12 de abril de 2013 (APÊNDICE B)

quadrinhos do tipo sentimental não necessariamente significou a ruptura de estereótipos de gênero e representações homogêneas da mulher. Essas representações, aliás, estavam alinhadas com os pressupostos culturais do poder político da época. Entre muitas razões, pode-se destacar a já citada censura e as limitações políticas para a publicação de histórias transgressoras.

Figura 101 - **Sissi Juvenil**, desenhos de Trini Tinturé

Trini Tinturé ressalta que não se podia desenhar, por exemplo, uma mulher e um homem sozinhos no mesmo ambiente. As histórias também deveriam finalizar em casamento. A quadrinhista destaca que, inicialmente, essas formas de expressar estavam coerentes com sua própria educação tradicional, mas, ao mudar-se para Barcelona, também modificou sua postura em relação a essas representações. A artista destaca que, hoje em dia, as representação femininas passaram ao extremo oposto, o que, conforme ela, tampouco é positivo para as expressões femininas. (TARRAGO, 2013).

A artista passou por diversas etapas do mercado editorial de quadrinhos e vivenciou diferentes possibilidades criativas, de acordo com o desenvolvimento cultural de sua época. É em 1980, por exemplo, que Trini cria a personagem **Emma**, de **Emma es encantadora**, uma bruxa adolescente que transita entre os séculos XVII e XX. A personagem era mais libertária

do que as outras do mesmo gênero, ademais de possuir uma grande semelhança estética com a obra de Purita Campos, que será citada a seguir. (CANDELA, 2007).

Figura 102 - *Emma es encantadora*, de Trini Tinturé

Como era comum na época em que iniciou a carreira, a autora realizou muitos trabalhos para outros países europeus, como Inglaterra, Alemanha e Holanda. Em alguns desses locais, as histórias para meninas continuam a se desenvolver.

Entre as décadas de 1950 e 60 as histórias para meninas e adolescentes faziam amplo sucesso na Espanha (RAMÍREZ, 1975). Algumas delas, como a revista **Sissi**, citada anteriormente, mantinham o discurso da propaganda do príncipe encantado e do casamento como condutores temáticos das narrativas. Uma das publicações que mais se destacou nesse sentido foi a **Azucena**. Para Bernárdez (2012), histórias como as de **Azucena** eram recatadas e moralistas, o que correspondia ao momento histórico vivido pela Espanha. A personagem contou com a participação de outra artista reconhecida em sua época, Carmen Barbará.

Figura 103 - Coleção Azucena

Carmen Barbará nasceu em 1933 e produziu inúmeras personagens femininas inseridas no contexto das temáticas de fadas e príncipes encantados. A artista ressalta (BARBARÁ, 2012) suas dificuldades em realizar os primeiros trabalhos nos quadrinhos e de como a sua vida familiar teve um peso significativo nesse sentido. A autora relembra que, em sua época, os desenhistas homens possuíam uma sala onde poderiam trabalhar, fechavam a porta dessa sala, e ali ficavam sem interrupções. Enquanto isso, a mulher continuava a fazer os trabalhos domésticos e a cuidar dos filhos mesmo durante seus horários de trabalho. A função dona de casa não era deixada de ser ocupada pela mulher, ainda que ela realizasse o mesmo labor que os homens.

Apesar de enfatizar sua dupla jornada, a autora afirma que “não se queixa de nada”, uma contradição já que ela está justamente ressaltando o fato de que para a mulher havia o acúmulo de trabalho que não havia para os homens. A contradição pode evidenciar a repressão realizada pelo comum, pelo normal ou pelo moralmente aceito. O moralmente aceito realiza no sujeito a adequação de sua conduta com a conduta ideal social. O trabalho doméstico feminino era visto como normal e moralmente correto. Se uma mulher transgride no fato de ocupar o lugar masculino no trabalho fora de casa (ou no trabalho para o mundo social), como foi o caso de Carmen Barbará, não realizar o trabalho doméstico constituiria uma segunda transgressão. O mundo social recebe uma força trabalhadora com a inserção das mulheres, mas o universo doméstico perde essa força. Um lugar visto como pertencente ao universo feminino e de menor valor como era visto o campo doméstico (THEBAUD, 1993), não será

facilmente ocupado pelo grupo que antes estava nas posições superiores do poder.

O passado de dupla jornada de Carmen Barbará ainda gera nas mulheres o sentimento de culpa quando não se corresponde a essa expectativa em alguma das áreas. Pode-se perceber, na autora em questão, assim como em muitas mulheres, certo orgulho em cumprir com funções duplas ou triplas, transformando o excesso de trabalho em uma ideia de força e poder femininos. Essa estratégia, aliás, resulta, em muitos casos, em ações que, hoje, podem ser consideradas *micromachistas*, conforme a definição do psiquiatra Luís Bonino (2004), já referenciada no capítulo 1 desta tese. A associação do trabalho doméstico ao gênero feminino, e a cobrança pela realização do trabalho doméstico mesmo quando a mulher trabalha fora de casa, é categorizada por Bonino entre um dos tipos de *micromachismo*.

No campo das histórias dedicadas às meninas, algumas ultrapassavam levemente as expectativas dos tradicionais discursos identitários a respeito do feminino. Carmén Barbará faria parte de uma publicação que de certa forma não correspondia ao ideal ultrarromântico. Trata-se de **Mary Notícias**.

Mary Notícias não contém o mesmo nível de discurso libertário contido, relativamente, nas histórias de **Esther**, de Purita Campos (que será citada posteriormente), por exemplo, mas tampouco representa a submissão feminina retratada por personagens coadjuvantes dos quadrinhos naquele momento. A personagem, aliás, possui bastante semelhança com a criação de Delia Messick, a repórter **Brenda Starr**, citada anteriormente.

De acordo com Antonio Martín (2010), a personagem constituía uma verdadeira heroína, atuando em uma profissão pouco comum na Espanha da época, o repórter de televisão. Já Cortijo (2010) destaca que nem mesmo **Mary Notícias** (e outras personagens do tipo) conseguiu escapar de retratar a busca pelo príncipe encantado e namorado ideal, mas enfatiza que essas histórias retratavam uma imagem menos misógina que aquela explorada pelos quadrinhos de aventura para meninos, por exemplo.

Segundo Martín (2010), quando **Mary Notícias** surgiu, nos anos de 1960, Carmen Barbará já havia realizado inúmeros outros trabalhos.

Figura 104 - *Mary Notícias*, desenhada por Carmen Barbará

Nas décadas seguintes, as modificações sociais de comportamento já não iriam satisfazer ao público leitor. Dessa forma, as narrativas sentimentais tradicionais começam a entrar em declínio.

3.1.1.2 Purita Campos e a sofisticação do *sentimental*

Se Trini Tinturé e Carmen Barbará produziram histórias românticas de maneira tradicional, com alguns pequenos avanços, como a inserção da representação do trabalho feminino, Purita Campos deu outra visão para essas histórias. Influenciada pelos quadrinhos femininos ingleses, que tratavam das temáticas femininas com um pouco de aventura e maior liberdade, a autora inicia seu trabalho nos anos da década de 1960, desenvolvendo histórias direcionadas ao público feminino adolescente. Nascida em 1937, em Barcelona, é uma das artistas de quadrinhos mais conhecidas do país e uma das únicas que permanece no campo do que se convencionou chamar *quadrinho feminino*.

Purita Campos começou sua atuação ilustrando modelos de roupas na área de moda. Sua mãe era modista e dessa forma possuía muitas revistas do gênero em sua casa. Foi então que começou a desenhar¹⁶.

Pode-se notar em sua obra a influencia de sua dedicação à moda. Seu personagem principal, **Esther**, que não foi uma criação original da autora, mas que ficou conhecida na

¹⁶ Informação concedida por Purita Campos, em Barcelona, dia 14 de abril de 2013 (APÊNDICE G).

Espanha pela especificidade dos desenhos e pela influencia de Purita sobre os roteiros das histórias, caracteriza-se pelo detalhamento de vestimentas e correspondência com a moda da época em que foi representada.

Figura 105- Personagem **Esther**, desenhada por Purita Campos

As histórias de **Esther** foram produzidas inicialmente para o mercado inglês, sob o título **Patty's World**. **Esther** foi uma adaptação para a língua espanhola. A autora começou trabalhando para o mercado inglês que, segundo ela, aceitava melhor o seu trabalho do que o mercado espanhol¹⁷.

Purita Campos enfrentou dificuldades no começo de sua carreira em função de preconceito de gênero. Conforme a autora¹⁸, foi doído ouvir dos editores que não a publicariam, pois, segundo eles, suas histórias continham “coisas femininas que não valiam a pena”. Também lembrou os elogios peculiares do tipo: “para uma mulher, você até que desenha bem”. A artista afirmou que a etiqueta *quadrinhos femininos* ou *quadrinhos para meninas* não fazia jus às histórias de **Esther**, pois a obra era lida também pelos meninos, mesmo que essa leitura ocorresse às escondidas.

A autora ressaltou que a Espanha sempre foi mais conservadora que a Inglaterra, local onde a personagem **Esther** foi lançada, e, portanto, que **Esther** representava o que as meninas espanholas desejariam ser. A personagem era uma adolescente transgressora, pois saía de casa para ir a festas, conversava sobre namoro e tinha um modelo de família diferente da

17 Informação concedida por Purita Campos, em Barcelona, dia 14 de abril de 2013 (APÊNDICE G)

18 Informação concedida por Purita Campos, em Barcelona, dia 14 de abril de 2013 (APÊNDICE G)

tradicional espanhola. Nesse sentido, a personagem representaria um desejo de liberdade das meninas e adolescentes espanholas que não viviam esse momento.

A autora enfatizou que foi ela quem insistiu para que a editora **Bruguera** (que publicou **Esther**) publicasse a personagem na Espanha, ressaltando que no país algumas vinhetas foram censuradas.

Esther está inserida na categoria *rosa* de histórias românticas destinada às meninas. Assim, na lógica que insere o gênero rosa como uma categoria menor de produção cultural, **Esther** não ofereceria riscos morais para a sociedade de sua época. Ainda assim, as imagens produzidas por Purita Campos não escaparam da censura, como ressalta a autora (CAMPOS, 2009).

Um exemplo é uma cena onde a personagem principal aparece “torturando” sua principal rival.

Figura 106 - Página censurada de **Esther**

A representação se refere à imaginação de **Esther**, mas ainda assim foi substituída pela imagem da personagem principal segurando um ramo de flores cortadas. Dessa forma, o desejo de vingança de **Esther** foi suavizado e romantizado.

Fazem parte do universo de **Esther** uma irmã mais velha, sua mãe, o padrasto, um futuro namorado do qual a personagem engravida posteriormente. Suas histórias foram

publicadas em uma época na qual as *historietas* para meninas faziam algum sucesso, e que em geral apresentavam um romantismo que posicionava a figura feminina dentro da lógica da *mística feminina* (FRIEDAN, 1971).

Esther não representava exatamente a *mística*, apesar do conteúdo romântico de suas histórias, e foi um dos maiores sucessos de vendas dos quadrinhos espanhóis, recebendo, até hoje, destaque na história das *historietas*.

A personagem disseminada por Purita vivia seus dilemas de adolescente de classe média. Grande parte da carga dramática das primeiras histórias de **Esther** estava centrada na perda do pai biológico e na possibilidade de necessitar conviver com um futuro padrasto.

Figura 107 – Página de **Esther y su mundo**

O mundo familiar da personagem não se enquadrava na tríade tradicional pai, mãe, filhos, mas tampouco se distanciava muito da regra. O namorado da mãe, figura masculina, realiza o papel de pai. A questão familiar é um dos elementos de atenção do público porque

apresenta um universo comum de jovens que perderam os pais na infância ou adolescência. Essa questão serve, ainda, para dar peso psicológico à história, já que muitos dos conflitos da personagem dizem respeito à perda do pai.

A falta da figura masculina em determinado período da vida da personagem pode justificar a prevalência de determinados comportamentos incomuns para uma jovem da época.

Figura 108 – Esther y su mundo

O masculino era compreendido como figura de autoridade (GENEVOIS, 1991). Nesse sentido, **Esther** não viveu totalmente a ausência dessa figura, mas por um longo período não recebeu a influência masculina do pai. Seu comportamento relativamente libertário pode ser fundamentado nessa perda do pai, e figura de autoridade, em idade juvenil. Dessa forma, as

histórias de **Esther** não deixam de corresponder ao pensamento que vê no masculino a autoridade que deve reprimir e fiscalizar, mas também não deixam de atender às demandas das adolescentes em suas fantasias de liberdade.

A partir de 2006, **As novas aventuras de Esther** foram lançadas. Nessa etapa, a personagem é adulta, possui a profissão de enfermeira, está divorciada e com uma filha chamada **Patty**, como era chamada a personagem da versão inglesa dessas histórias.

3.1.1.3 O outro lado de Maria: Erotismo em Laura Perez e Ana Miralles

Se Purita Campos representa uma alteração na maneira de ver o romantismo nas histórias destinadas às meninas, a partir da complexificação das temáticas sentimentais e da inserção de alguns aspectos sexuais nas narrativas, Laura Perez Verneti e Ana Miralles, que fazem parte do que Martín¹⁹ chamou de “Los años de la Transición política española (1970 en adelante)”, adentram nas representações do sexo, a partir dos quadrinhos eróticos.

Laura Pérez Verneti, nascida em 1958, iniciou seu trabalho nos quadrinhos em uma das publicações mais conhecidas da Espanha, a revista **El Víbora**. A autora já expôs no Museo de Arte Contemporáneo de Madrid e na Fundación Gaudí de Barcelona (MARTINÉZ, 2001), dois importantes locais de exposição de arte na Espanha.

Incomum entre as mulheres, a atuação no gênero erótico tem sido um campo de potenciais transformações das tradicionais visões estereotipadas a respeito da relação entre mulheres e sexo, questões enfatizadas pelos movimentos feministas especialmente a partir de 1960. Laura é uma das quadrinhistas que tem contribuído com outro tipo de representação feminina em um campo no qual a mulher costuma ser o *Outro* (BEAUVOIR, 1967) do masculino.

Laura²⁰ começou a ler quadrinhos desde criança, influenciada pelas obras que sua mãe trazia da Itália e França. O acesso à produção editorial de outros locais culturalmente menos hostis às reivindicações libertárias femininas contribuiu para que a artista se locomovesse pelo campo do erotismo. Laura desenha, em 1989, a obra **El toro Blanco**, com roteiro de Lo Duca, narrativa que é objeto de investigação acadêmica na Espanha (CORTIJO, 2011).

¹⁹ Informação concedida por Antonio Martín, via e-mail, dia 16 de abril de 2013.

²⁰ VERNETTI, Laura. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 14 de Abril de 2013. (APÊNDICE C).

Figura 109 - **El Toro Blanco**, Laura Pérez Vernetti

El Toro Blanco parte da mitologia grega, da história de Pasifae, filha de Hélios, Deus do sol. A personagem se apaixona pelo touro branco, em função de um feitiço de Poseidon. Dessa relação nasceria o Minotauro.

O touro é um símbolo de força e potência, símbolo de virilidade. Nessa obra, o erotismo retoma o *imaginário* da força masculina e, portanto, *imaginário* que insere a figura masculina como objeto de desejo. Essa masculinização, no caso da história de Laura, é realizada especialmente em função do desenho da artista.

Camille Paglia (1993) pensa a respeito do “direito a ser objeto” nas relações sexuais, a tornar-se objeto. A imagem da mulher como objeto de desejo é bastante comum. Laura Vernetti, a partir de seus desenhos em histórias como **El Toro Blanco**, caminha no sentido oposto, tornando possível a admiração do corpóreo masculino. Acaba constituindo um potencial objeto sexual masculino.

Adela Cortijo (2011) relembra que Laura ficara de fora de um dos grandes catálogos sobre escritores de histórias em quadrinhos eróticas, a **Encyclopédie de la bande dessinée érotique**, de Henri Filippini. Em sua opinião, isso não se deve às questões de qualidade da obra, mas, talvez, de exclusão ou esquecimento da produção feminina nos quadrinhos

eróticos. Em 2012 a revista eletrônica **Tebeosfera** dedicou um número exclusivo sobre a participação das mulheres nos terrenos do erotismo, como autoras e como personagens (TEBEOSFERA, 2012).

O erotismo tem sido, há muito tempo, um local dominado pelo público produtor masculino, sendo que o conteúdo erótico foi compreendido como destinado ao consumo dos homens. As mulheres quase não invadiram esse terreno, muito em função das pressões sociais/ideológicas para não fazê-lo. A moral da castidade e pureza femininas pode ter seus efeitos sentidos até hoje.

Sobre a suposta distinção entre a natureza sexual feminina e masculina, como já foi referenciado no capítulo 2 desta tese, Freud (2010) já dizia, no começo do século XX, que não são de natureza da fêmea ou do macho as características de passividade ou atividade que tanto atribuem aos sexos. Citando a natureza de animais, ele relembra as distintas formas de sexo nas quais a fêmea é a parceira ativa na relação. E, ainda, atividade e passividade sexual são tão conceituais quanto o são feminino e masculino. Como conceitos, são passíveis de interpretação ideológica. Assim, o gesto da penetração masculina através do pênis foi compreendido como o gesto ativo, o órgão sexual feminino foi visto como receptáculo da penetração, receptáculo do espermatozoide; e o útero, como receptáculo da nova vida. A explicação da atividade e passividade sexual, a partir da compreensão sobre quem recebe e quem doa o espermatozoide, ainda hoje, significa um truque ideológico (e de linguagem) que insere o masculino como ativo e o feminino como passivo.

No caso de Laura, seus traços gráficos são duros e agressivos, características que, em geral, são associadas à estética masculina. Inclusive, essas características foram reforçadas por Antonio Martín²¹, que enfatiza o caráter bastante anguloso dos desenhos da artista em contraponto aos traços suaves e curvilíneos das figuras femininas de Ana Miralles (referenciada posteriormente), por exemplo. Essas características também foram destacadas por Cortijo (2011).

21 MARTÍN, Antonio. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 12 de abril de 2013 (APÊNDICE B)

Figura 110- Parte de *Las Mil y una Noches*, desenhado por Laura

O sexo, no desenho da autora, pode ser visto como *relação*, mas por outro lado, a centralidade da imagem feminina, no caso de o personagem feminino ser o protagonista, não deixa de corresponder às tradicionais vinculações entre o erotismo e o feminino, já que, como personagem central, o corpo feminino é mais exposto, quantitativamente, do que o masculino.

O paradoxo do erotismo, nas representações femininas nos quadrinhos, é que, se o personagem feminino for protagonista e se estiver mais presente visualmente na narrativa, ele também será o objeto a ser visto. Estará mais exposto, já que nas evidências do sexo e da sexualidade, a nudez e ênfase no corpo parecem determinantes.

Ocorre que Laura, no caso de algumas histórias, tem a autonomia sobre o desenho, mas não sobre a criação total da história. Nesse sentido, a autora tem um controle relativo sobre a representação feminina, podendo variar formas de representar dentro de uma perspectiva relativamente já constituída.

Laura²² não considera suas criações eróticas como destinadas ao público feminino. Ressalta que sua obra possui um cuidado literário que pode ser consumido tanto por homens como mulheres. Enfatiza, ainda, que o erotismo desenhado por autores homens costuma centrar-se na genitália. Laura não estabelece a genitália como foco do erotismo. Diz a autora que sua abordagem do sexo considera o corpo como um todo, incluindo o aspecto genital.

A autora critica a ênfase exagerada na genitália, mas ressalta que esse aspecto também é importante. “Não se pode castrar o ser humano” diz a artista. O erotismo proposto nas imagens de Laura parece de fato ressaltar a relação e não a objetificação do corpo feminino, como costuma ocorrer nos quadrinhos de Milo Manara, por exemplo. Esse fato talvez se justifique mais pelo caráter não realista de seus desenhos do que pela quantidade de vezes em que o corpo feminino aparece objetificado na narrativa. Cortijo (2011), por exemplo, enfatiza que os traços de Laura se distanciam tanto do hiper-realismo quanto da abstração profunda.

O terreno do erotismo parece ser um campo de inúmeras possibilidades quanto à transgressão de valores conservadores na representação sexual feminina, mas é, ao mesmo tempo, um terreno pouco ocupado pelas mulheres. Esse espaço tem predominância masculina na produção de representações. Em um terreno ocupado, o trabalho de inserção de outras representações é mais difícil de ocorrer, já que, em primeiro lugar, é necessário abrir espaço no campo. Com o intuito de abrir espaço, as autoras se utilizam de estratégias diversas. Uma delas é o uso do pseudônimo para mascarar a identidade feminina.

Em sua carreira, Laura Verneti também decide utilizar um pseudônimo masculino, Maracaibo. Essa era uma maneira mais fácil de ser reconhecida no meio, já que, na Espanha, havia poucas mulheres desenhistas e essas encontravam problemas na hora de publicar seus trabalhos em função da discriminação de gênero, diz a artista²³. A quadrinhista acredita que a história dos quadrinhos ainda é demasiado misógina, e deixa de fora o trabalho de grandes autoras. Ela enfatiza que a alternativa para a transformação do *mito machista* sobre o desempenho feminino nos quadrinhos é o aumento do número de leitoras mulheres.

Quando perguntada se já havia sofrido algum tipo de preconceito ou constrangimento no campo de trabalho dos quadrinhos, a artista é categórica:

22 VERNETTI, Laura. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 14 de Abril de 2013. (APÊNDICE C).

23 VERNETTI, Laura. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 14 de Abril de 2013. (APÊNDICE C).

Sí. Ha habido editores que me han dicho claramente: “no te publicamos porque eres una mujer”. Muy duros. “No te publicamos porque eres una mujer y porque las mujeres no son comerciales”. [...]. En el cómic todavía hay mucha misoginia de los editores, de los críticos y de los lectores. Estos justifican su misoginia diciendo que una mujer no se vende, que una mujer no sabe dibujar cómics, y que una mujer no sabe escribir guiones. [...] El cómic es más misógino que la fotografía y la ilustración. Es mas difícil, pero hay mujeres autoras de cómic que hoy en día luchan por publicar y ser reconocidas como artistas. El cómic es más difícil para la mujer que otras artes ²⁴.

A artista não acredita que seu trabalho esteja inserido em uma perspectiva de gênero, e ainda critica o que tem sido chamado *quadrinhos femininos*, dizendo que o título *feminino* pode significar algo brando e sentimentalista. A artista indica a ideia de uma apropriação e transformação que as sociedades masculinistas realizam da palavra *feminino*, carregando-a de sentido negativo e estereotipado. Também evidencia a lógica que seguiram os quadrinhos feitos para e por mulheres naquele local, já que grande parte das histórias de sucesso que relacionavam as palavras *quadrinhos* e *feminino* se deu no gênero sentimental, local de reprodução e produção de estereótipos e disseminação da *mística feminina*. Os quadrinhos sentimentais tiveram peso naquele país (RAMIREZ, 1975) o que de certa forma constituiu a hegemonia das expressões identitárias femininas.

Mas Laura enfatiza que os traços considerados femininos pelas visões tradicionais a respeito das características de uma suposta *arte feminina* não são necessariamente um aspecto negativo. A suavidade, delicadeza, sutileza, estereótipos da arte feminina, devem ter espaço no campo das histórias em quadrinhos, afirma a artista²⁵. De uma forma ou outra, a autora enfatiza que a etiqueta *quadrinhos femininos* limita a criatividade das artistas e seu campo de atuação, mas que as características que constituem essa etiqueta também devem ter espaço.

Apesar dos clichês artísticos no que diz respeito ao feminino, a autora destaca que as histórias em quadrinhos têm sido uma das manifestações artísticas que mais tem contribuído para a discussão sobre o erotismo,

Yo creo que [...] el cómic erótico, en cuanto al erotismo, es uno de los artes que más ha tratado de la sexualidad. Mucho más que la pintura, la escultura, porque en la pintura, la escultura, el cine, muchas veces no aparece tantas variaciones. De posturas, de situaciones, de expresiones del rostro,

24 VERNETTI, Laura. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 14 de Abril de 2013. (APÊNDICE C).

25 VERNETTI, Laura. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 14 de Abril de 2013. (APÊNDICE C).

expresiones de los cuerpos, como en los cómics. Yo creo que en el cómic hemos visto un desarrollo de los deseos y de la sexualidad mucho más complejo, mucho más variado que en otras artes. Esto es interesante, que el cómic haya portado más información sobre la sexualidad y sobre el tema del erotismo.²⁶

É interessante notar na visão de Laura, a respeito do erotismo, a influência de um dos autores mais consagrados no tema: Georges Bataille. A própria artista destaca que foi uma influência consciente. Pode-se considerar que alguns de seus quadrinhos estão bastante próximos do que realiza Bataille em suas obras de ficção. A narrativa **Amores Locos**, por exemplo, foi inspirada na obra **As lágrimas de Eros**, de Bataille.

Figura 111- **Amores Locos**, de Laura Perez Vernetti e Antonio Altarriba

As obras de Bataille parecem transcender a visão do sexo como propriedade masculina, no qual a figura feminina é objeto de desejo e que deve proporcionar o prazer sexual. Em **História do Olho** (BATAILLE, 2003), por exemplo, que narra as aventuras sexuais de dois jovens, o corpo é tomado como um todo erótico. Bataille, em sua ficção,

26 VERNETTI, Laura. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 14 de Abril de 2013. (APÊNDICE C).

complexifica as relações humanas, objetificando ambos os sexos ou não objetificando nenhum.

Figura 112 - **El Brillo del Gato Negro**, de Laura Pérez Vernett

Para Laura Vernetti a ampliação da presença da mulher das histórias em quadrinhos significa uma revolução, uma transformação social em direção ao combate ao machismo. Mas a simples presença da mulher não é garantia dessa modificação. A *ideologia* masculinista não é inerente e natural ao sexo masculino. Como *ideologia*, sustenta uma série de regras e ideais de comportamento em relação ao gênero que podem estar presentes tanto no pensamento dos homens como no pensamento das mulheres.

Em entrevista ao Tebeosfera (2012), Laura Perez revela crer que não surgiram outras mulheres nos quadrinhos nos anos de 1980 porque esse grupo se dedicou mais à ilustração. A artista ressalta que o meio laboral da ilustração tem sido mais receptivo com o trabalho das mulheres.

É interessante notar que o campo da ilustração pode ser visto de maneira menos discursiva do que o campo da narrativa em quadrinhos. Evidentemente, essa visão não representa as concepções de discurso que consideram a imagem como relevante na produção discursiva, tais como as concepções de Eni Orlandi (2009) nos quais o discurso inclui a materialidade verbal e não verbal. No entanto, as supostas característica de menor narratividade da ilustração, e, portanto, menor compromisso em se dizer o que se quer dizer,

possibilitando interpretações mais amplas, talvez tenha servido de abrigo a um grupo social que, durante tanto tempo, teve suas possibilidades criativas reprimidas. Além disso, a ilustração tem certo caráter operário, trabalha para corresponder às expectativas de outra coisa, que não ela mesma. Atua para atender às demandas de outros textos, por exemplo.

Se Laura representa o erotismo a partir de um traço anguloso que pode realizar a objetificação de outros corpos que não o feminino, Ana Miralles, nascida em 1959, atua em outra perspectiva do erotismo, conservando a tradicional maneira realista de representar.

A artista inicia sua carreira nos anos de 1980, destaca-se nas temáticas eróticas e é uma das principais quadrinhistas do campo na Espanha. Miralles recebeu no ano de 2006 o **Gran Premio del Salón**, no **Salón del Cómic de Barcelona**. Esta foi a primeira vez em que uma mulher recebeu esse prêmio. A autora também publicou na revista **Madriz** e **Rambla** (CORTIJO, 2011). Entre as principais obras de Ana Miralles está a criação **Djinn** (2001) e **Eva Medusa** (1991), essa última ambientada no Brasil.

Figura 113 - **Eva Medusa**, de Ana Miralles

Em **Eva Medusa** a personagem principal, **Maria**, é confundida com sua mãe depois de ser possuída pelo espírito de uma serpente (CORTIJO, 2011). A narrativa se utiliza de

mitos e religiosidade presentes na cultura brasileira; e tem como principais cenários a selva amazônica e a cidade de Manaus. Também ocorre na narrativa a representação de estereótipos brasileiros, como a vida perto da natureza, a mulher sexualizada e a prostituição.

No primeiro livro da série, que é constituída por mais 3 livros, a origem da personagem é apresentada. A figura 114 revela a morte da mãe da protagonista **Maria**, que posteriormente passa a se chamar **Eva**.

Figura 114- **Eva Medusa** em Tú, el veneno, de Ana Miralles

Ainda que representando uma maneira tradicional de erotismo (centrado na figura feminina), por vezes as histórias expõem também o corpo masculino como objeto de desejo e admiração. Na figura 115, a personagem principal observa o seu objeto admirado pela janela, enquanto o personagem masculino é banhado por sua amante.

Figura 115 - **Eva Medusa**

Eva Medusa bem retrata Maria e Eva, ou Lilith e Maria, ou ainda Maria e Madalena, representações religiosas simbolicamente utilizadas em muitas outras representações femininas nos quadrinhos e outras áreas. Maria, tomada pela serpente, passa a ser Eva (Eva Medusa), as duas identidades mais cultuadas nas representações femininas nos quadrinhos.

Para Marika Vila (2012), Ana Miralles segue o mesmo tipo de desenho de quadrinhistas como Milo Manara ou Hugo Pratt. “Trabaja con guionistas masculinos, pero asume una clara opción en las miradas y los cuerpos que señalan quién propone el diálogo desde la carnalidad de sus protagonistas” (VILA, 2012)

Figura 116- **Djinn**, com desenhos de Ana Miralles

O trabalho do desenhista no gênero erótico é determinante para o desenvolvimento das histórias, já que o gênero é profundamente imagético. Nesse sentido, Ana Miralles atribui significado às representações do erotismo, podendo, conforme as expressões gráficas que realiza, alterar os sentidos pretendidos pelo roteiro inicial. Para Cortijo (2011, p. 228) as mulheres de Ana Miralles não são Evas, mas Liliths, figura demoníaca que “[...] tiranizan y tetanizan a los hombres a los que privan de voluntad, con la belleza de sus curvas o con sus miradas de medusas”.

Sobre o trabalho de Miralles, Antonio Martín²⁷ resalta que diferentemente de artistas

27 MARTÍN, Antonio. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 12 de abril de 2013 (APÊNDICE B)

que possuem um viés feminista na elaboração de suas obras, a quadrinhista é “apenas profissional”, nas palavras do investigador. Seu desenho erótico segue os padrões dos grandes desenhistas de erotismo, centrando seus esforços artísticos no corpo feminino. Aqui, pode-se notar a tradicional associação entre o masculino e universal e feminino e particular, já que o caráter profissional da desenhista é reconhecido como oposto ao feminismo e não como oposto ao amador. A dedicação ao corpo masculino, como ocorreu na arte renascentista na Itália, por exemplo, com artistas como Michelangelo, é mais rara de ser encontrada nos quadrinhos atuais do gênero erótico.

A respeito da história contemporânea de *historietas* espanholas criadas por mulheres, Adela Cortijo (2011) ressalta que, apesar de o público feminino leitor de quadrinhos quase se equiparar ao público masculino, a produção de artistas mulheres ainda é relativamente pequena. Conforme a autora, a produção das mulheres começou a aumentar a partir do final dos anos de 1970/80. Fazem parte desse cenário, artistas como Ana Juan, bastante dedicada ao campo da ilustração; Sonia Pulido, criadora de **Puede Que Esta Vez** e Clara-Tanit, que, em alguns trabalhos, representou a figura feminina por meio de objetos estranhos ou frutas. (CORTIJO, 2011); Marta Guerrero, em **Dolores y sus Labores**, cujos quadrinhos satirizam o campo doméstico vinculado em grande parte, ao público feminino. Algumas dessas artistas fazem parte do campo marginal de quadrinhos, inserindo-se no contexto dos *fanzines* e das publicações de pequenas editoras ou do ambiente online. Entre elas, pode-se citar a quadrinhista Carol Galais.

3.1.1.4 O humor crítico de Carol Galais.

As mulheres criadoras têm demonstrado preocupação com o machismo e com um tom de denúncia das desigualdades de gênero. Conforme Garcés (2005), o humor tem sido lugar privilegiado nessas manifestações. Para a autora “En España también hay más mujeres que intentan hacer del humor su modo de vida: Lina Villa, Leticia Zarza, Isabelle Fanton, Maria, Lola Sánchez o Marisa Babiano.” (p.177). Pode-se acrescentar nessa pequena amostra, as criações de Carol Galais.

Carol Galais, nascida em 1979, possui histórias nas quais a principal temática se refere às questões sexuais e de repressão sexual feminina. Essa abordagem sexual ganhou força nos

movimentos feministas desenvolvidos a partir dos anos de 1960. Entre os principais eventos dessas movimentações estão a queima de sutiãs, as campanhas pela legalização do aborto e o surgimento do anticoncepcional. (ERGAS, 1991). Galais faz parte do campo marginal de produções quadrinhísticas, com criações especialmente publicadas via internet. É formada em ciências políticas, com pós-doutoramento na área, pela Universidade de Montreal. Em entrevista²⁸, a artista afirma que sua atuação como quadrinhista não é profissional, é uma diversão que não possui relação com sua carreira política. Seus quadrinhos, no entanto, apresentam uma forte politização na maneira como representam o feminino.

Ao ser perguntada sobre as diferenças entre a produção feminina e a produção masculina de quadrinhos, Carol Galais afirma que as mulheres tendem a criar protagonistas mulheres, enquanto os homens tendem a inserir as mulheres como secundárias. A artista afirma que nunca sofreu discriminações ofensivas no seu trabalho com histórias em quadrinhos, mas que já presenciou discriminações positivas.

As discriminações positivas referenciadas aqui, não dizem respeito às ações que pretendem recuperar a igualdade de gênero, ou igualdade social de grupos marginalizados, a partir de cotas sociais ou ações afirmativas que alteram as estruturas de determinado local no intuito de corrigir uma desigualdade construída sob anteriores injustiças. As discriminações positivas presenciadas pela artista dizem respeito aos elogios indiscriminados, que partem do pressuposto de que o gênero é responsável pela boa realização de determinada atividade. De acordo com Paglia (1993), esses elogios fazem parte de um conjunto de bajulações que não contribuiriam com a igualdade de gênero, mas seriam gestos humilhantes que servem para reposicionar, pelo lado do elogio, o sujeito marginalizado em sua condição marginal.

A artista realiza, em algumas histórias, outro tipo de crítica a partir da abordagem da temática do feminino. Se muitos quadrinhos enfatizam a crise identitária das personagens femininas em ambientes libertários, e, portanto, a personagem atua de maneira chistosa na nova realidade (como é o caso de **Rê Bordosa**, de Angeli), algumas histórias de Galais satirizam os mitos masculinistas a respeito do sexo e das libertações das mulheres. Nesse sentido, o objeto de riso é a figura masculina e não a feminina, como em geral ocorre com as narrativas que debocham da adequação da mulher à realidade livre. É o caso da história **6 tópicos falsos sobre sexo y tías**.

28 GALAIS, Carol. Em entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 15 de março de 2013. (APÊNDICE A)

Figura 117 - Carol Galais em 6 tópicos Falsos Sobre Sexo y Tías

Cada quadro da narrativa quadrinhizada satiriza um tipo de estereótipo associado à relação entre as mulheres e o sexo. O primeiro quadro da história, por exemplo, apresenta dois tipos de discursos situados no campo sexual. O primeiro discurso, subentendido, enfatiza que a imagem do corpo masculino, nas relações sexuais, é irrelevante para as mulheres. O segundo discurso diz respeito a importância atribuída ao tamanho do órgão sexual masculino. Nas sociedades que atribuem grande importância ao falo, a representação da masculinidade está em ampla medida vinculada ao tamanho do órgão sexual masculino.

Na vinheta em questão, a autora primeiramente une os dois discursos em questão para posteriormente opor um ao outro. Na concepção do primeiro discurso – que supõe ser o corpo masculino irrelevante para as mulheres – o segundo discurso (que considera o tamanho do órgão sexual) torna-se irrelevante. A autora, no entanto, enfatiza que o segundo discurso é válido, e válido também para as mulheres. Ao enfatizar o segundo discurso com o intuito de contradizer o primeiro, a autora reforça a tradicional ideia do *falocentrismo*, que atribui

importância ao tamanho do órgão sexual. No entanto, ao utilizar esse discurso, Galais evidencia que as sociedades falocêntricas podem prejudicar não apenas as mulheres, que não possuem o falo, mas também os homens que não o possuem da forma idealizada por essa sociedade. O “mito do tamanho” é convocado para quebrar o estereótipo da indiferença da mulher em relação ao corpo do homem, mas também serve aos propósitos de debochar do falocentrismo, que delimita os comportamentos sociais femininos e masculinos. O texto de Carol Galais, localizado nesse quadro da narrativa, evidencia que “a exigência de um corpo específico, e detalhadamente determinado, na definição da identidade de gênero pode constituir instrumento de opressão para ambos os sexos” (BOFF, 2013).

Mas se existe a sátira ao masculino nos quadrinhos da autora, em algumas histórias também a figura feminina é a vítima do humor. A sátira de Galais debocha das identidades tradicionais femininas responsáveis pela construção de alguns estereótipos. Nesse sentido, a moda é uma temática presente.

Figura 118 - Carol Galais em **Mis Medidas**

Na figura 118, a artista satiriza a *preocupação feminina* com a moda e o corpo. O corpo, inclusive, tem sido motivo de restrições para as mulheres. Nesse sentido, o cuidado com o corpo tem sido considerado determinante para a constituição da identidade feminina. A tira acima realiza a sátira aos padrões de corpo estabelecidos pela moda.

A atmosfera apresentada pela tira de Galais pode ser localizada no regime noturno de imagens proposto por Gilbert Durand (2002), das imagens profanas e da festa. A narrativa apresenta a contradição entre o desejo, supostamente feminino, de ser bonita e ter sua beleza reconhecível socialmente (representado pelo discurso da moda) e o desejo de liberdade

feminina (representado pelo corpo despreocupado da personagem). É importante destacar que a mulher foi associada à natureza, ao emotivo e ao dionisíaco, mas esse campo têm sido restrito para as mulheres quando se trata de tomá-lo para si. Friedan (1971), por exemplo, destaca que as nossas sociedades têm limitado que as mulheres atendam às suas necessidades da natureza.

A moda, representada pela narrativa de Galais, tem servido como instrumento de repressão de alguns comportamentos dionisíacos femininos, limitando uma parte importante da vida humana para muitos grupos sociais femininos. Esses comportamentos reprimidos estão associados, hoje, especialmente à manutenção/obtenção do corpo magro.

Sabe-se que as formas de vestir, objeto da moda, tiveram e têm papel importante nos movimentos de libertação feminina (PINSKY, 2013). O uso da calça no lugar da saia, por exemplo, possibilitou às mulheres movimentar-se melhor. Mas as formas de vestir e as mudanças nas formas de vestir não são exatamente a moda. Nota-se que a moda se relacionou com as movimentações femininas de maneira paradoxal, pois suas contribuições ocorreram justamente nos momentos em que rompeu com os padrões estabelecidos por ela mesma.

A opressão ao corpo e ao comportamento não comprometido com a manutenção de certo modelo de corpo pode ser enquadrada no que Bourdieu (2000) chamou de *violência simbólica*, violência do âmbito subjetivo que gera interferências na vida material dos sujeitos.

A respeito da moda, Carol Galais²⁹ afirma que as mulheres estão mais suscetíveis a essa indústria desde muito tempo e de maneira mais intensa a partir de 1940. Ressalta que há pouco tempo os homens também começaram a ser alvos da moda, mas que para que os homens aceitem esses padrões devem renunciar a *identidade macho* ou à clássica concepção de masculinidade, o que acaba por protegê-los.

Pode-se situar a narrativa de Carol Galais no tipo de pensamento feminista desenvolvido por Camille Paglia (1993), quando a autora estabelece uma crítica ao próprio feminino e às suas supostas submissões a determinados padrões estéticos. Por outro lado, Galais também propõe a desconstrução de certas ideias que fazem parte da naturalização da construção social do feminino (BEAUVOIR, 1967). De uma forma ou outra, o feminino e as elaborações sociais de gênero é fio condutor de suas narrativas, contribuindo com a discussão identitária nas histórias em quadrinhos.

29 GALAIS, Carol. Em entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 15 de março de 2013. (APÊNDICE A)

3.1.1.5 Marika Vila: Atuação feminista nos quadrinhos

Se há nas obras das autoras do humor e do erotismo, e em certa medida nos quadrinhos de Purita Campos, discursos que se aproximam das diferentes correntes feministas de pensamento (como crítica às repressões femininas, reflexão sobre a relação da mulher com o sexo, representações de transgressões femininas em determinadas épocas), Marika Vila realiza isso de maneira consciente e reivindicativa.

A quadrinhista está realizando uma tese de doutorado sobre o feminino nos quadrinhos e atua de maneira feminista em instituições dedicadas ao tema.

Figura 119 - Marika Vila

A respeito de seu nome, Marika, a autora afirma que se trata de um deboche com o significado da palavra *Marica*. Esse termo é usado de maneira jocosa e pejorativa para se referir aos homossexuais ou como xingamento que tenta rebaixar os homens heterossexuais. Marica (com a letra C) é um nome real feminino, que, conforme a autora, é muito comum no Japão.

Durante um longo período de sua carreira, a artista foi a única mulher a trabalhar em estúdios de quadrinhos, onde a maioria era masculina. A escolha pelo nome se deu em função da presença da autora nesse meio. De acordo com Marika³⁰, seus colegas não sabiam como

30 VILA, Marika. Em entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 19 de junho de 2013.
(APÊNDICE E)

tratá-la, pois ela não era identificada com a maioria das mulheres que faziam parte do círculo quadrinhístico de sua época e local. Em geral, essas mulheres eram esposas de desenhistas, fãs e pessoas vinculadas superficialmente aos quadrinhos. Ou seja, Marika, seguindo a lógica de seus colegas, estava mais próxima de representar o masculino do que o feminino conhecido por eles. O apelido surgiu em meio a brincadeiras de seus colegas e a autora resolveu adotá-lo de maneira política.

A respeito de seu nome artístico, a autora afirma:

No acepto que la condición sexual pueda ser un insulto, me resisto a dejarme arrebatar nombre y dignidad por la costumbre, no quiero ceder territorio a la devaluación semántica, no olvido que el lenguaje nos construye. Por todo ello asumí el nombre y decidí adoptarlo de forma política, para intentar mostrar la necesidad de empoderamiento del lenguaje³¹.

A autora critica as representações femininas nos quadrinhos, que, conforme ela, conglomeram estereótipos. Afirma que, como produtora e investigadora de quadrinhos, tem observado a permanência das representações femininas em polos opostos de representação, utilizando-se das figuras da Eva e da Lilith para representar os extremos positivos/negativo das simulações femininas nas *historietas*. A respeito das produções femininas e masculinas de quadrinhos, a autora ressalta que não há diferenças entre elas, mas que os editores costumam escolher para a publicação produtos que atendam aos estereótipos femininos e masculinos, assim muitas produtoras mulheres realizaram, por exemplo, histórias sentimentais e românticas. Destaca que a diferença entre as criações de homens e de mulheres é imposta de fora da produção, a partir de determinações anteriores.

De fato, pode-se dizer que se há uma predominância de grupos de poder comprometidos em manter os padrões tradicionais de gênero, a produção de quadrinhos, inserida no âmbito industrial e de consumo, e fazendo parte desses grupos de poder, também é direcionada no intuito de atender a essas tradições. Nesse sentido, onde há menos relação de poder e capitalização, tem-se encontrado um terreno igualmente menos preocupado em conservar as tradicionais ideias de gênero, como tem ocorrido com a produção feminina divulgada na internet, por exemplo. Marika ressalta que a produção marginal tem gerado muita diversidade nesse campo, contribuindo para uma visão mais ampla sobre as possibilidades representativas femininas e masculinas:

31 VILA, Marika. Em entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 19 de junho de 2013. (APÊNDICE E)

Cada autor expresa su visión personal y ésta nos habla de la sociedad que lo conforma, su experiencia nos muestra una parte de la “realidad” que, en el cómic, es mayoritariamente masculina. Pero la realidad es un caleidoscopio plural. Las autoras aportan nuevas perspectivas sobre el imaginario y su experiencia en el cambio de lenguaje³²

Na figura 120, fazendo uso de metalinguagem, Marika critica a inserção da mulher como a vítima a ser resgatada pelo herói nos quadrinhos. Sua crítica nos quadrinhos é coerente com o que ela evidenciou pensar sobre as representações femininas nessas narrativas. No quinto quadro da história, por exemplo, o herói (personagem masculino) relembra à mocinha de que ela necessita tropeçar e cair, pois se não ocorrer dessa forma, o herói não irá se destacar na história.

Figura 120 - **Help**, de Marika, do álbum **Cambio el polvo por brillo**

32 VILA, Marika. Em entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 19 de junho de 2013. (APÊNDICE E)

Marika, assim como outras quadrinhistas espanholas, tem contribuído para visibilizar as produções de quadrinhos desenvolvidas por artistas mulheres. O contexto espanhol citado acima é ilustrativo de como a criação de quadrinhos pode tomar rumos diferentes em locais com muitas aproximações culturais. Foi possível, naquele país, o estabelecimento de uma história da produção feminina (e mesmo uma história do público feminino de quadrinhos) já que esse trabalho foi desenvolvido de maneira relativamente consistente por artistas de gerações distintas. Em grande parte, essas artistas trabalharam desenhando histórias criadas e roteirizadas por outras pessoas, mas atribuíram identidade para cada quadrinho que ajudaram a criar. Essas artistas, em determinados momentos, como os anos de 1960/70, assim como muitas brasileiras fazem hoje, migraram para locais onde suas criações seriam mais bem recebidas, tais como a Inglaterra (CORTIJO, 2011). No campo dos quadrinhos espanhóis, a produção de *historietas sentimentales*, ainda que não tenha desenvolvido modificações nas representações femininas estereotipadas, e, pelo contrário, tenha contribuído para o reforço da *mística feminina*, foi um setor importante para a participação de inúmeras mulheres nas criações de quadrinhos naquele país, gerando perspectivas de trabalho para inúmeras outras.

3.2 Quadrinhistas no Brasil

No que diz respeito à produção de quadrinhistas mulheres, no Brasil, encontramos grande dificuldade em visualizar artistas produzindo personagens femininas relativamente relevantes. As autoras que mais se destacaram nos quadrinhos no país, e que podem ser encontradas em nossos livros históricos e produções intelectuais, raramente se dedicaram à construção de protagonistas femininas que discutam a temática de gênero na sociedade brasileira. A temática do feminino, em contraponto, foi amplamente discutida pelos autores do humor dos anos de 1980/90, tais como Angeli, Adão Inturruşgarai e Glauco. Também a representação do corpo feminino foi amplamente explorada nos quadrinhos de terror dos anos de 1970 (VERGUEIRO, 2008).

Quando as mulheres começaram a entrar, de maneira consistente, na produção de quadrinhos de países como Estados Unidos, França, Inglaterra e Espanha, o Brasil apresentava uma significativa expressão no cenário dessas narrativas, com criações que

discutiam o feminino, como a revista **Chiclete com Banana** e personagens como **Rê Bordosa**. As mulheres autoras, no entanto, quase não fizeram parte desse começo.

Na citada **Chiclete com Banana**, por exemplo, pode-se encontrar apenas as quadrinhistas Mariza Costa Dias e Priscila F. (SANTOS, 2004). Algumas também trabalharam em outras publicações da editora **Circo Editorial**, responsável pela **Chiclete com Banana**, tais como Cristina Siqueira (na revista **Big Bang Bang**), Ciça (com a criação **Pagando o pato**, da coleção **Traço e Riso**) e Hilde Weber (**Hilde: o Brasil em charges**, também da coleção **Traço e Riso**). (SANTOS, 2004). Dessa maneira, pode-se dizer que as quadrinhistas, no Brasil, pouco se autorrepresentaram nos momentos em que a libertação política e sexual no país era temática nos quadrinhos.

Contudo, o diagnóstico de pouca participação feminina nos quadrinhos tem sido alterado nos últimos tempos, com o crescente aumento dessa produção no ambiente online e a organização de grupos de mulheres que pretendem discutir o feminino e os quadrinhos, tais como o site **Lady's Comics**, o grupo **Inverna**, o **Projeto XXX** (que reúne quadrinhistas mulheres e que através do **Catarse**³³ conseguiu 479 apoiadores, e está em 11º lugar entre 72 projetos). Essas movimentações, que se juntam às dissertações, teses, artigos acadêmicos, têm trazido para a visibilidade muitas produtoras de quadrinhos brasileiras.

De acordo com Vergueiro e Bari (2002) “o mercado editorial brasileiro demonstra uma sensibilização crescente pelo ingresso do público feminino (...)”. Conforme aponta a pesquisa dos autores, as leitoras brasileiras de quadrinhos contrariam a máxima que insere o público masculino como o único leitor de super-heróis, sendo significativa a parcela de mulheres que leem o gênero. Para Vergueiro e Bari (2002) também foi significativo o consumo de quadrinhos *underground* pelo público feminino. O aumento do consumo de quadrinhos pelo público feminino pode significar, igualmente, um horizonte mais amplo para a produção de quadrinhos por artistas mulheres, conforme já afirmou a quadrinhista espanhola Laura Perez Verneti,³⁴ a respeito do que tem ocorrido na Espanha, por exemplo.

Mas, se no ambiente online, essas movimentações encontram-se em plena potência, no que se refere a divulgações mais amplas e locais de maior poder, parece haver uma carência representativa, sendo que poucas se destacaram e têm se destacado. A falta de discussão das

33 Catarse é uma ferramenta de financiamento coletivo e voluntário de projetos culturais. Os projetos são submetidos ao Catarse, recebem determinada aprovação e, depois de aprovados, passam a receber apoiadores financeiros. Pode-se encontrar informações sobre o Catarse no site <http://catarse.me/pt>

34 VERNETTI, Laura. Em entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 14 de Abril de 2013. (APÊNDICE C).

mulheres a respeito das representações femininas pode ser constatada desde o início da participação da mulher nesse segmento de artes gráficas no Brasil. As pioneiras iniciaram no campo da caricatura e dedicaram suas artes para retratar as figuras relevantes do país de suas épocas.

Ainda assim, as pioneiras, com suas histórias pessoais no campo de trabalho das artes gráficas, puderam abrir caminho para maiores possibilidades representativas no cenário atual. Dessa forma, ainda que pouco tenham contribuído para as representações femininas no terreno dos quadrinhos, deve-se considerar a relevância de suas participações, como mulheres, num campo predominantemente masculino como foi o das artes gráficas.

As mulheres que inauguraram o campo de produção de quadrinhos no Brasil não começaram exatamente produzindo narrativas quadrinhizadas. A atuação das iniciantes se deu muito mais no terreno da caricatura e da ilustração do que propriamente na linguagem sequencial das histórias em quadrinhos. Mas, em certos momentos, as pioneiras contribuíram para o desenvolvimento das artes gráficas e de narrativas que, em geral, diziam respeito mais ao campo político administrativo de suas sociedades do que ao desenvolvimento de uma representatividade feminina, ainda que com algumas exceções.

Nessa composição, na mesma época em que Rose O'Neill começa a publicar nos Estados Unidos, o Brasil também apresentava sua pioneira. Nair de Teffè, nascida no Rio de Janeiro, em 1886, que assinava suas obras como Rian, atuou de maneira enfática na construção de representações distorcidas, exageradas e grotescas (FONSECA, 1999) realizadas pela linguagem caricatural.

Mudando-se para a França em 1903, local no qual as manifestações feministas em torno do direito das mulheres já apareciam na época (THÉBAUD, 1991), a artista realizou alguns cursos de pintura no país, mas logo retornou ao Brasil para atuar no cenário gráfico. Nair de Teffè expunha seus trabalhos em revistas de humor que despontavam na época, como **Fon-fon** e **O Malho**. No ano de 1910, a autora caricaturou diversas mulheres consideradas personalidades da sociedade carioca. Essas representações femininas constituíram suas **Galeria das elegâncias** e **Galeria das damas aristocráticas**. De acordo com Campos (2013, p. 2198) “é difícil caricaturar a mulher, deformá-la, exagerar nos seus traços diante dos padrões de beleza estabelecidos de perfeição, graça, elegância, etc.”; para Nair de Teffè, isso não se constituiu em uma barreira.

Figura 121 - A artista **Rejane**, de Nair de Teffé

A artista dedicou-se a representar personalidades políticas e tipos populares cariocas (CAMPOS, 2013). Pode-se observar em suas caricaturas o deboche crítico a respeito das figuras femininas da aristocracia (a própria artista era fruto dessa classe) com a construção exagerada de pescoços longos e peitos estufados, indícios imagéticos de riqueza e arrogância.

Filha de Antônio Luís von Hoonholtz, barão de Teffé, e esposa do presidente Hermes da Fonseca, ela não correspondia às expectativas dos padrões da época para uma mulher: “Num baile cerimonial do Palácio, ela compareceu com vestido de baile, onde, na barra da saia, estavam presas caricaturas dos ministros de seu marido” (FONSECA, 1999). Todavia, sua origem abastada, e suas relações pessoais com representantes do poder político, talvez permitissem sua inserção excêntrica no campo das artes, já que a artista poderia, dessa maneira, sustentar as possíveis consequências de um comportamento considerado desviante da norma social.

Contudo, é importante observar a inserção de uma mulher em um ambiente crítico e discursivo, como é o campo da caricatura, em uma época restritiva para o trabalho feminino. As mulheres ricas do começo do século XX, no Brasil, iniciavam maiores participações sociais, frequentando cafés e bailes, o que, conforme D’Incao (2013), ampliou a vigilância sobre suas condutas. De acordo com D’Incao (2013), a possibilidade do ócio feminino, entre essas mulheres de classe alta, possibilitou a leitura de novelas românticas, produtos que influenciariam os quadrinhos destinados ao público feminino, tal como ocorria, de maneira geral, em outros locais já citados aqui.

Nesse sentido, se a representação feminina através de personagens nem sempre foi destaque nessas artistas de começo de século, o aspecto político no qual se envolveram demonstra uma relativa suavização do sexismo laboral (para determinada classe), o que se diferencia da inserção da pioneira quadrinhista, Rose O'Neill, nos Estados Unidos, que se dedicava a representar o feminino, obtendo grande espaço nesse segmento, mas limitada ao conceito de feminino da época.

Pouco tempo depois da inauguração realizada por Nair de Tefé, outra personalidade feminina chamaria a atenção da classe artística no Brasil. Trata-se de Pagu, que nasceu em São João da Boa Vista, em 1910. Bastante conhecida por sua militância política, Patrícia Galvão, a Pagu, também se aventurou no terreno das narrativas quadrinhizadas. Escritora, jornalista, feminista, crítica de arte, comunista, antropofagista, Pagu contribuiu para mobilizar a vida política e cultural de seus lugares, entrando para a curta lista das mulheres que participaram ativamente da vida social de sua época. A importância de sua figura, certamente, é maior do que a relevância de suas criações quadrinhísticas.

Pagu começou a desenhar na revista **Antropofagia** (RISÉRIO, 1987). De acordo com Furlani (1999), a artista atuou em um dos períodos mais radicais da revista e foi nessa época que ela publicou um álbum que reunia desenhos e textos dedicados à pintora Tarsila do Amaral. Pagu abordava, em sua literatura dos anos de 1930, aspectos sexuais e de trabalho feminino, o que gerava polêmica tanto entre os comunistas quanto entre a burguesia da época (FURLANI, 1999).

Nos anos de 1940, a artista começa a escrever histórias policiais na revista **Detective**, dirigida por Nelson Rodrigues. Enquanto Nelson Rodrigues assina com o pseudônimo Suzana Flag, Pagu utiliza o nome masculino King Shelter, o que seria revelado, conforme Furlani (1999), somente 36 anos depois da morte da artista. Essa revista é situada num conjunto de publicações, as chamadas *pulp-fictions*, de preço barato e baixa qualidade do papel, que fizeram sucesso na época e que também influenciaram as narrativas quadrinhizadas.

Apesar de sua pequena produção de quadrinhos, Pagu atuou tanto em ambientes culturais que influenciaram os quadrinhos quanto naqueles por eles influenciados. Fez parte, também, de um momento artístico de fundamental importância para o país, convivendo com artistas pioneiras no país, tais como Tarsila do Amaral, também faziam parte (CORRÊA, 1993).

Foi com Oswald de Andrade que Pagu editou **O Homem do Povo**, onde publicava

suas críticas feministas (na sessão **A Mulher do Povo**) e uma história em quadrinhos, **Malakaceça, Fanikita e Kabeluda**. “De forma cômica e até agressiva, faz a crítica dos costumes e valores das mulheres paulistas e, ao mesmo tempo, do feminismo ingênuo que surgia na época” (FURLANI, 1999, p. 54). Pode-se notar o caráter rudimentar dos desenhos de Pagu, despreocupada com a qualidade artística de seus traços.

Figura 122- **Malakabeça, Fanikita e Kabeluda**, de Pagu

Se Nair de Teffé e Pagu inauguraram o século com suas artes e discursos, Hilde Weber que nasceu na Alemanha, em 1913, e veio para o Brasil em 1933, trabalhou de maneira incisiva na caricatura e charge política, atuando especialmente nas décadas de 30/40. A artista ficou mais conhecida pela realização de charges políticas e caricaturas do então presidente Getúlio Vargas.

Figura 123 - Getúlio Vargas por Hilde Weber, 1954.

Uma de suas charges mais conhecidas retrata Getúlio Vargas, sentado em sua cadeira presidencial que está sendo incendiada, afirmando “daqui eu não saio”. A charge se refere ao

momento de maior crise do governo de Getúlio, gerado pela decadência do modelo ditatorial do Estado Novo após o término da Segunda Guerra Mundial (LOPEZ; MOTA, 2008). Ele ainda voltaria ao poder em 1950, mas não resistiria às pressões, suicidando-se em 1954. Getúlio, retratado na cadeira em chamas, é uma imagem que “[...] remete à queima dos hereges. Vargas vivia um verdadeiro inferno político, o que também não deixa de ser uma alusão ao 'fogo do inferno'. Numa atitude de resistência a qualquer abjuração, o presidente sustenta uma atitude irascível: 'Daqui não saio...’”. (FLORES, 2001).

A artista, que fez sua fama no campo da caricatura política, afirma que nada sabia sobre política quando começou nessa função: “'Eu não entendia nada de política, mas eles me explicavam o que queriam. Foi quando comecei a desenhar Getúlio Vargas e consegui juntar dinheiro suficiente para voltar à Alemanha’”. (COLUCCI, 1987). Atuou, ainda, em publicações como **A noite**, **O cruzeiro**, **O Estado de São Paulo** e **Tribuna de Imprensa**, jornal de Carlos Lacerda, crítico de Getúlio Vargas (FONSECA, 1999).

Nos anos de 1970, a ditadura militar exercia uma de suas atuações mais violentas. Nesse contexto, no qual a censura era cotidiana, algumas quadrinhistas mulheres desenvolviam suas criações. Mariza Dias da Costa, por exemplo, uma das únicas a participar da criação **Chiclete com Banana** no período de redemocratização do país, fez parte do semanário **O Pasquim**, que ficou conhecido por sua atuação política esquerdista e combativa do regime autoritário.

O semanário **O Pasquim** constituiu importante lugar de publicação de histórias em quadrinhos, tendo uma relação conturbada com o feminino e suas representações. **O Pasquim** possuía um “ranço machista”, de acordo com Marta Alencar, secretária de redação do semanário. (TV CÂMERA, 2004). Conforme relata a jornalista, durante o seu trabalho ela representava uma identidade que não possuía, desejando ser aceita naquele local: “eu praticamente tinha que fumar charuto, cuspir no chão, falar palavrão para ser respeitada [...]” (TV CÂMERA, 2004). Alencar afirma que não era uma mulher, não tinha uma cabeça feminina, um comportamento feminino. A concepção de feminino da jornalista representa um estereótipo para o qual ela mesma não se enquadrava. Por outro lado, o semanário contava com a contribuição de algumas mulheres, como foi o caso de Mariza e Ciça.

Um fato que marcou a história do jornal foi a entrevista realizada com a atriz Leila Diniz. A atriz contrariou as normas morais da sociedade carioca da época ao exibir sua gravidez vestindo um biquíni na praia, e possuía comportamentos que foram considerados

feministas. A entrevista dada ao semanário (GOLDENBERG, 1996) evidencia esse caráter transgressor da atriz, que possuía autonomia sexual e discursiva. Conforme Goldenberg (1996), **O Pasquim** teve um grande aumento de vendas com essa entrevista.

Nesse sentido, a publicação exibe uma relação contraditória com o feminismo, já que publicava tanto folhetos feministas quanto críticas ao movimento, charges, desenhos, entrevistas e ataques políticos realçados por meio do humor, conteúdos que abordavam a temática sexual e que contrariavam a moral propagada pelos ideários dos militares (VERGUEIRO, 2008). Dessa forma, uma outra quadrinhista atua criticando os modelos autoritários da época. Trata-se de Ciça, criadora de **Pagando o pato** (Figura 124).

Figura 124 - **Pagando o Pato**, Ciça.

A quadrinhista é uma das poucas mulheres a desenvolver seu trabalho no campo do humor e a criar histórias políticas durante o período da ditadura militar no Brasil (GOIDANICH, KLEINERT, 2011). A partir de personagens que eram patos, formigas e outros animais, Ciça criticou a situação sociopolítica do país.

A artista iniciou seu trabalho em uma época na qual quadrinhistas mulheres existiam em número reduzido, mas conforme ela mesma afirma, não sentiu nenhuma dificuldade por ser uma dentre muitos homens. A autora ressalta, no entanto, um estranhamento a respeito da falta de mulheres no meio (BERALDI, 2007).

Ciça destaca, na mesma entrevista, que manifestar suas opiniões através de personagens que eram animais talvez houvesse facilitado a inserção de sua crítica política em um período de ditadura. O documentário (TV CÂMERA, 2004) a respeito do jornal **O pasquim** revela, segundo os formadores do jornal, que os censores da ditadura nem sempre apresentavam conhecimento suficiente a respeito dos conteúdos vinculados no humor do jornal e que, em muitos casos, esses conteúdos não eram vistos como subversivos justamente por essa falta de compreensão. Ciça reforça essa teoria, enfatizando que, muito

A partir de Conceição Cahú, já se pode notar maiores investimentos nas representações femininas nos quadrinhos. Aprofundando essas representações, outras artistas também realizaram contribuições significativas no campo do gênero terror. São os casos de Maria Aparecida de Godoy e Neide Harue.

Maria Aparecida de Godoy, nascida em Guaratinguetá, em 1945, por exemplo, tem uma das raras participações femininas no mundo das histórias em quadrinhos de terror. Trabalhou em algumas das principais revistas do gênero publicadas no Brasil, tais como **Calafrio** e **Mestres do Terror**. A artista também ganhou um dos maiores prêmios do país, o **Troféu Angelo Agostini**. (GOIDANICH, KLEINERT, 2011). Já Neide Harue, nascida em Presidente Prudente, em 1956, trabalhou em criações como **Drácula, a sombra da noite** (roteiro de Ataíde Braz).

Figura 126 - **Drácula, a sombra da noite**

A artista diz que não enfrentou grandes problemas para suas produções, pelo fato de ser mulher. Mas a quadrinhista tampouco representou modificações nas configurações de personagens femininas do gênero terror, um dos espaços que mais explorou o corpo feminino como elemento imagético (HARUE, 2012).

Se a história das décadas anteriores destaca poucas quadrinhistas mulheres no Brasil, atualmente o cenário parece iniciar uma mudança. Muitas têm se destacado, inclusive, no mercado estrangeiro, mas também é notável que grande parte delas não possua como principal objetivo a construção de personagens femininos que discutam o gênero. Essas quadrinhistas

estão presentes de maneira significativa no ambiente online, já que este se tornou uma possibilidade para iniciantes no campo artístico. A publicação via internet é uma tendência editorial que se verifica em muitos tipos de publicação: se antes o autor chegava com seu produto e teria que conquistar o apoio de um editor, a internet exige que o autor primeiro seja visível para depois ser convidado por uma grande editora. É interessante notar que isso reduz os riscos de insucesso nas vendas das editoras e amplifica, as relações de exploração, já que não houve um investimento anterior no capital intelectual desse artista. Por outro lado, as possibilidades online conferem autonomia aos autores, que podem atuar de maneira direta com seu público leitor e atender de melhor maneira às suas convicções artísticas.

A quadrinhista Adriana Melo, por exemplo, é uma das que se sobressai nos quadrinhos, em função de sua participação em mercados já consolidados, como o norte-americano. A artista atua na elaboração imagética de super-heróis para empresas mundialmente relevantes, como a **Marvel** e a **DC**. Adriana Melo é conhecida por ter colaborado com histórias para dois dos personagens mais disseminados mundialmente – **O Homem Aranha** e **Justiceiro**. Quando questionada sobre os comentários que costumava receber, tais como a frase “você não desenha como uma mulher!”, a artista responde: “O que me incomoda é o estereótipo de que seu gênero define seu estilo ou talento artístico. 'Mulher não desenha outra mulher bonita ou sexy', 'Mulher tem traços delicados', são outras frases que acompanham a primeira e que costumava ouvir no começo da carreira.”. (LADY'S COMICS, 2011). Contudo, a artista afirma, em consenso com muitas outras, que, para ela, não houve preconceitos evidentes por parte dos editores, indicando a contradição em seu discurso no que diz respeito a sua própria posição social de mulher.

Assim como Adriana Melo, Érica Awano atua desenhando quadrinhos que não necessariamente enfatizam o feminino. A artista participa do contexto de produções de mangás (GOIDANICH, KLEINERT, 2011) e iniciou seu trabalho profissionalmente no ano de 1998. Entre os quadrinhos com personagens femininas de que participou na criação está **Ethora, a donzela de ferro**, mas foi em **Holy Avenger** (1999), série que também destacou a quadrinhista Petra Leão, que a artista se destacou.

Em uma entrevista ao Jornal **Correio Braziliense**, Érica Awano (2010) reflete sobre o consumo de quadrinhos pelo público feminino. Conforme a quadrinhista, o baixo número de leitoras mulheres pode ser justificado, entre outras coisas, pela falta de interesse dos produtores em atender às exigências desse público, o que não ocorre com o mangá, por

exemplo, gênero que, de acordo com a quadrinhista, contribuiu com a inserção do público feminino na leitura de histórias em quadrinhos. Essa relação entre mangá e público feminino tem sido frutífera, como já foi afirmado anteriormente.

Juntando-se a Adriana Melo, Érica Awano e Petra Leão, faz parte desse cenário atual e atuante de quadrinhos a artista Julia Bax. A artista foi ganhadora do troféu HQMix na categoria “Desenhista Revelação” do ano de 2005 e trabalhou para companhias de quadrinhos mundialmente relevantes, como a **Marvel**. (LADY'S COMIC, 2011). A quadrinhista apresenta desenhos de personagens femininas em seu site pessoal (BAX, 2013) e construiu histórias com personagens diversos, incluindo personagens femininas, mas atua de maneira consistente desenhando quadrinhos no exterior e construindo narrativas sobre outras temáticas.

Nesse cenário, que tem abrigado artistas brasileiras dedicadas a temas diversos, também pode-se encontrar Lu Cafaggi, que expõe seu trabalho em seu blog (**Los Pantozeles**) e participou da inauguração do site Lady's Comics e de um dos álbuns **MSP Novos 50**, no qual diversos artistas desenharam as criações de Maurício de Sousa; Thaís dos Anjos, que desenha para a revista masculina **Playboy**; Samanta Floor, também participante do **MSP Novos 50**; Cláudia Levay, que contribuiu para a série infanto-juvenil **Ecologia em Quadrinhos**, da editora Brasiliense e atuou no campo do humor e em roteiros cinematográficos, com tiras de jornal como, por exemplo, a história **Papaldo** (GOIDANICH, KLEINERT, 2011). Essas artistas, e tantas outras que não foram aqui citadas, em geral participam da criação de outros quadrinhistas ou se dedicam a construir narrativas que não enfatizam a questão do gênero feminino ou ainda estão se iniciando nessas representações.

Figura 128 - *Amana ao deus-dará*

Em entrevista para o site Lady's Comics (2012), Edna Lopes fala sobre sua relação com o mercado de quadrinhos, que é, em grande parte, masculino. A artista diz que as autoras mulheres têm trazido uma nova visão para as temáticas quadrinhísticas, e lembra-se da relevância da produção internacional de quadrinhos criados por mulheres.

As quadrinhistas citadas parecem oscilar entre a autorrepresentação, a construção de personagens específicos e o trabalho segmentado de ilustração para atender às demandas de outros mercados (ou ainda setores que não têm relação com os quadrinhos). Esse diagnóstico é coerente com a constituição do mercado brasileiro de quadrinhos no que diz respeito à produção, já que grande parte dos títulos de quadrinhos que aqui circulam não são nacionais.

De acordo com Lady's Comics (2010), para Ana Koehler, por exemplo, que trabalha especialmente no mercado europeu, no Brasil os quadrinhos ainda são vistos como mídia infantil. Esse fato dificultaria a produção. A autora realizou o pré-lançamento da história **Beco do Rosário** durante o Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ), de 2013. Conforme consta no site que reúne informações sobre a obra (<http://becodorosario.wordpress.com/about/>), a personagem Vitória Azambuja, na narrativa **Beco do Rosário**, é uma rara construção de protagonista negra de quadrinhos.

Figura 129 - Personagem **Vitória**, de Ana Luiza Koheler

Nesse sentido, também aprofunda o campo de representação a quadrinhista Marília Bruno. A artista conseguiu unir financiamento para publicar suas criações através do **Projeto Catarse**, iniciativa que tem por objetivo juntar contribuições financeiras voluntárias do público para financiar a publicação de histórias, uma alternativa para a falta de inserção nas grandes editoras. O projeto submetido ao Catarse, **Cara, eu sou legal**, traz uma interessante perspectiva de gênero que discute as relações afetivas e sexuais.

Figura 130 - Cara, eu sou legal, de Marília Bruno

A narrativa da figura 130 crítica a ideia do suposto caráter sentimental/emotivo feminino. A personagem masculina justifica que não deseja prosseguir com uma futura relação amorosa com a personagem feminina, mas esta não apresentava essa expectativa e seu parceiro descrê do discurso dela. A história representa a libertação sexual feminina e o seu caráter ainda transgressor, já que, na lógica do personagem masculino, essa libertação, que libera o sexo da reprodução, e, portanto da gravidez, e, portanto, da necessidade de uma família que gira em torno dos futuros filhos, ainda não pode ser compreendida.

Se as quadrinhistas citadas até aqui, em grande parte, têm se destacado por habilidades artísticas específicas ou por atuarem de maneira política em determinado cenário, e estão iniciando no campo da representação feminina, algumas têm construído e divulgado suas carreiras a partir da discussão enfática a respeito do gênero. Essa discussão acontece de maneira complexa e nem sempre representa um olhar emancipatório a respeito das identidades femininas; em alguns casos, corresponde mais aos estereótipos tradicionais que, durante muito tempo, constituíram a *mística feminina* (FRIEDAN, 1971). Nesse sentido, destacamos a seguir algumas criações de quatro artistas que têm se empenhado em retratar as

suas visões sobre o feminino e que têm recebido espaço no cenário nacional, bem como reconhecimento por meio de indicações a prêmios, espaços jornalísticos, entrevistas em programas televisivos de rede aberta etc. Essas artistas desenvolvem suas criações no campo do humor, terreno privilegiado de visualizações identitárias e críticas sociais.

De acordo com Garcés (2005), por exemplo, a autorrepresentação da mulher no campo humorístico é cada vez mais frequente, mas ainda está longe do lugar ocupado pelos homens. A autora enfatiza que, no caso das representações femininas realizadas por mulheres, são poucas as que fazem fama em meios de comunicação de grande divulgação. Ainda que de maneira tímida, algumas autoras têm contribuído para a discussão do feminino.

3.2.1 O estereótipo da mulher média no caso **Mulher de 30**

Mulher de 30 foi criada por Cibele dos Santos e, em 2009, foi indicada para o Prêmio Hqmix na categoria Tira de quadrinhos.

As temáticas das narrativas se referem ao relacionamento amoroso, às relações entre feminino e consumo e abordam a perspectiva feminina a partir das construções imaginárias, ideológicas e seu conjunto de arquétipos e estereótipos que inserem as mulheres em determinadas posições. A autora enfatiza que as situações narradas nas tiras são propositalmente aumentadas, no intuito de construir a linguagem humorística, e ressalta que a inserção dessas situações estereotipadas é um trabalho que demanda responsabilidade. Em grande parte, as tiras humorísticas se utilizam de estereótipos no intuito de tornarem-se reconhecíveis para o público. Nesse sentido, uma criação humorística tem a potencialidade de reforçar ou criticar os estereótipos e de criticar ou reafirmar o *imaginário*. No caso de **Mulher de 30**, os estereótipos presentes são aumentados e reforçados no intuito de causar o riso. À mulher para a qual a artista se dirige é, com frequência, uma modernização da mulher retratada pela *mística feminina*.

Figura 131 - **Homem de 30**

Nesse sentido, os estereótipos do casamento e do cuidado com a beleza são reafirmados. Na figura 131, a autora compara as supostas mulheres de 30 com os homens de 30. A personagem feminina que representa a mulher evidencia seus sonhos de constituição de família, enquanto o personagem masculino anuncia suas ambições financeiras. O discurso que acentua a preocupação com a constituição familiar é reconhecido como preocupação feminina desde que se tem a noção do campo privado como pertencente à mulher. Para Oliveira (2008), por exemplo, o espaço público foi dedicado aos homens desde a *polis grega*, cabendo à mulher o território privado do campo doméstico. A inserção da mulher (de classe média especialmente) no campo do trabalho em decorrência da ausência dos homens nesse território (como nos períodos de guerra nos quais os homens partem para combater), transformou a visão a respeito do papel privado que era destinado às mulheres. Após os períodos de guerra, conforme Friedan (1971), a propaganda do retorno ao lar enfatizou a construção da identidade feminina a partir dos elementos que formavam esse setor privado, tais como a família. A tira apresentada na figura 131 evidencia a permanência da *identidade dona de casa e identidade mãe* nas atuais configurações femininas.

Contudo, a mulher não voltaria totalmente ao lar, continuando a desempenhar suas funções no campo social do trabalho e recebendo seu próprio salário, o que lhe daria as condições financeiras para sua emancipação. Nesse campo de relação com o consumo, Almeida (2007) enfatiza as ideias tradicionais que visualizam o consumo como pertencente ao feminino. Nesse sentido, como uma espécie de reformulação da *mística*, existem discursos que criticam o fato de as mulheres gastarem seus salários no consumo de produtos destinados a elas mesmas.

Desta forma, constroem-se sátiras que inserem a mulher no âmbito do *consumismo* e da relação emotiva com o consumo de produtos de beleza, roupas, calçados, etc. É o que pode

ser evidenciado nas figuras 132, 133 e 134.

Figura 132 - Compras não traz felicidade

Figura 133 - Mulher x roupa na promoção

Figura 134 - Contida

Outro aspecto que é inserido como identidade feminina é a beleza como índice de feminilidade. De acordo com Mattar (2004), a partir dos anos de 1980 começa a existir o culto aos corpos esculpidos em academias, às dietas de emagrecimento, à utilização de cirurgias plásticas para corrigir o que não estaria nos padrões. Esse ideal, conforme a autora, também é exigido aos homens, mas a pressão social a respeito da beleza é bem mais influente nas concepções de corpo das mulheres, que estão inseridas como local de beleza há mais tempo.

Nesse sentido, a preocupação com a inserção do corpo feminino em determinados padrões é objeto de estudos e reivindicações em muitos campos, como já foi abordado no capítulo 2. A preocupação com o corpo aparece na forma de sátira em algumas tiras da quadrinhista, tais como as apresentadas na figura 135 e 136.

Figura 135 – **Chegou!!!**, de Cibeles Santos

Figura 136 - **Dia de pizza!**, de Cibeles dos Santos

Essas preocupações com o corpo são atualizadas conforme o desenvolvimento cultural/econômico de cada lugar, sendo as alterações no tipo de alimentação geradora de modificações corpóreas. Essas alterações, como, por exemplo, o aumento do consumo de refrigerantes e o acúmulo de gordura, influenciam as maneiras de buscar a manutenção de determinado padrão de corpo. Nota-se, no entanto, que na medida em que o consumo de gordura e alimentos industrializados aumenta, os padrões de beleza, que inserem como belo o corpo magro, também aumentam. Nas figuras 135 e 136, a personagem feminina é inserida dentro da lógica da vaidade e da vontade individual, sendo atribuída somente a ela a responsabilidade pela manutenção dos padrões de beleza. Nesse sentido, o personagem masculino colabora com a ideia de que a dieta relativamente restritiva da personagem feminina é de única responsabilidade dela, sendo ignorada a pressão social sob o corpo feminino. Assim, parece ocorrer a transformação da *dominação simbólica* (BOURDIEU, 2010) social, em neurose psicológica individual. Não se trata de dizer que não há responsabilidade do indivíduo em corroborar com padrões sociais determinados; porém, ver o indivíduo exclusivamente através de sua *força de vontade* é desprezar a influência social do

imaginário e da *ideologia* no desempenho social desses indivíduos.

Já a figura 137, evidencia uma potencialidade crítica em relação a essa cobrança pelo corpo magro feminino e em relação ao desejo sexual feminino e masculino.

Figura 137 – Capas de revista

A tira pressupõe uma diferença entre o consumo feminino e o consumo masculino de revistas. Nesse sentido uma revista deveria abarcar um conteúdo imagético (e textual) diferente para cada público. De acordo com a tira, no entanto, as revistas não atendem aos desejos de cada público, dando preferência à expectativa masculina heterossexual (ou feminina homossexual), já que insere a figura feminina como atrativo nas capas. Se considerarmos o viés do produtor dessas publicações, a exposição da “mulher bonita” em suas capas atende a uma demanda mercadológica pela venda de produtos de beleza. Nesse sentido, a modelo de beleza é a propaganda do futuro produto a ser vendido para esse público feminino. Aliás, é interessante notar como algumas das tiras da própria **Mulher de 30** trazem, na parte superior direita, o nome de alguma marca de produto de beleza (entre outras), tal como pode-se verificar nas figuras 134, 135 e 136, com a inserção dos nomes da marca de esmalte de unhas **Risqué** e a de roupa **Enjoy**. No caso da figura 134, que contém o apoio da marca de esmaltes, o assunto trata justamente sobre o uso deste produto pelas mulheres. Assim, o *imaginário* é apropriado pela propaganda, que tenta apagar a evidência da *ideologia*, e a propaganda é apropriada pelo *imaginário*, que tenta naturalizar o que é *ideologia*.

Quanto ao conteúdo ideológico deste *imaginário*, a narrativa da figura 137 pode se referir, de maneira crítica, a naturalização de uma suposta falta de atração feminina pelo corpo masculino e a uma naturalização da suposta preferência feminina pela contemplação do próprio corpo. Paglia (1993) se espanta com o que ela chama de “ilusão dos racionalistas” de que a humanidade está livre das influências da biofísica. Enfatiza a autora que a ciência é

iniciante na identificação dessas influências. Mas determinar o que vem da biologia e o que vem do mundo da cultura é uma tarefa tão difícil quanto saber onde começa e onde termina um símbolo do infinito. Dessa forma, as vontades sexuais das mulheres não podem ser explicadas, de maneira simplória, pela exclusiva ação direta dos hormônios, o que ocorre quando se realiza a naturalização da suposta não-atração da mulher heterossexual pelo corpo masculino.

Algumas histórias de **Mulher de 30**, como o exemplo da figura 137, podem significar uma crítica aos padrões corporais femininos e à influência desses padrões no indivíduo. De maneira geral, contudo, as tiras realizam uma afirmação positiva dos estereótipos e arquétipos no intuito de construir o humor. Almeida (2007), abordando sobre as construções simbólicas de gênero na mídia, enfatiza que essas indústrias midiáticas procuram na cultura os elementos que “imaginam ser aceitos ou até consensuais no seu público, e se utilizam dessas imagens que consideram parte da cultura dos públicos-alvo que visam atingir, mas, ao fazer isso, selecionam e reforçam determinados tipos de construção” (p.178). Pelo número de acessos ao site e pelas respostas que a artista obtém de seus leitores, as construções identitárias presentes nas narrativas encontram identificações, apesar de, na lógica de Almeida (2007), reforçarem, nesse caso, tradicionais tipos de elaborações identitárias femininas.

Se algumas criações realizam a afirmação do estereótipo e, de fato, encontram correspondência na realidade, outras narrativas utilizam essas construções constituidoras de *imaginário* no intuito de criticar as concepções de mulher que a vinculam ao romantismo, ao desejo pela família e ao cuidado com o corpo, ou ainda, discutem as influências dos padrões de beleza atuais na autoestima feminina. Trata-se de grande parte das criações da quadrinhista Chiquinha.

3.2.2 Chiquinha entre críticas

Fabiane Bento Langona, nascida em Porto Alegre, em 1984, conhecida como Chiquinha, iniciou profissionalmente no jornal **Correio Braziliense**, atuou para o jornal **Folha de São Paulo**, fazendo histórias em quadrinhos na **Folhateen** e em 2011 lançou o livro **Uma patada com Carinho**, no qual narra a vida de uma *elefanta* e seus dilemas identitários. Atualmente a artista publica no ambiente online, no site <http://chiqslan.uol.com.br/home>.

Figura 138 - Estereótipos de beleza, Chiquinha

Em entrevista para o **Correio Braziliense** (2010) a artista é questionada sobre os motivos que justificam a baixa presença de mulheres no humor no país. De acordo com o jornal, as temáticas dos quadrinhos são em geral construídas para o público masculino o que poderia justificar o menor número de mulheres leitoras e, portanto, produtoras. A hipótese levantada pelo jornal é combatida pela artista: “[...] acho que se peca muito em dizer que as temáticas dos quadrinhos são masculinas. Essa coisa masculino x feminino já é meio coisa do passado, não?”. Desta forma, ainda que tendo que enfatizar a irrelevância do gênero em função da pergunta dirigida a ela, Chiquinha destaca que algumas artistas mulheres são sucesso de consumo entre os públicos leitores de quadrinhos e que estas autoras abordam temáticas referentes ao feminino.

Outro questionamento dirigido à quadrinhista diz respeito ao suposto preconceito sobre a produção feminina de quadrinhos. Chiquinha responde que “não é exatamente preconceito, mas rola sim uma espécie de estranhamento, inclusive ao se tratar de temas que não parece cair bem nas palavras e pensamentos de uma 'boa moça'. Mas isso tem mudado bastante” (CORREIO BRASILIENSE, 2010). O estranhamento referenciado por Chiquinha pode ser enquadrado no que Bonino (2004) afirma sobre os pequenos constrangimentos masculinistas direcionados às mulheres – os *micromachismos* – que, seguindo a lógica da *violência simbólica* de Bourdieu (2010), geram danos psicológicos e sociais em suas vítimas. Chiquinha, ao ser perguntada se se sente pressionada pelo machismo porque é uma das poucas

quadrinhistas a fazerem humor no Brasil, responde que

Já me senti bem pressionada logo que comecei. Sofria, cheia dos questionamentos, até porque não via tudo aquilo como uma escolha consciente, e sim como uma necessidade de me expressar, desde muito antes de rolar essa onda de quadrinhos em profusão. Me sentia meio sozinha. Depois que fui começar a conhecer outras quadrinhistas e pensar "como é que existe tanta gente maravilhosa bem debaixo do meu nariz e eu não conhecia?" Fui atrás. Fiz uma revistinha independente chamada **Bananas** com uma amiga, a Cynthia B! Estamos invadindo o Clube do Bolinha. O que acho meio assustador é o surgimento de uma possível segmentação, como se moças que fazem quadrinhos – quadrinhos de humor – só pudessem fazer piadas sobre o mundo da mulher em si. A Elefoa é uma tentativa de rir disso tudo, claro. O que acho inadequado é se fazer surgir uma legião de cartunistas monotemáticas. (CORREIO BRASILIENSE, 2010)

A crítica da quadrinhista a respeito da segmentação é coerente com o pensamento que particulariza a produção feminina e universaliza a masculina. Nesse sentido, os temas de amor, autoestima, sexo, trabalho, família, por exemplo, quando tratados por autoras mulheres, são vistos como particulares do feminino, enquanto os mesmos temas tratados por autores homens não são vistos como particulares do masculino. Algumas produções de quadrinhos desenvolvidos por artistas homens, com protagonistas masculinos, também abordam as temáticas citadas acima, com a única diferença de serem protagonistas masculinos. Nesse sentido, pode-se encontrar a representação do homem de 30 anos que não se emancipou da mãe em **Geraldão**, do quadrinhista Glauco:

Figura 139 - **Geraldão**, de Glauco

Também é possível observar a temática do amor nas tiras do ítalo-brasileiro **Radici**, criação do quadrinhista Iotti:

Figura 140- **Radicci**, de Iotti

Ou pode-se notar a temática da autoestima nas histórias de **Walter Ego**, no cartunista Angeli:

Figura 141 - **Walter Ego**, de Angeli

Alguns conteúdos online, como os do site UOL, têm sistematicamente publicado quadrinhos que enfatizam o que é chamado *universo feminino*, mas tais temáticas como se pode ver, são de comportamento humano em campos que costumam ser associados ao feminino dependendo de quem o produz. Nesse sentido, quando o produtor é masculino, a temática ganha caráter universal e uma abordagem universal do amor, da autoestima e da emancipação, enquanto, quando o produtor é feminino, a temática ganha caráter particular, do “universo feminino” e uma abordagem particular do amor, da autoestima e da emancipação.

Nas histórias de Chiquinha, publicadas no site, estão presentes o tema da moda (o que aproxima as criações de Chiquinha das criações da quadrinhista espanhola Carol Galais, citada anteriormente) e da autoestima feminina. Esta última temática circula em torno, especialmente, da relação das mulheres com o próprio corpo e com seus relacionamentos afetivos. Chiquinha, no entanto, em suas vinhetas do site, oscila entre a representação de uma posição combativa e reivindicativa (que pertencem ao campo dos tradicionais movimentos feministas) e o esvaziamento do discurso feminista (pertencente ao campo do pós-feminismo do qual fala Angela McRobbie) no qual está em evidência mais um lamento à respeito das condições identitárias da mulher do que uma crítica às visões que inserem as mulheres em

padrões tradicionais de identidade feminina.

Algumas das histórias publicadas no site se assemelham, em um primeiro momento, ao tipo de narrativa de **O Diário de Bridget Jones** para a qual McRobbie (2006) empenha uma análise. Essas narrativas centram-se em uma espécie de diagnóstico da autoestima feminina, inserindo a possibilidade de cura e felicidade a partir da relação amorosa. No exemplo da figura 142, a visão da personagem acerca da própria beleza é influenciada por diferentes pessoas e, de acordo com o tipo e nível de relacionamento da personagem com essas outras pessoas, a noção sobre o próprio corpo e sua beleza se modifica.

Figura 142- **Viver dói**, de Chiquinha

A personagem demonstra plena satisfação com a própria estima somente no último quadro, que se refere à opinião de seu parceiro amoroso. Evidentemente, as ideias da beleza/atratividade física/sedução pressupõem um ou mais interlocutores. A potencialidade de seduzir está fundamentalmente vinculada ao objeto a ser seduzido, sem o qual não há sedução. Nesse sentido, é compreensível que o principal interesse da protagonista seja o de

conquistar seu objeto de desejo, nesse caso, “o homem que acorda todos os dias” ao lado dela. Por outro lado, a inserção do personagem masculino no último quadro conduz ao final romântico e ao relacionamento amoroso/sexual na resolução da baixa autoestima, retomando os sentidos dos tradicionais quadrinhos destinados às mulheres de outros tempos, tais como as narrativas das *historietas sentimentales* e *Girl's strips*.

Figura 143 - Autoestima feminina

Já na figura 143, a personagem feminina sofre por motivos não evidenciados na história. A autora sugere lugares adequados para que ela libere o sofrimento, chorando. O último quadro insere o personagem masculino presente na história no mesmo campo semântico da palavra *lugar*, já que nos quadros anteriores a autora se referia a diferentes locais para estar. Nesse sentido, Chiquinha realiza a objetificação masculina e, diferentemente de Bridget Jones, sexualiza o masculino nessa história. O caráter amplamente sexual de suas histórias ressignifica, na narrativa, a tradicional ideia do príncipe encantado presente nas *narrativas de Bridget Jones*, substituindo a função do príncipe: do provedor de amor e estabilidade, para o provedor de sexo. Chiquinha acaba por fazer a objetificação do príncipe encantado, já que ele permanece na história, porém, sexualizado.

Nas histórias da personagem **Elefoa Cor-de-Rosa**, a narrativa se complexifica e apresenta teor mais crítico, já que manipula os estereótipos de maneira a construir outra

mensagem, no lugar de utilizar o estereótipo de maneira direta. A personagem nasceu a partir da associação, que realizou a autora, entre a imagem de um elefante e o sentimento de tristeza. Fazem parte da história personagens coadjuvantes como as amigas da protagonista, Gisbele (uma girafa) e Janete (uma urso), além de eventuais personagens masculinos e secundários.

Na história **A insustentável leveza de um pelo**, a protagonista é satirizada na rua porque não depilou a axila. A retirada dos pelos do corpo é um procedimento estético que tem determinado a constituição da feminilidade e, nesse sentido, foi e continua sendo, temática presente nas discussões feministas. Na narrativa da figura 144, a **Elefoa Cor-de-Rosa** vai buscar um salão de beleza para realizar o procedimento estético depois de ter sido satirizada por sua aparência. Durante o procedimento, a esteticista, que em um primeiro momento se apresenta de maneira simpática, vai aos poucos agindo de maneira agressiva na retirada dos pelos da personagem, até revelar sua opinião a respeito da necessidade da beleza feminina, como evidenciado na figura 144.

Figura 144 - Parte da história **A insustentável leveza de um pelo**

O argumento utilizado pela esteticista, concluído na figura 145, evidencia a relação paradoxal entre a feminilidade e a natureza.

Figura 145 A insustentável leveza de um pelo, 2

A imagem da mulher, de acordo com Oliveira (2008, p. 204), foi associada “à essência das forças da natureza, como potência fertilizadora e procriadora”. No entanto, se a mulher permitir que seu corpo se desenvolva de acordo com os caminhos da natureza, como é o caso do crescimento dos pelos evidenciados na história de Chiquinha, (e também abordado nos textos da artista Carol Galais, conforme já referenciado anteriormente) será vista como masculinizada. Nesse sentido, a feminilização exige da mulher, a construção cultural de sua própria natureza.

Já a figura 146, volta a realizar a objetificação do corpo masculino. Aqui se pode citar as considerações de Camille Paglia (1993) sobre o “direito a ser objeto”.

Figura 146 – **Docinhos**, de Chiquinha

O corpo masculino, na figura 146, é inserido como objeto a ser admirado, mas esse fato não é comum nas publicações que se dirigem ao público feminino heterossexual. Nesse sentido, pode-se perceber, por exemplo, o número reduzido de revistas femininas que expõem o corpo masculino como corpo a ser admirado e contemplado. Assim como na figura 137, tira ilustrada pela quadrinhista Cibele, Chiquinha também constata a ausência do corpo masculino em revistas dirigidas especificamente para o público feminino. A autora, que é jornalista de formação, inclusive faz referência à célebre frase de Marshall McLuhan “O meio é a mensagem”.

Figura 147- **Meio e mensagem**, Chiquinha

É possível constatar, em parte das narrativas de Chiquinha, a oscilação entre a crítica às naturalizações de comportamentos associados ao feminino e a atualização de temáticas românticas para as quais são acrescentadas às perspectivas sexuais das mulheres retratadas pela artista. Em muitos casos, a autora realiza a objetificação do corpo masculino e, a partir disso, pode realizar a suavização da objetificação do corpo feminino. É a respeito dessa tradicional objetificação do corpo da mulher que a quadrinhista Priscila Vieira desenvolverá grande parte de suas narrativas.

3.2.3 A mulher-objeto de Priscila Vieira

Priscila Vieira tem se destacado a partir da criação da personagem **Amely: Uma Mulher de Verdade**. Amely é uma boneca inflável que pensa e fala. Possui uma postura crítica em relação à própria identidade, já que reivindica a sua transformação em sujeito. De acordo com a artista³⁵, foi esta personagem que projetou seu trabalho autoral nos meios de comunicação de massa. Com essa história, também, a autora foi uma das indicadas ao prêmio

35 VIEIRA, Priscila. Entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 19 de janeiro de 2014. (APÊNDICE F)

Hqmix na categoria tira nacional de quadrinhos, do ano de 2009.

Figura 148- Amely: Uma Mulher de Verdade, de Pryscila Vieira

Pryscila Vieira é uma das poucas quadrinhistas a participar de maneira autoral no gênero humorístico. Para a autora, o humor sempre foi feito pelos homens e dirigido a eles, e, portanto, na lógica da quadrinhista, a quantidade de humor considerado *machista* é bastante ampla. Entre o humor que considera *machista*, Pryscila cita o semanário **O Pasquim**. (LADY'S COMIC, 2010). A respeito das personagens brasileiras, no âmbito do humor, a autora enfatiza que esses quadrinhos

não foram necessariamente criadas por mulheres. E devido ao fato da maioria dos cartunistas ainda serem homens, temos um registro social em quadrinhos segundo a óptica masculina. Mulheres foram estereotipadas das maneiras mais previsíveis pelos cartunistas. Uma bêbada com ares de revolucionária social despreziosa (Rê Bordosa, do Angeli), a mãe super protetora (Super-mãe, do Ziraldo ou a mãe do Geraldão, do Glauco), a tarada do escritório que ataca os homens (Dona Marta, também do Glauco) etc. Temos também as gostosas anônimas dos cartuns da Playboy ou da Status Humor, sempre antagonizando com esposas ou sogras geralmente retratadas como chatas, feias e gordas, as quais os maridos estão casados com a obrigação de sustentá-las. A mulher, como ser humano mesmo, passível de erros, acertos e tentativas, era assunto a ser observado com maior delicadeza no humor. Acredito que as autoras modernas vieram acrescentar esse tempero que faltava ao humor³⁶.

A quadrinhista cita exemplos de autoras que ampliam as visões a respeito do feminino, tais como Maitena (com **Mulheres Alteradas**), Chiquinha (com **Uma Patada com Carinho**, e outras histórias), Nani (com **Magola**), Cibele (com **Mulher de 30**) e Heléne Bruller (com **Eu quero o príncipe encantado** e outras histórias). Algumas dessas artistas começaram a publicar seus quadrinhos em uma sessão especial inaugurada pelo jornal **Folha de S.Paulo**. **Quadrinhas** é o título da parte dedicada as quadrinhistas, publicada toda segunda-feira.

36 VIEIRA, Pryscila. Entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 19 de janeiro de 2014. (APÊNDICE F)

A respeito do desenvolvimento de um humor fundamentado em princípios masculinistas, à opinião de Pryscila pode ser acrescida a posição da pesquisadora Carmén Valero Garcés (2005), para quem o humor tem atuado de maneira a excluir a autorrepresentação feminina, sendo que em grande parte os personagens femininos são construídos pelo olhar masculino.

Nesse sentido, Pryscila Vieira explana de maneira contestatória que já foi vítima de machismo – inclusive por parte de alguns cartunistas (VIEIRA, 2012). De acordo com a cartunista, que pode ser considerada uma mulher bonita, determinado quadrinhista, o qual ela não cita o nome, disse a ela que, “com o corpo que ela tinha, ela nem precisaria trabalhar”. A presença de discursos masculinistas dirigidos à autora, representados pela frase do cartunista, indica parte das condições do campo de trabalho de algumas quadrinhistas mulheres. O campo de discurso representado por insinuações machistas já foi diagnosticado por outras quadrinhistas em outros locais, como é o exemplo de algumas artistas espanholas citadas anteriormente. Esse campo de trabalho, nesse sentido, tem apresentado condições diferentes para homens e mulheres, o que pode influenciar os rumos das criações quadrinhísticas desses artistas. A mulher-objeto de Pryscila, por exemplo, representa justamente a mulher para a qual o cartunista referenciado pela autora se dirige. Inclusive, a própria artista afirma que a criação da personagem é resultado de sua própria experiência com o machismo³⁷.

Pryscila (VIEIRA, 2013) destaca que **Amely** nasceu em função da música **Ai que saudade da Amélia**, de Mário Lago, cuja letra diz: “Amélia não tinha a menor vaidade, Amélia é que era mulher de verdade [...]”. A letra da música enaltece o caráter submisso de Amélia, mulher sem ambições e sem vaidade. **Amely**, a personagem de Pryscila, representa em princípio a objetificação da mulher e está no mesmo campo de significado da mulher submissa representada pela música. O pensamento da personagem, no entanto, contradiz sua própria imagem e a posição na qual foi inserida, ao falar e apresentar discursos emancipatórios. De acordo com a autora, o comprador de **Amely**, personagem que representa o “namorado” da protagonista, considera o fato de a boneca falar e pensar dois defeitos de fábrica (LADY'S COMIC, 2010).

Especificamente, a tira de **Amely** se apropria do discurso da coisificação da mulher. Esse discurso é contrariado pela personagem. **Amely** é posicionada como objeto, já que é uma boneca e possui um dono, mas se autoposiciona como sujeito, já que pensa e fala.

37 VIEIRA, Pryscila. Entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 19 de janeiro de 2014. (APÊNDICE F)

De acordo com Pryscila³⁸ a personagem está fundamentada no *imaginário* que separa qualidades específicas das mulheres, sendo permitida a elas ou uma coisa ou outra, tal como a ideia do binarismo entre inteligência e beleza. Conforme Telles (2013, p.402), por exemplo, a ascensão da burguesia reconfigurou as relações de gênero, posicionando a mulher como “ajudante do homem, a educadora dos filhos, um ser de virtude, o anjo do lar. Ou o oposto, as mulheres fatais e as decaídas”.

Figura 149 - **Amely**, de Pryscila Vieira

No exemplo da figura 149, o comprador de **Amely** reclama com o serviço de atendimento sobre o caráter falante e autônomo da boneca, uma vez que a personagem, além de evidenciar suas vontades com vocabulário sofisticado, também se recusa a ter relações sexuais com o comprador e manifesta vontade de realizar outras atividades.

A expressão da vontade de **Amely** a inseriria em uma postura de sujeito. Mas se o humor da tira insere *pensamento* em local no qual ele não existiria, ele não necessariamente desconstrói a objetificação da mulher. O estranhamento ao qual o humor se refere diz respeito mais ao caráter autônomo do que é considerado objeto – a boneca inflável - do que ao fato de a mulher ser vista como objeto. Nesse sentido, o afastamento que o humor realiza é o da possibilidade de um objeto falar e não, ao que parece, o da possibilidade da mulher ser objeto. Ou seja, **Amely** representa a mulher-objeto. Na história ela continua sendo uma boneca, um

38 VIEIRA, Pryscila. Entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 19 de janeiro de 2014. (APÊNDICE F)

objeto. Pode-se inferir que as tiras satirizam o fato de uma mulher- objeto falar e pensar, mais do que o fato de ser **Amely** uma mulher-objeto. A surpresa desencadeada pelo humor acrescenta qualidades a mulher representada, a mulher-objeto.

Figura 150 – Nota fiscal

Na tira da figura 150, há uma oscilação entre o ser sujeito e ser objeto. Na primeira, **Amely** contesta o título “mulher inflável” reivindicando para si identidade e autonomia. Seguindo na tira, a personagem evidencia que prefere que a considerem infalível, que pode-se dizer uma mulher completa e sem defeitos. A lógica do infalível é a mesma da super-heroína para a qual já dedicamos algumas interpretações. A segunda tira indica que a autonomia reivindicada por **Amely** já havia sido previamente atribuída a ela através da nota fiscal, reduzindo seu caráter autônomo. **Amely**, uma mulher-objeto, traz a sua autonomia para sua lógica objeto. Trata-se, então, de um processo de *reificação* (THOMPSON, 1995) da autonomia.

Já a figura 151, não aborda mais a temática da objetificação. A dúvida a respeito do caráter sujeito de **Amely** já não está em questão. O humor se desenvolve a partir do que seria uma situação comum no cotidiano de qualquer mulher.

Figura 151– Dia do sexo

A tira realiza, na mesma lógica das personagens femininas de Angeli, por exemplo, a suavização do *imaginário* da diferença entre vontade sexual feminina e vontade sexual masculina.

Já na figura 152, **Amely**, além de estar inserida totalmente no mundo do *sujeito feminino*, evidencia conhecimento a respeito das reivindicações femininas desenvolvidas ao longo da história.

Figura 152 – Novas reivindicações femininas

A autora aponta as reivindicações feministas e como essas reivindicações se transformam com o questionamento constante a respeito da posição da mulher no mundo social. No último quadro, uma personagem interrompe a fala de **Amely**: trata-se da representação do quadrinhista Laerte, que desde 2009 passou a inserir-se na identidade feminina e hoje considera sua identidade como *transgênera*.

As questões femininas de Laerte surpreendem **Amely**, que parece não saber qual banheiro indicar para a personagem transgênera. Essa discussão, como já foi apontado em outro momento, ganha valor teórico e acadêmico, especialmente com o desenvolvimento das

teorias queer e a discussão encabeçada por Judith Butler (2001) a respeito dos limites do gênero. É a respeito desta nova configuração feminina, que Laerte desenvolve suas recentes personagens.

3.2.4 Laerte por **Muriel**

O *tornar-se* mulher de Simone de Beauvoir (1967) denuncia as construções sociais de gênero que inseriram as mulheres em locais aos quais elas nem sempre pertenciam de maneira natural. Butler (2003), por outro lado, afirmará a invalidade da oposição cultura x natureza pressuposta na frase, compreendendo que também as concepções de natureza são construções culturais e de linguagem. A ambiguidade da expressão de Beauvoir (1967) no entanto, permite, igualmente, uma compreensão libertária, se considerarmos os casos dos *transgêneros*, *travestis*, *transexuais*, *crossdressers* (termos que serão definidos a seguir) indivíduos que, em certos momentos, desestabilizam a lógica da *rigidez identitária*. Para os indivíduos da *identidade transgênera* (no caso feminino), o *tornar-se* mulher de Beauvoir tem relevância enquanto possibilidade. Se ser mulher é uma construção social, não é necessário nascer mulher para sê-lo.

Influenciadas pelo pensamento de Michel Foucault (2012), as teorias *queer* desenvolvidas especialmente nos Estados Unidos dos anos 1980 marcaram outras formas de compreensão das relações entre sexo, gênero, sexualidade, desejo que buscaram vislumbrar outras possibilidades identitárias nesse campo, a partir da compreensão da maneira de funcionamento de sociedades anteriores (BUTLER, 2007).

Nas culturas cristãs e modernas essas mesmas questões – da verdade, do amor e do prazer – serão relacionadas muito mais facilmente com os elementos constitutivos da relação homem-mulher: os temas da virgindade, das bodas espirituais, da alma esposa marcarão bem cedo o deslocamento efetuado de uma paisagem essencialmente masculina – habitada pelo erata e pelo erômeno – para uma outra, marcada pelas figuras da feminidade e da relação entre os dois sexos. (...) Nos gregos, em troca, a reflexão sobre os vínculos recíprocos entre o acesso à verdade, e a austeridade sexual parece ter sido desenvolvida, sobretudo, a propósito do amor pelos rapazes. (FOUCAULT, 2012, p. 289).

A respeito do termo homossexualidade, por exemplo, Foucault (2012, p. 238) afirma

que os gregos não consideravam comportamentos “radicalmente diferentes, amor ao seu próprio sexo ao amor pelo sexo oposto”.

Vencato (2013), estudando as práticas dos *crossdresser* atualmente, enfatiza que as identidades lineares, apesar de servirem para o campo político, não dão conta dos arranjos identitários de gênero dos sujeitos envolvidos nessas práticas e suas relações com a homo ou heterossexualidade, com o desejo sexual etc. Nesse sentido, essas identidades não dão conta se pensarmos sob o ponto de vista do indivíduo, já que, para que ele sobreviva enquanto tal, com sua identidade e possibilidades libertárias, necessita uma noção que permita que ele se desloque. No entanto, esse fato não deve impedir que o sujeito tenha consciência de sua inserção no mundo social, no qual, em certos aspectos, ele é visto pelo outro de maneira mais estável e com menores possibilidades de outros arranjos, limitando as estruturas nas quais o indivíduo se desloca. Um homem, portanto, sempre que necessário, é identificado enquanto tal e convocado a se reposicionar em seu lugar masculino.

Nas histórias em quadrinhos, o tema do gênero também é discutido a partir da perspectiva do *travesti* e do *transgênero*, como é o caso de Laerte, que criou as personagens **Muchacha**, **Muriel**, **Estenio**, entre outros *transgêneros* dos quadrinhos. Aliás, Laerte mesmo faz parte da identidade *transgênera*, já que, a partir de 2005, e mais enfaticamente a partir de 2009 (FINOTTI, 2010), o artista começou a vestir-se com roupas femininas e hoje se insere de maneira consistente em um corpo feminino.

Figura 153 – Laerte

As histórias em quadrinhos de Laerte nos permitem iniciar, aqui, uma discussão a respeito das indeterminações de gênero, ou de locais onde o gênero feminino ou masculino não estão associados necessariamente com o sexo de nascimento, a orientação sexual e a vontade sexual (BUTLER, 2003). Nesse sentido, pode-se inferir sobre como o feminino se constrói nessa atmosfera, já que ele aparece como construção social e psíquica.

Os locais de transição e impermanências de gênero (nesse caso, locais que se deslocam na direção da feminização) nem sempre são atendidos pelas estruturas sociais responsáveis por garantir o direito dos cidadãos. Essas construções que direcionam as necessidades sociais conforme o gênero do indivíduo são resultado de uma lógica *binária* (BUTLER, 2003), não contraditória, que nem sempre atende às demandas de sujeitos que transitam (ou transitaram) entre os dois gêneros (ou de um gênero para outro). Assim, os indivíduos que de alguma forma questionam o determinismo de gênero, a partir da autorrepresentação do gênero, tampouco são vistos de maneira tranquila. Para Leite Júnior (2012, p.559), por exemplo, esses grupos sociais são os que atualmente, talvez, mais são vistos com “repulsa, medo, ódio e ao mesmo tempo, curiosidade, espanto e desejo”. Essa repulsa *versus* atração posiciona esses indivíduos na lógica do *tabu*, conforme as elaborações teóricas de Freud (2012).

Ao mesmo tempo os discursos legais, amparados em tradicionais construções médicas e sociais, tampouco estão de acordo quanto aos direitos e reconhecimentos dessas categorias, como por exemplo a utilização dos banheiros públicos feminino ou masculino, o que, inclusive, causou problemas para Laerte (como já foi referenciado anteriormente). Na área médica, também, o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM), que classifica as enfermidades mentais no mundo todo, insere a transgenia como *disforia de gênero* ou *transtorno de identidade de gênero*. A respeito desse manual, muitos grupos de transgêneros têm reivindicado a retirada da transgenia da categoria *transtorno*. De acordo com Bento (2012, p. 481)

Atualmente mais de trezentos grupos espalhados por cidades do mundo inteiro estão mobilizados pelo fim da patologização do gênero, exigindo a retirada das categorias de “disforia de gênero”/“transtornos de identidade de gênero” do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais (DSM), da Associação Psiquiátrica Norte-Americana (APA), e do Código Internacional de Doenças.

Figura 154 - **Muriel (Hugo)**, de Laerte, deboche ao manual de patologias psicológicas

Apesar disso, a inserção da transgenia como *patologia* possibilita, na configuração atual, o atendimento de saúde adequado na resolução de *problemas* de gênero (como as cirurgias de remoção do órgão sexual), com a garantia de atendimento pelos sistemas públicos de saúde, nos casos em que isto se aplica, já que a legislação não tem atendido a tais demandas de outra maneira.

A respeito do caráter transexual do indivíduo, em um sentido mais amplo, Baudrillard (2006) pensa o sexo nas nossas sociedades ocidentais atuais justamente a partir dessa característica. As modificações corpóreas possibilitadas pelo desenvolvimento tecnológico (implantes de silicone, cirurgias plásticas, lipoaspirações etc) aproximam as características físicas dos gêneros antes diferentes e facilmente reconhecíveis, como é o caso da cantora Madonna (e de muitas de nossas super-heroínas de quadrinhos), citado pelo autor. A indefinição geradora da diminuição da nitidez entre homem e mulher é inserida, pelo pensador, como resultado paradoxal das revoluções sexuais. “Passada a orgia, a liberação deixa todo mundo à procura da identidade genérica e sexual” (2006, p.31).

No campo dos quadrinhos, atuando de maneira ativista e política, Laerte tem representado esse grupo social no que diz respeito à feminização e à masculinização construídas em corpos nascidos em gêneros masculino e feminino, respectivamente.

Laerte Coutinho nasceu em São Paulo, no ano de 1951. Durante seus estudos universitários, (iniciou a faculdade de música na **Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**, mas não chegou a concluir) criou, juntamente com Luis Gê, a revista **Balão**, em 1972 (SANTOS, 2004). Laerte participou de grandes momentos dos quadrinhos de humor no Brasil, colaborando na editora **Circo Editorial** (SANTOS, 2004). Durante as publicações da Circo, o autor não havia construído personagens transgêneros

consistentes, mas já evidenciava discussões sobre a temática sexual, como o caso dos personagens **Gatinhos**, na revista **Striptiras**.

Em 2010 lança um álbum sobre a personagem transgênera **Muchacha**, que originalmente era publicada na **Folha de S. Paulo**. Laerte se faz aparecer em **Muchacha**, livro com tons autobiográficos.

Figura 155 - **Muchacha**, de Laerte

Laerte, atualmente, também cria tiras em quadrinhos que representam mulheres que se inserem na identidade masculina, mas no nosso caso, nos atentamos para a construção do feminino no que antes era masculino.

Figura 156 - **Estênio**, de Laerte

A personagem **Muriel**, para a qual nos detalharemos aqui, nasce da transformação do

personagem masculino **Hugo**. Atualmente **Hugo** é **Muriel** e é publicado no blog **Muriel Total**.

É interessante o caráter autobiográfico que a tira foi adquirindo a partir da transformação de Laerte, que hoje utiliza, em grande parte, o gênero feminino para referi-se a si mesmo. “Antes eu era conhecida como autora de quadrinhos” (PIAUI, 2013). O artista começou a adentrar na identidade feminina a partir da prática do *crossdresser*, que é a ação de se vestir do gênero oposto, simulando seus gestos e comportamentos aparentes. O termo *crossdresser* não é de consenso nem mesmo entre seus praticantes. Vencato (2013), por exemplo, constatou a falta de acordos entre seus praticantes a respeito do que é realmente ser um *crossdresser*, suas relações com a orientação sexual e, inclusive, com a classe econômica. Vencato (2013), afirma que os *crossdressers* ainda não encontraram lugar social acolhedor, inclusive no que diz respeito às políticas públicas que são destinadas aos diferentes grupos sociais.

Nesse momento, tem-se de maneira bastante mais clara a noção de identidade desenvolvida pelos sociólogos Bauman (2007) e Maffesoli (2004), que inserem a fluidez como possibilidades sociais atuais. Aqui, se considerarmos o ponto de vista do indivíduo, as identidades são fluídas, instáveis, líquidas, nem sempre facilmente associadas às características que as nomeiam. Claro está que, socialmente, essas identidades de gênero têm sido visualizadas de maneira bastante mais rígida, sendo o gênero e suas estruturas constituidoras um *determinante identitário* pouco questionável. Nesse sentido, Laerte mesmo já enfrentou uma situação constrangedora, quando em 2010, foi retirado de um banheiro feminino em um restaurante de São Paulo, por ser reconhecido como pertencente ao sexo masculino pela mãe de uma menina que também frequentava o banheiro, conforme já referenciado no capítulo 1 desta tese. Assim, os indivíduos que evidenciam a instabilidade identitária são vistos como causadores de desconforto.

A tira da figura 157, é representativa da incoerência entre vontade individual e inserção social em determinado local, estabelecido por regras relativamente alheias ao indivíduo e que não dependem de sua vontade.

Figura 157 - Social x Individual

O desconforto gerado pela imagem do *travesti*, do *transsexual*, do *transgênero*, evidencia como a identidade, no mundo social ocidental atual, é ainda vista de maneira bastante estabilizada. Isso se dá especialmente no que se refere ao gênero. Quando se solicita a alguém que se autodenomine é comum que se diga primeiramente “sou uma mulher”, “sou um homem”. Da mesma forma, o documento de identidade prioriza origens territoriais, familiares e de identidade de sexo (feminino/masculino). **Muriel**, por vezes, especialmente no começo de suas divulgações, confunde suas identidades masculina e feminina.

Depois que Laerte passou a ser reconhecido como *transgênero*, as características femininas de **Muriel** ganharam destaque e permanência.

Figura 158- Muriel/Hugo

Como se pode ver pela figura 158, a feminização de **Muriel** é realizada a partir de práticas de beleza como a depilação, o uso de maquiagem, a utilização de determinado tipo de cabelo considerado feminino, o uso de calçados de salto e as modificações gestuais.

A depilação, por exemplo, é um dos assuntos discutidos por algumas agendas feministas, já que seria um ritual de beleza supostamente agressivo com as mulheres e determinante na ideia de feminino. Já abordamos a interpretação de Carol Galais a respeito

desse procedimento e sua crítica a ele. No contexto de Laerte, a depilação é, igualmente, determinante feminino. Essa prática no entanto, nem sempre foi considerada comum. No começo do século XX, por exemplo, a prática não existia como procedimento de beleza (SANT'ANNA, 2012).

Antes de se apresentar como **Muriel Total**, a personagem oscilava e, por vezes, se encantava com a possibilidade de navegar entre os dois gêneros, o que nas últimas tiras ocorre de maneira menos consistente, já que **Muriel**, assim como Laerte, tem assumido uma postura mais política a respeito das identidades transgêneras e possibilidades de permanência em outro gênero que não o de nascimento.

Figura 159 - Muriel, Silicone Blues

A tira da figura 159 também evidencia o que Butler (2003) afirma sobre a desconexão entre sexo, gênero e desejo sexual. O personagem deseja ter um corpo de mulher. Esse corpo é constituído por seios e nádegas grandes, indicando, possivelmente, um parâmetro cultural brasileiro. No entanto, em um primeiro momento, a tira demonstra que ele não é homossexual. Aqui, cria-se a dúvida se o personagem está se referindo a sua homossexualidade masculina ou a sua homossexualidade feminina já que está vestido de mulher e lamenta não ser homossexual sendo ele um homem. A mistura dos gêneros, evidencia, inclusive, as dificuldades comunicativas da relação *transgênera*, da relação oscilante entre feminino e masculino, já que nossa linguagem, e nossa língua portuguesa especialmente, estão desenvolvidas especialmente sob uma estrutura bem definida do feminino/masculino.

Na tira da figura 160 o artista evidencia o questionamento apontado por Vencato (2013) a respeito da diferença entre o *travesti* e o *crossdresser*, ressaltadas pelos participantes da prática *crossdresser* estudados pela autora. Nesse sentido, o travesti é visto como alguém

que se prostitui e que pertence às classes econômicas mais baixas, o que é considerado degradante para as *crossdressers* investigadas. Assim, a personagem **Muriel** não demonstra a *distinção social* (BOURDIEU, 2000) exigida pelas outras personagens na narrativa, revelando certo teor crítico quanto à *ideologia* das outras personagens.

Figura 160 - Sou **Muriel**

A comunicação entre **Muriel** e as personagens que se opõem à prostituição da protagonista, nesse caso, no entanto, ainda é possível, já que a prostituição de **Muriel** é considerada uma traição à classe. Assim, à ideia da identidade feminina do travesti é adicionada à ideia feminina da prostituta. Nesse sentido, definir-se, de maneira feminina, a partir da identidade travesti, significa, nessa lógica, definir-se como prostituta. Este fato pode ser compreendido como “menos comum” entre as *mulheres de nascimento* (2013) sendo menos comum a comunicação entre a prostituta e a não prostituta. Essa incomunicabilidade pode ser percebida pela ideia dos opostos Maria/Madalena, Maria/Eva, Maria/Lilith, por exemplo, referenciada por muitos trabalhos a respeito de gênero (como é o caso de Marika Vila, citada anteriormente nesta tese).

Essa lógica não é válida para as mulheres: dizer-se mulher não significa dizer-se *prostituta*, da mesma forma que dizer-se *travesti* significa dizer-se prostituta. Desse modo, a identidade feminina do travesti é bastante mais rígida do que a identidade feminina das *mulheres de nascimento*, cabendo menores interpretações sociais e, portanto, aumentando o teor de discriminação e geração de estereótipos.

A relação entre o travesti e a prostituição pode ser visualizada pela negação de uma das participantes do *crossdresser* pesquisadas por Vencato (2013): “Travesti? Ai, ai... de jeito nenhum!!! Sou *crossdresser*. Ou, talvez, transexual. Afinal, não quero ser vista como aquelas prostitutas peitudas, bundudas, siliconadas até nas sobrancelhas, com cabelos nas

cinturas em cima de salto 20". (VENCATO, 2013, p.148).

A figura 161 demonstra uma realidade vivida por muitos transexuais em suas vidas sociais, quando se recusam a chamá-las por suas identidades femininas, gerando uma incoerência constrangedora entre suas imagens e seus nomes, o que insere tal indivíduo em situações humilhantes e preconceituosas.

Figura 161 – Fada madrinha

No caso da figura 161, o leitor é surpreendido com a transformação do personagem supostamente preconceituoso e provocador de constrangimento naquilo que ele supostamente abomina. **Muriel** é a fada madrinha, a agente da transformação. A tira indica a ideia de que a transformação possa ser, ou deva ser, realizada a partir da ajuda de outros indivíduos que já vivenciaram essa transformação. A narrativa indica, igualmente, o caráter construído dessa identidade feminina, o que posiciona a identidade transgênera na mesma perspectiva apontada por Simone de Beauvoir (1967) a respeito do nascer ou tornar-se mulher. Nessa lógica, já que terá sua identidade construída, a transgênera seria tão mulher quanto alguém que tenha nascido assim.

Essas visões a respeito do feminino no *transexual*, que por vezes deixa evidenciar por meio de suas características físicas algumas características masculinas, ressalta a ideia de que o feminino deve possuir determinada forma. Assim, ao homem não caberia a feminização. Alias, nesse lógica, a feminização não é possível.

Muitas das tiras de Laerte realizam uma crítica à forma como o sujeito é posicionado a respeito de sua identidade de gênero, como no caso em que personagens coadjuvantes insistem em chamar a personagem *transgênera* pelo antigo nome masculino, reposicionando a transgênera em um local para o qual ela mesma não se identifica e, dessa forma, construindo um constrangimento que tende a afastar a existência dessa identidade. Por outro lado, as tiras,

em muitos momentos, inserem a construção do feminino sob o ponto de vista do indivíduo e suas relativas liberdades, desprezando a inserção social do sujeito.

O feminino apontado nas tiras de Laerte citadas aqui está relacionado ao caráter visual:

A ideia de feminidade ou de modelo de mulher que apareceu no discurso das *crossdressers* com quem conversei ao longo da pesquisa revela que há atributos e objetos que compõem uma mulher de verdade, assim como um conjunto de desejos e modos de ser/estar no mundo que as tornam femininas. (...) Assim, em alguns casos, não basta apenas usar roupas ou acessórios. É preciso intervir no corpo de forma mais incisiva, fazendo uso de recursos de produção estética de que as *mulheres de verdade* lançam mão para cuidar de si (depilação, fazer as unhas, etc).”(VENCATO, 2013, p.188).

Se por um lado esse feminino constitui uma ideia superficial do que é o ser feminino, por outro lado, realiza, justamente, a desqualificação nas qualificações de gênero que inserem os sexos em perspectivas intelectuais e sentimentais diferentes, sendo o feminino tomado meramente como uma questão de *aparência*.

Muitas das criações que retratam o feminino parecem apresentar determinado nível de masculinismo, já que inserem o feminino em estereótipos. Mas é difícil quantificar o masculinismo, ou mesmo defini-lo dentro da lógica do *transgênero*. O que se tem de maneira mais clara é uma espécie de determinismo de gênero. Tal determinismo está submerso em uma espécie de atmosfera masculinista.

A temática do amor, do trabalho e do casamento, como é visto em muitas tiras de personagens femininas, não está tão presente aqui, sendo um questionamento acerca da aparência feminina bastante mais evidente. Assim, a discussão da identidade transgênera parece estar inserida justamente em uma fase inicial, já que o que recebe relevância nesse momento é a necessidade de parecer mulher. No intuito de parecer mulher, a mulher que prevalece nessa construção é justamente a que mais se aproxima de um padrão, de um estereótipo. Todavia, esse uso do estereótipo deve ser visto a partir de outro campo de significação, no qual o nascer mulher ou não nascer mulher não constituiriam fatores determinante.

A respeito da produção feminina de quadrinhos no Brasil, Luyten (2002) afirma que raramente as mulheres tiveram grandes oportunidades nesse mercado, mas que, quando entraram nesse campo, se destacaram. É importante observar que a maioria dessas artistas não

elaborou histórias consistentes com protagonistas femininas. Nesse sentido, as brasileiras que constroem protagonistas mulheres têm atuado de maneira significativa no campo do humor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A representação feminina estará condicionada à atmosfera social de gênero das sociedades nas quais cada artista e cada conjunto de produtores de quadrinhos faz parte. Se há uma tendência masculinista, essa representação poderá estar, com frequência, vinculada tanto ao reforço quanto ao combate a esse tipo de desenvolvimento. Em culturas onde há maior liberdade para grupos sociais considerados minoritários, e onde as relações de gênero são percebidas de forma mais complexa, esse desenvolvimento é, naturalmente, mais fértil, resultando em diversas outras formas representativas. Tais complexidades não se configuram em obstáculos intransponíveis para o estudo do objeto, porém, diminuem significativamente o poder de análises sociológicas definitivas. Uma sistematização conclusiva, por mais rigorosa que se pretenda, não abarca a amplitude das manifestações identitárias evidenciadas nas histórias em quadrinhos trazidas para esse *corpus*, mas, ainda assim, pode apontar alguns rumos. Pode-se dizer, por exemplo, que, em geral, as representações femininas abordadas aqui oscilam entre a inserção do feminino como objeto a ser visto (a mulher vista em sua dimensão corpórea) e o diálogo *apocalíptico* ou *integrado* com a *mística feminina* (FRIEDAN, 1971).

No primeiro momento desta tese, que aborda a produção de protagonistas por artistas homens, foi possível visualizar o reforço da *mística* nos quadrinhos românticos sentimentais, por exemplo, com a retratação do *imaginário* da fragilidade, do amor romântico e do casamento. Esse reforço, na Espanha, teve amplo vínculo com o que o regime político da época permitia e apoiava, sendo construído mais como um ideal educativo do que como um retrato social complexo.

O *imaginário* da fragilidade também é utilizado em muitos quadrinhos de super-heróis nos quais as mulheres estão presentes para serem salvas, estão na lógica dos objetos a serem vistos. Essa fragilidade recebe uma oposição radical nas figuras das super-heroínas, inserindo a identidade feminina ao lado oposto. A super-heroína, especialmente desenvolvida nos anos de 1940, é resultado das transformações sociais que elevaram a importância da mulher, mas essa conquista não substituiu os parâmetros constituidores de identidade feminina, já que a

feminização (como o cuidado com o corpo e beleza) continuou sendo requisitada. Esta figura, a da super-heroína, simboliza satisfatoriamente essa ideia.

Nas tiras familiares, a *identidade dona de casa* propagada pela *mística*, foi vista como autoritária por parte significativa das histórias exemplificadas aqui, como ressaltam alguns pesquisadores. Essa autoridade, em geral, é debochada e satirizada, indicando a posição social da mulher.

Do outro lado, há a sátira à naturalização dos comportamentos sociais femininos em figuras infantis como **Nancy**, que a partir do caráter transgressor da criança questiona as construções imaginárias e ideológicas que inserem as mulheres em determinadas posições. Desse outro lado ainda está a representação feminina com sua autonomia sexual, em **Betty Boop**, por exemplo. A evidência da autonomia sexual feminina, no entanto, frequentemente ocorreu ao mesmo tempo em que esse corpo feminino teve sua imagem explorada, tal como acontece nos quadrinhos eróticos citados na tese. A libertação sexual, exemplificada pelos quadrinhos eróticos, segue a lógica da libertação desenvolvida nos anos de 1920, nos Estados Unidos, conforme aponta Cott (1991). Condicionada ao caráter econômico, a libertação foi explorada pela publicidade. Dessa maneira, sendo também imagem explorada, o caráter autônomo é suavizado.

Quanto às representações femininas no Brasil, nos exemplos citados no primeiro momento desta tese, foi comum a exploração do corpo no campo do terror, produção também realizada por algumas artistas mulheres. Nesse sentido, a morte e o sexo são constituidores da narrativa. O desejo sexual provocado pela figura feminina é punido com a morte. Nesse campo, as mulheres são vistas como *Evas* que conduzem os homens ao pecado.

O corpo belo, explorado pelas narrativas de terror, encontra sua oposição na linguagem humorística. Nesse campo, foi comum a sátira ao que seria um suposto comportamento masculino das personagens femininas, com ampla sexualização e frequente deboche dessa sexualização, tal como ocorre em **As Skrotinhas**, de Angeli. Em determinadas criações, essa sátira não insere a personagem dialogando com as determinações sociais que oprimem as liberdades sexuais das mulheres. As personagens femininas, sexual e moralmente libertas, debocham das determinações de gênero. E são, ao mesmo tempo, debochadas pelas determinações de gênero, que tomam como estranha qualquer manifestação feminina de vontade sexual. Essa situação se complexifica em personagens como **Rê Bordosa**, um exemplo de como a influência do masculinismo opera no indivíduo que não se enquadra nos

padrões societários hegemônicos, sendo a melancolia uma constante no cotidiano da personagem.

Ao mesmo tempo em que discutem o *imaginário Maria Virgem Santa*, na identidade feminina, questionando essas posições, muitas histórias de humor deboçam de *Madalena*, de *Lilith* e de *Eva*. Nesse sentido, constitui-se uma atmosfera de oposição entre essas representações, sendo permitida uma ou outra identidade. Essa lógica de oposição não é a da identidade fragmentada e fluída, já que não permite, no mesmo sujeito, a presença de representações distintas. Essa oscilação também é parte da *mística feminina*, já que pressupõe certos padrões de feminidade e comportamentos femininos que seriam associados a sua natureza. Essa oscilação não ocorre em quadrinhos como **Radical Chic**, por exemplo, onde parece haver uma suavização das oposições. **Radical**, no entanto, com seu constante sorriso no rosto, tampouco experimenta adentrar no campo radical do sexo, não sendo passível de julgamento de gênero nesse sentido.

No segundo momento da tese, que trata a respeito da produção feminina, junta-se à representação da mulher nos quadrinhos, a condição feminina da própria artista. Os relatos de artistas, editores e pesquisadores a respeito dessas produções sinalizam as condições de produção dos discursos do feminino. As obras das autoras, como é comum nos meios de comunicação massivos, nem sempre representaram uma manifestação genuína do pensamento da artista a respeito do feminino, pois os intermediários da produção também constituem esses discursos. Nesse sentido, avaliar a autorrepresentação deve levar em conta a influência do entorno nessa constituição discursiva. Para além das pressões psicológicas e ideológicas que a artista vivencia, em determinados momentos da história da presença das mulheres nos quadrinhos limitações consistentes e enfrentamentos com concepções divergentes, a respeito da identidade feminina, agiram influentemente na constituição das representações femininas nos quadrinhos, como foi o caso, por exemplo, de Purita Campos e das artistas que relataram problemas em suas carreiras em função de serem mulheres.

Em comparação com os países citados, especialmente a Espanha, é relevante a diferença apresentada na produção brasileira de quadrinhistas mulheres. Enquanto a segmentação possibilitou que as artistas se autorrepresentassem em outros locais (de maneira clara: nos Estados Unidos, Japão e Espanha), no Brasil essas artistas pouco construíram discursos sobre o feminino. O resultado perverso do pensamento que pretende apagar as diferenças históricas, construídas entre os gêneros, tem sido a baixa autorrepresentação

feminina. Se Rose O'Neill e as quadrinhistas das *historietas sentimentales* fizeram parte desse campo de maneira efetiva, representando identidades femininas tradicionais e moralmente vinculadas às concepções masculinistas do feminino, por outro lado, a falta de segmentação não gerou representações genuínas das mulheres, mas sim, um quase vazio autorrepresentativo.

A inserção de mais mulheres no campo de quadrinhos, e de mulheres que façam sucesso como autoras, pode contribuir para a desmitificação em relação a competência do trabalho feminino, mas apenas essa inserção quantitativa não garante que mulheres de *ideologias* diversas e de grupos sociais distintos dos grupos dominantes possam ser representadas. Se o número de mulheres nos quadrinhos é bastante reduzido, a presença de mulheres negras, por exemplo, é praticamente invisível.

Quanto aos quadrinhos produzidos por artistas mulheres, é comum que exista uma demanda por discussões a respeito do próprio gênero feminino, já que esses conteúdos foram reprimidos por muito tempo. Pode-se notar que, frequentemente, as produtoras de quadrinhos estão preocupadas em narrar suas próprias histórias e vivências como mulheres.

Se a libertação sexual possibilitou às mulheres *vivenciar* o que antes era restrito aos homens, parece haver hoje, no que diz respeito ao sexo, uma explosão de libertações discursivas. Constrói-se, assim, a narrativa da libertação vivida, a história do cotidiano possibilitado por novas leis, novas tecnologias que permitiram ampliar as liberdades, tais como o anticoncepcional, a ampliação na participação política etc.

A *pós-orgia*, da qual fala Baudrillard (2006), não parece ter acontecido ainda, no campo da autorrepresentação feminina, como pode ser sugerido por muitos quadrinhos, criados por mulheres, citados aqui. Essa *libertação vivida* começa a ser apropriada, de fato, gerando discursos conscientes e reivindicativos.

Contudo, a consciência desses discursos reivindicativos não parece ocorrer da mesma maneira em todos os locais de produção de quadrinhos. A partir dos exemplos citados aqui, parece haver, na Espanha, uma produção mais ampla de mulheres nos quadrinhos, e também ações políticas mais consistentes por parte das quadrinhistas do que no Brasil. Nesse sentido, é possível observar no discurso das artistas espanholas retratadas aqui maior consciência a respeito de suas condições de gênero. No Brasil, esta consciência parece estar se delineando agora, sendo que muitas artistas manifestam discursos contraditórios a respeito da identificação do machismo, oscilando entre afirmar que o mercado de quadrinhos no Brasil é

prioritariamente masculinista, e negando que enfrentam dificuldade no mercado de quadrinhos pelo fato de serem mulheres. Nesse sentido, em muitos casos, as quadrinhistas brasileiras, cujos discursos se pode ter acesso, em determinados momentos, oscilaram entre assumir a consciência do gênero feminino e negar o gênero como forma de melhor se estabelecer nesse campo de trabalho.

Quanto às produtoras brasileiras, parece haver uma grande inserção de seus trabalhos em campos já consolidados. Nesse sentido elas colaboram com criações de outros artistas, exercendo as funções de desenhistas, coloristas, roteiristas etc. Já no que diz respeito ao campo autoral, elas têm usufruído de uma relativa liberdade. E no que concerne ao campo autoral de representações femininas, elas apresentam uma tímida produção.

Com relação ao conteúdo dessas histórias, é interessante notar, de maneira geral, como o gênero humor é um espaço textual privilegiado. A materialidade textual do humor parece caminhar no sentido de revelar o que antes estava inconsciente. Por esse motivo, o humor tem sido tão importante como ferramenta de libertação e expressão femininas e representa material privilegiado de discussão identitária.

Quando as mulheres representam o feminino, no caso dos exemplos trazidos aqui, suas maneiras de comunicar variam, mas é possível observar algumas significativas semelhanças. Parece haver maiores relações e diálogos com alguns pensamentos feministas, o que é bastante evidente no trabalho de Marika, por exemplo. Dessa forma, observam-se diálogos de rejeição e adesão aos pressupostos ideológicos feministas. Assim, o reforço da *mística feminina* também pode estar presente nessas criações, o que é bastante claro nas *historietas sentimentales*. Tampouco é incomum que algumas artistas se posicionem no campo do trabalho de maneira mais feminista do que constroem suas personagens, evidenciando a não obrigatoriedade da relação entre caráter do artista e caráter de seus personagens.

A *mística* é criticada, como no caso de **Luluzinha**, onde foi possível encontrar um deboche ao casamento e ao *imaginário* do *fanatismo* feminino a respeito dessa instituição. Da mesma forma, o trabalho feminino é temática de discussão, possibilitando um espaço de crítica social, como ocorre, por exemplo, relativamente, em **Brenda Starr**. Nesse sentido, a crítica aponta para uma desqualificação do trabalho feminino, o que também ocorreu com muitas artistas de quadrinhos em seus próprios campos de trabalho.

A *mística feminina* também é interiorizada por muitas personagens, que se deprimem e demonstram incompreensão com suas identidades fora do padrão esperado para as mulheres.

Isso ocorre especialmente no campo sexual, tal como narram algumas histórias de Aline Kominsky Crumb e de Chiquinha. A depreciação está vinculada a uma narrativa oposta à feminização retratada pela *mística*. Essa depreciação muitas vezes vem vinculada a uma crítica à moda, como no caso de Carol Galais. Há também oscilação entre a defesa e a rejeição da *mística*, além do deboche de estereótipos femininos e de características preconceituosamente atribuídas às mulheres, como os episódios de histeria, conforme pode ser percebido em Maitena.

As temáticas dos quadrinhos exemplificados nesse segundo momento ainda questionam a relação do feminino com o erotismo, tal como ocorre em Laura Perez, Aurélia Aurita, Aude Picault, mas também reforçam as objetificações dos mesmos corpos femininos, tal como ocorre em Ana Miralles.

Ainda se tem as narrativas elaboradas por Laerte, que colocam em evidência as construções femininas e suas representações. As representações femininas elaboradas pelas quadrinhistas questionam os estereótipos de gênero ao mesmo tempo em que, em determinadas situações, também contribuem para a lógica da *mística feminina*. De um lado ou de outro permanece uma atmosfera que discute as limitações das definições de gênero e como tais definições geram conflitos ou soluções no mundo social vivido por mulheres de todos os gêneros.

No âmbito das representações femininas, pode-se dizer que as histórias em quadrinhos têm atuado de maneira enfática. Ainda que, em grande parte dos casos, os quadrinhos reforcem estereótipos e *ideologias* masculinistas, eles também elaboram críticas às determinações do gênero. Quando se trata da linguagem humorística, as potencialidades são ainda maiores. As potencialidades desse caminho de expressão são imensas quando nos referimos à desestabilização de padrões, por meio da crítica, da sátira e do deboche, que inserem a mulher e suas representantes em condições sociais inferiores.

Assim, pode-se observar, a partir da leitura de histórias em quadrinhos de personagens femininas produzidas por homens e mulheres, que concepções questionadoras dos parâmetros masculinistas de nossas sociedades podem estar presentes nas criações de artistas de ambos os gêneros. Assim como concepções que reforçam o masculinismo também estão presentes nas visões de ambos os gêneros. Nesse sentido, questiona-se os diagnósticos que indicam as transformações nas visões masculinistas a partir da constatação da simples presença das mulheres em determinadas esferas, já que elas não significam, necessariamente, mudança de

perspectiva. Por outro lado, a presença das mulheres significa a possibilidade de falas femininas e de reivindicações de suas vontades, como ocorre no Japão, onde as mulheres participam de todos os setores de produção dos quadrinhos.

O masculinismo corresponde à ideia de que o dominador é masculino. Nesse sentido, ao masculino, ou a determinado padrão masculino, é garantido um lugar de poder. Essa visão é compartilhada também pelas mulheres, de maneira nem sempre consciente, o que se pode verificar pelas muitas contradições evidenciadas em algumas entrevistas. É possível, por exemplo, a adesão ao masculinismo em função de relativo benefício para a mulher. Dessa forma, alguns grupos de mulheres toleraram a discriminação e foram, também, defensoras do masculinismo (MORENO, 1999). Nesse sentido, as mulheres nem sempre se representam de maneira autônoma e livre de estereótipos, nem sempre se autorrepresentam fora dos parâmetros da *mística feminina*, e nem sempre se representam de maneira consciente.

Nas representações de personagens femininas, há uma oscilação entre a vontade de libertação do indivíduo (e suas possibilidades de deslocamento) e o embate com o contexto social determinante e masculinista. Esse embate ocorre, de maneira geral, no nível psicológico das personagens, sendo poucas as representações que realizam clara crítica social em relação ao gênero. Assim, parece haver, em grande parte, uma individualização do problema social. A abordagem da identidade feminina, a partir do personagem, em muitos casos, em vez de socializar o problema feminino, tem reduzido a questão, reforçando a perspectiva da vontade do indivíduo.

O deslocamento identitário, portanto, não é sempre possível e fluido no que diz respeito ao gênero, gerando incompreensões e conflitos sociais, como é o caso de Laerte.

A presença da *mística feminina* pode ser notada de maneira geral. A *mística* diz respeito à condição da feminilização da mulher, à preocupação com o amor e o casamento, aos estereótipos sexuais, e os estereótipos do trabalho doméstico. Ela continua presente em algumas criações atuais. Há, no entanto, questionamento à *mística*, satirizando o que ela anuncia. Esse questionamento é realizado especialmente nas obras humorísticas, mas não é incomum que alguns outros gêneros também realizem isso, tal como a autobiografia.

As representações femininas, narradas nas histórias apontadas aqui, indicam que a história social não segue necessariamente uma evolução, sendo feita de constantes idas e voltas, com retrocessos momentâneos e avanços episódicos nas questões culturais de grupos marginalizados.

É evidente que uma significativa parcela das mulheres alcançou autonomia e liberdade, mas o fato desses avanços não serem conquistas universais complexifica a compreensão da história feminina.

Esta tese teve como princípio flagrar as representações femininas em algumas histórias em quadrinhos, e partiu do pressuposto de que há uma forte presença de dois modelos femininos da tradição cristã – Maria e Madalena – na produção dessas narrativas.

Maria Madalena foi uma mulher que teve sua imagem construída sob incompreensões e mitos. À mulher que anunciou a ressurreição de Cristo juntou-se uma série de outras identidades femininas que não pertenciam a ela (FERRAZ, 2011). Assim como Maria, Madalena foi construída a partir de identidades diversas e, por vezes, conflitantes. Nesse sentido, a ideia de um percurso de Maria até Madalena tem existência limitada nas concretas identidades femininas, já que Maria não é somente Maria; e Madalena não é somente Madalena. As identidades são mais complexas do que evidenciam seus extremos.

Na lógica de Hall (2006) e Maffesoli (2004), uma mesma mulher poderia conter identidades múltiplas, ainda que contraditórias. Contudo, há uma falaciosa dicotomia Maria/Madalena, que parece ser presença constante na maneira como muitas representações femininas nos quadrinhos compreenderam as mulheres. Desse modo, essa distinção ilusória parece ter sido, também, uma das formas como a tradição histórica ocidental tem compreendido as mulheres.

Maria Madalena é uma construção imaginária, fundada não apenas em documentos, mas também em relatos, imaginações e sentimentos. Contudo, essa construção se assenta em pensamentos hierarquizantes sobre a mulher, em fundamentos ideológicos e em opressões sociais. É certo, entretanto, que as identidades femininas não podem ser explicadas apenas pelas concepções ideológicas que inseriram as mulheres em determinadas posições sociais. Há mais do que isso. Para cada força opressiva às mulheres, há uma prática de resistência delas à opressão. Para cada poder limitador da autorrepresentação feminina, há uma representação que, mesmo operando dentro dos restritos limites impostos por essa opressão, movimenta-se e se faz perceber. Para cada força hegemônica que limita a representação das mulheres em alguns quadrinhos, há outras tantas narrativas quadrinhizadas que a criticam. O percurso de Maria a Madalena é certamente possível, mas Maria e Madalena são apenas dois dos muitos nomes que conceituam o feminino.

REFERÊNCIAS

ANGELI. Hippo-Glós: O hipocondríaco In: **Walter Ego: O mais Walter dos Walters e outros tipinhos inúteis**. Porto Alegre: L&PM, 2007, p.70-78.

_____. Mara-Tara em: O sexo das Bactérias. In: **Antologia Chiclete com Banana**, n. 2, Jul. 2007, p.5-10.

ANTOLOGIA CHICLETE COM BANANA. São Paulo: Nova Sampa Diretriz/Devir Livraria, 16 vol., n.1-8, 2007.

ANUNCIO SKOL. Disponível em: <www.fnazca.com.br/index.php/2006/02/06/skol-pilsen>. Acesso em: 20 Dez. 2011.

ALMEIDA, Heloísa Buarque de. Consumidoras e heroínas: gênero na telenovela. *Estudos Feministas*. Vol 15, nº 1, Florianópolis, jan/abril, 2007.

ALTARRIBA, Antonio. **La España del Tebeo**. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

AMATO, F. Governo quer suspender comercial de lingerie com Gisele Bündchen. **G1 Economia**, Brasília, 28 Set. 2008. Disponível em: <<http://g1.globo.com/economia/noticia/2011/09/spm-pede-suspensao-de-propaganda-de-lingerie-com-gisele-bundchen.html>>. Acesso em: 20 Out. 2011.

ASSIS, Érico. Bechdel Test: Cinema na Suécia começam a aplicar testes de filmes machistas. **Omelete**, 2 Nov. 2013. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/cinema/bechdel-test-cinemas-na-suecia-comecam-aplicar-teste-do-cinema-machista/#.Ut53JIXJ3tQ>>. Acesso em 20 Dez. 2013.

ASSUMPÇÃO JUNIOR, Francisco B.. **Psicologia e histórias em quadrinhos**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

AURITA, Aurélia. **Morango e chocolate**. Rio de Janeiro: Casa 21, 2007.

AWANO, Érica. Entrevista concedida a Correio Braziliense. 17 Fev. 2010. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/02/17/interna_diversao_arte,174050/index.shtml>. Acesso em: 2 Maio 2012.

BARBARÁ, Carmen. Entrevista concedida a EDT, 1 Dez. 2012. Disponível em <<http://www.editoresdetebeos.com/noticia.aspx?pId=1103>>. Acesso em Nov. 2013.

BARRERO, Manuel. Erotismo americano de los años treinta: Spicy humor magazines. *Tebeosfera* 2ª época, 2012. Disponível em:

<http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/erotismo_americano_de_los_anos_treinta_spicy_humor_magazines.html>. Acesso em 30 Jan. 2013.

BATAILLE, George. **História do Olho**. São Paulo: Cosac Nafy, 2003.

_____. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. **A transparência do mal: Ensaio sobre os fenômenos extremos**. Campinas: Papirus, 2006.

_____. **Simulacros e simulações**. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005

_____. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1967

BECHDEL, Alison. **Fun Home: uma tragicomédia em família**. São Paulo: Conrad, 2007.

BERALDI, M. Ciça, a primeira dama do Cartum brasileiro. **Bigorna**. 2007. Disponível em: <<http://www.bigorna.net/index.php?secao=entrevistas&id=1184731251>>. Acesso em: 16 Jan. 2012

BERNÁRDEZ, Ruth. Del recato de los tebeos para niñas británicas a la libertación de Esther. *Tebeosfera*, 2012. Disponível em: <http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/del_recato_de_los_tebeos_para_ninas_britanicas_a_la_liberacion_de_esther.html>. Acesso em 7 Maio de 2013.

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

BIGORNA. Disponível em: <<http://www.bigorna.net>>. Acesso em: 16 Jan. 2012.

BLAY, Eva Alterman. 8 de março: conquistas e controvérsias. *Revista Estudos Feministas*. Vol.9, nº2, 2001. Disponível em: <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/13112009-045652blay.pdf>>. Acesso em 20 dez. 2013.

BOCK, Gisela. Pobreza feminina, maternidade e direito das mães na ascensão dos Estados-providência (1890-1950). In: THEBAUD, Françoise. **História das mulheres: o século XX**. Porto: Afrontamentos, 1991, p. 435- 477.

BOFF, Ediliane de Oliveira. **Feminino, demasiado feminino: leitura das tiras cômicas de Rê Bordosa, Mara-Tara e As Skrotinhas**. In: 1ªs Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos; Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011. ISSN-ANAIS: 2237-0323.

_____. **A Sátira aos estereótipos de gênero nas histórias em quadrinhos de Carol Galais.** In.: 2^as Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos; Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013, ISSN 2237-0323.

_____.; PIGOZZI, Douglas. **As tiras cômicas de Aline e a ética sexual libertária.** In: Segundo Congreso Internacional Viñetas Serias: narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado, 2012, Buenos Aires. Libro de actas, 2012.

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres.** São Paulo: Paulus, 1990.

BOLETIM CONAR nº 196. Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária. Fev. 2012. Disponível em: <<http://www.conar.org.br>>. Acesso em: 16 Abr. 2012.

BOLETIM CONAR nº 194. Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária. Fev. 2012. Disponível em: <<http://www.conar.org.br>>. Acesso em: 16 Abr. 2012.

BONINO, Luis. Las microviolencias y sus efectos: claves para su detección”; In QUEMADA, Consuelo Ruiz-Jarabo, PRIETO, Pilar Blanco (coord.). **La violencia contra las mujeres : prevención y detección.** Madrid: Díaz de Santos, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção.** Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

_____. **La dominación masculina.** Barcelona: Anagrama, 2000.

BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo 2010. Disponível em: < <http://www.censo2010.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 16 Abr. 2012.

BRASIL. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Censo 2010. Disponível em: < <http://www.censo2010.ibge.gov.br/>>. Acesso em: 16 Abr. 2012.

BRASIL. LEI 10.778 de 24 de novembro de 2003. Estabelece a notificação compulsória, no território nacional, do caso de violência contra a mulher que for atendida em serviços de saúde públicos ou privados. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.778.htm>. Acesso em 14 Jan. 2013.

BRETÉCHER, Claire. **Agrippine.** Barcelona: édité par l'auteur, 1988.

_____. Entrevista concedida a STV, 27 Maio 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=h00JDn4ZcXI>>. Acesso em 19 Dez. 2013.

BITTONI, Dulcília H. Schroeder de. **Mulher de papel: a representação da mulher pela**

imprensa feminina brasileira. São Paulo: Sumus, 2009.

BURAWOY, Michael. **O marxismo encontra Bourdieu.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero.** Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2003.

BUTTERS, Luis Jaime Castillo; CHUNGA, Carlos E. Rengifo. **Identidades funerarias femeninas y poder ideológico en las sociedades Mochicas.** Colección de Arte y Tesoros del Perú. Banco de Crédito del Perú, Lima: 2008. Disponível em: <http://sanjosedemoro.pucp.edu.pe/04i_articulos.html>. Acesso em 15 Set. 2013.

CAMARGO, Débora Cristina Ferreira. **Fun Home: os efeitos de referencialidade na autobiografia de Alison Bechdel.** 2013. Dissertação (Mestrado). Programa de Pos-graduação em Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2013.

CAMPOS, Maria de Fatima Hanaque. **As caricaturas de Nair de Teffé: o espelho da burguesia carioca de (1909-1926).** IV Encontro Nacional de Estudos de Imagem. I encontro Internacional de Estudos de Imagem. 07 a 10 de maio de 2013. Londrina -PR.

CAMPOS, Purita. **Esther y sus Mundos.** Barcelona: Glénat, 2009.

_____. **Esther y su mundo.** Vol 1. Barcelona: Salvat, 2010.

_____. **Esther y su mundo.** Vol. 4. Barcelona: Glénat, 2011.

CANCIAN, Natália. Cartunista vai à Justiça para ter direito de usar banheiro feminino. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 Jan. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/1040192-cartunista-vai-a-justica-para-ter-direito-de-usar-banheiro-feminino.shtml>>. Acesso em: 16 Abr. 2012.

CANDELA, Ruth. Trini Tinture y el Comic Femenino. 24 Jul. 2007. Disponível em: <<http://candela123.blogspot.com.br/2007/07/trini-tinture-y-el-comic-femenino.html>>. Acesso em 25 Ago. 2012.

COLUCCI, Arlene. Nos traços de Hilde, a vida política do Brasil. *Revista Mulherio*. São Paulo, ano 7, nº 30, 1987, p. 12-13.

CORRÊA, Mariza. A propósito de Pagu. *Cadernos Pagu*, nº 1, p.7-17, 1993. Disponível em: <<http://www.pagu.unicamp.br/node/40>>. Acesso em 4 Dez. 2013.

CORREIO BRAZILIENSE. Entrevista com Chiquinha. 2010. Disponível em: http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/02/17/interna_diversao_arte,174053/veja-integra-da-entrevista-com-chiquinha.shtml

CENSO 2010. Disponível em: <<http://www.censo2010.ibge.gov.br>>. Acesso em: 20 Abr.

2012.

CHACHAM, Alessandra Sampaio; MAIA, Mônica Bara. Corpo e sexualidade da mulher brasileira. In: VENTURINI, Gustavo; RECAMÁN, Marisol; OLIVEIRA, Suely de. **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004, p.75-86.

CHINEN, Nobu. **Linguagem HQ: conceitos básicos**. São Paulo: Criativo, 2011.

CHIQUELHA. **Uma patada com carinho: histórias pesadas da Elefoca Cor-de-rosa**. São Paulo: Leya, 2011.

CIRNE, Moacy. **Quadrinhos, sedução e paixão**. Petrópolis: Vozes, 2000.

COMENTÁRIO de policial em palestra gera protesto global da "marcha das vagabundas". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 10 maio 2011. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/bbc/913596-comentario-de-policial-em-palestra-gera-protesto-global-da-marcha-das-vagabundas.shtml>>. Acesso em 13. Set. 2013.

CONGET, José Maria. De la fascinación a la misoginia: la imagen de la mujer en li l abner. *Tebeosfera*, 2012. Disponível: <http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/de_la_fascinacion_a_la_misoginia_la_imagen_de_la_mujer_en_li_l_abner.html>. Acesso em 10 Jan. 2013
CONAR. Disponível em: <<http://www.conar.org.br>>. Acesso em: 20 Jan. 2012.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO. Disponível em : Disponível em: <<http://www.cnpq.br/web/guest/apresentacao2>>. Acesso em: 14 Set. 2013.

CONSELHO FEDERAL DE MEDICINA. Disponível em: <http://portal.cfm.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=23156%3Apor-oferecer-maior-seguranca-cfm-recomenda-partos-em-ambiente-hospitalar&catid=3%3Aportal&Itemid=1>. Acesso em: 24 Set. 2013.

CORDERITO PATACOMICS. Disponível em: <www.corderitopatacomics.com>. Acesso em: 17 Abr. 2012.

CORREIO BRAZILIENSE. Disponível em: <www.correio braziliense.com.br>. Acesso em: 24 Abr. 2012.

CORTIJO, Adela. Autoras contemporáneas en la historieta española: Revisión de la etiqueta "Comic Femenino". *Revista ARBOR*, Madrid, vol. 187, n. Extra 2, p.221-238, 2011. Disponível em: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1378/1387>>. Acesso em: 12 Dez. 2011.

COTT, Nancy F. A mulher moderna: o estilo americano dos anos vinte. In. THÉBAUD, Françoise. **História das Mulheres: o século XX**. Porto: Edições Afrontamentos, 1991.

COUTINHO, Laerte. Quem deve usar o banheiro feminino? Laerte responde. **Marie Claire**, 31 Jan. 2012. Entrevista concedida a Marina Caruso. Disponível em: <<http://colunas.revistamarieclaire.globo.com/mulheresdomundo/2012/01/31/quem-deve-usar-o-banheiro-feminino-laerte-responde>>. Acesso em: 16 Jan. 2012.

_____. **Muchacha**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. Muriel Total. Disponível em: <<http://murieltotal.zip.net>>. Acesso em 20 Jan. 2014.

CREPAX, Guido. **Valentina 65/66**. São Paulo: Conrad, 2006.

DALCASTAGNE, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. *Revista Iberic@l*, nº2, 2012, p. 13-18.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

DEL PRIORE, Mary. **Matar para não morrer: a morte de Euclides da Cunha e a noite sem fim de Dilermando de Assim**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

DIP, Andrea. Clandestinas. **Agência Pública**, 17 set. 2013. Disponível em: <<http://www.apublica.org/2013/09/um-milhao-de-mulheres>>. Acesso em: 20 set. 2013

D'OLIVEIRA, Gêisa Fernandes. **Saberes enquadrados: historias em quadrinhos e (re) construções identitárias**. 2014. 202p. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. 2014. São Paulo

_____.; VERGUEIRO, Waldomiro. Humor na televisão brasileira: o interessante e inusitado caso do programa Os Trapalhões. **Revista USP**, São Paulo, n. 88, 2011, p.122-132.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In.: PRIORE, Mary del. **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

DUCAN, Randy; SMITH, Matthew J.. **The power of comic: history, form & culture**. New York: The Continuum International Publishing Group, 2009.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte seqüencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ERGAS, Yasmine. O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980. In THÉBAUD, François. **História das Mulheres: O século XX**. Porto: Afrontamentos, 1991, p. 583-606.

ESCOTEGUAY, Ana Carolina, MESSA, Márcia Rejane. Os estudos de gênero na pesquisa em comunicação no Brasil. In.: **Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa**. Porto Alegre: PUCRS, 2008.

ESTADÃO. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br>>. Acesso em: 16 Abr. 2012.

EXAME.COM. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br>>. Acesso em: 24 Abr. 2012.

FERRAZ, Adriana. Vereador quer criar banheiro para gay em São Paulo após polêmica com Laerte. **Estadão.com**, São Paulo, 7 Fev. 2012. Disponível em: <<http://m.estadao.com.br/noticias/cidades,vereador-quer-criar-banheiro-para-gay-em-sao-paulo-apos-polemica-com-laerte,832738.htm>>. Acesso em: 24 Abr. 2012.

FERRAZ, Salma (org.). **Maria Madalena: das páginas da bíblia para a ficção (textos críticos)**. Maringá: Eduem, 2011.

7º FESTIVAL INTERNACIONAL DE QUADRINHOS DE BELO HORIZONTE. Disponível em: <fiqbh.com.br>. Acesso em: 17 Abr. 2012.

FNAZCA SAATCHI & SAATCHI. Disponível em: <<http://www.fnazca.com.br>>. Acesso em: 16 Jan. 2012.

FINOTTI, I. Cartunista Laerte diz que sempre teve vontade de se vestir de mulher. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 04 Nov. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/825136-cartunista-laerte-diz-que-sempre-teve-vontade-de-se-vestir-de-mulher.shtml>>. Acesso em Out. 2011.

FLORES, Elio Chaves. Representações cômicas da República no contexto do Getulismo. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 21, nº 40, 2001, p. 133-157.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br>>. Acesso em: 17 Abr. 2012.

FOUCAULT, Michel. **Historia da sexualidade: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 2012.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala**. São Paulo: Global, 2006.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu: contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **O Eu e o Id, autobiografia e outros textos (1923-1925)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **O mal-estar na civilização: novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

G1, O PORTAL DE NOTÍCIAS DA GLOBO. Disponível em: <<http://www.g1.globo.com>>. Acesso em: 16 Jan. 2012.

GARCÉS, Carmen Valero. Humor, mujeres y culturas: algo sobre cómo reírse con y de las mujeres. **Revista Dossiers feministes**, nº8, p.153-184, 2005. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/issue/view/8410>>. Acesso em: 20 Nov. 2011.

GENOVOIS, Danièle Bussy. Mulheres de Espanha: da república ao franquismo. In.: THÉBAUD, François. **História das mulheres: o século XX**. Porto: Afrontamentos, 1991, p. 221-241.

GEWERTZ, Ken. Little Lulu comes to Harvard. Nov. 2006. Disponível em: <<http://news.harvard.edu/gazette/2006/11.02/16-lulu.html>>. Acesso em 30 Dez. 2013

GLAUCO. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/glauco/donamarta.shtml>>. Acesso em 20 Out. 2013

GOIDANICH, Hiron; KLEINERT, André. **Enciclopédia dos quadrinhos**. Porto Alegre: L&PM, 2011.

GOLDENBERG, Mirian. **Toda mulher é meio Leila Diniz**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GUIA DOS QUADRINHOS. Disponível em: <<http://www.guiadosquadrinhos.com>>. Acesso em: 20 Abr. 2012.

GUERRA, Flávia. Dizem que estava usando símbolos da decadência ocidental. Entrevista Marjane Satrapi. 23 Maio 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL41206-7086,00.html>>. Acesso em: 1 Dez. 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HARUE, Neide. Entrevista concedida a Mariamma Fonseca. 28 Mar. 2012. Disponível em: <<http://ladyscomics.com.br/entrevista-neide-harue>>. Acesso em 12 dez. 2013.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Vozes, 2011.

HERNANDEZ, Jaime. **Whoa, Nellie!** Campinas: Zarabatana, 2007.

HERNSKOVIC, Chantal. Chegando a Springfield: humor e sátira na série Os Simpsons. *Revista USP*, São Paulo, n. 88, 2010/2011, p.100-111.

HESTON, Joshua. Rose O'Neill. Disponível em: <<http://www.stateoftheozarks.net/Cultural/Craftsmanship/Painting/RoseONEill.html>>. Acesso

em 30 Jan. 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HORN, Maurice. Realismo y relevância en los cómics: De cómo los cómics se volvieron serios durante la Segunda Guerra Mundial y después de ella. In.:HISTORIA DE LOS CÓMICS, Barcelona: Tounain editores, nº10, 1982, p. 273-280.

HUMOR GRÁFICO. Disponível em: <<http://www.humorgrafico.org>>. Acesso em: 16 Jan. 2012.

IRWIN, Willian. X-men e a filosofia: visão surpreendente e argumento fabuloso do X-verso mutante. São Paulo: Madras, 2009.

ITURRUSGARAI, Adão. **Aline: Finalmente nua!!!**Porto Alegre: L&PM, 2009.

JIMÉNEZ VAREA, Jesús. Bad Girls. *Tebeosfera*, 2000. Disponível em: <http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/bad_girls.html>. Acesso em 04 Fev. 2013.

JÚNIOR, Francisco Baptista Assumpção. **Psicologia e histórias em quadrinhos**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2001.

JUNIOR, Gonçalo. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos, 1933- 64**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes, 2002.

KOMINSKY-CRUMB, Aline. **Essa Bunch é um amor**. São Paulo: Conrad, 2011.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MELO, Adriana. Entrevista concedida a Lady's Comics. 2011. Disponível em: <<http://ladyscomics.com.br/entrevista-adriana-melo>>. Acesso em 20 Abr. 2013.

L&PM EDITORES. Disponível em: <www.lpm.com.br>. Acesso em: 20 Abr. 2012.

LAMBIEK. Disponível em: <www.lambiek.net>. Acesso em: 16 Jan. 2012.

LANGE, Talvani. O humor na publicidade e suas relações com o jornalismo impresso. *Revista USP*, São Paulo, n. 88, 2010/2011, p.88-99.

LADY'S COMICS. Disponível em: <www.ladyscomics.com.br>. Acesso em: 17 Jan. 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher: permanência e revolução do feminino**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

LOPEZ, Adriana; MOTA, Carlos Guilherme. **História do Brasil: uma interpretação**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

LOS PANTOZELOS. Disponível em: <www.lospantozelos.blogspot.com.br>. Acesso em: 16 Abr. 2012.

LUYTEN, Sonia Bibe. **Mangá: O poder dos quadrinhos japoneses**. São Paulo: Hedra, 2011.

_____. A mulher e as histórias em quadrinhos: sua produção e retratação no ocidente e no oriente. Celacom, 2002. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/index.php/A_mulher_e_as_Historias_em_Quadrinhos:_sua_producao_e_retratacao_no_Ocidente_e_no_Oriente>. Acesso em 3 Jan. 2013.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **O conhecimento Comum: introdução a sociologia compreensiva**. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **A parte do diabo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. O imaginário é uma realidade. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, nº15, 2001, p. 74-81.

_____. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

_____. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. **No fundo das aparências**. Petrópolis: Vozes, 1996.

MAITENA. Elas são uma comédia. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 11/12 Nov. 2006. Feminino, p.8. Entrevista concedida a Ciza Vallerio.
(MAITENA. *Mulheres Alteradas 1-2-3-4-5*. Buenos Aires: Sudamerica: Lumen, 2012, p. 90).

MANARA, Milo. **Clic 1**. São Paulo: Conrad, 2006.

MARCOLINI, Bárbara; BARROS, Luiza. Cantada na rua: um fiu-fiu que divide homens e mulheres. **O Globo**. Rio de Janeiro, 18 set 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/rio/cantada-na-rua-um-fiu-fiu-que-divide-homens-mulheres-10012008>>. Acesso em 18 set. 2013.

MARTÍN, Antonio. Desde la historieta clásica para niñas a Mary Noticias. *Tebeoesfera*, 2ª época, 6, 2010. Disponível em: <www.tebeoesfera.com/documentos/textos/desde_la_historieta_clasica_para_ninas_a_mary_noticias.html>. Acesso em: 9 Abr. 2012.

_____. Notas de acercamiento a bb, primer tebeo español para niñas, 1920-1925", 2012.

In.: *Tebeosfera*, 2ª Epoca, nº 9. Disponível em:
<http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/notas_de_acercamiento_a_bb_primer_tebeo_espanol_para_ninas_1920-1925.html>. Acesso em 03 Jan. 2014.

_____. **Apuntes para una historia de los tebeos**. Barcelona: Glenát, 2000.

_____. **História del Cómic Español: 1875-1939**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A, 1978.

MARTÍNEZ, Cristina. El tono erótico del cómic se supe para salvar el mercado. *III Jornadas Unicómic de la universidad de Alicante*. 30 Mar. 2001. Disponível em:
<<http://www.ua.es/dossierprensa/2001/03/30/12.html>>. Acesso em 17 nov. 2013.

MARTINET, Jeanne. **Truer then true romance**. New York: Watson-Guption Publications, 2001.

MARTINS, José de Souza. **Espanhóis na formação e simbolização da identidade brasileira**. Madrid: Fundação Cultural Hispano-Brasileira, 2006, p.81-98.

MATTAR, Denise. 2004. **O preço da sedução : do espartilho ao silicone**. São Paulo: Itaú Cultura, 2004.

MATOS, Maria Izilda S. de. **Por uma história da mulher**. Bauru,SP: EDUSC, 2000.

MARSHALL, Richard. Cuando reinaban los relatos: los años 30, era de las series com continuidad. In.: *HISTORIA DE LOS CÓMICS*, Barcelona: Tounain editores, nº 5, 1982.

MARX, Karl. **O 18 de Brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.

McROBBIE, Angela. Pós-feminismo e cultura popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero. *Revista Cartografias: estudos culturais e comunicação*. Porto Alegre, Nov. 2006

McCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos: história, criação, desenvolvimento**. São Paulo: M.Books, 2005.

MEDEIROS, Estefani. Quadrinhistas brasileiros reúnem-se na feira do livro de Frankfurt. Omelete, 13 out. 2013. Disponível em: < <http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/quadrinistas-brasileiros-reunem-se-na-feira-do-livro-de-frankfurt/#.UmaTDeK4xX>>. Acesso em 13 out. 2013.

MELO, José Marques de. Intercom: masculino, feminina. In.: MELO, José Marques de; GOBBI, Maria Cristina; BARBOSA, Sérgio. **Comunicação Latino-americana e o protagonismo feminino**. São Paulo: Editora Unesco, 2003.

MORALES, Rosario Jiménez. Pequeños defectos que debemos corregir: aprendiendo a ser mujer em la historieta sentimental de los años cincuenta y sesenta. *Revista ARBOR*, Madrid, n.Extra 2, p.159-168, 2011. Disponível em:
<<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1374/1383>>. Acesso em: 12 Dez.

2011.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

MOYA, Álvaro de. **Shazam!**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

NAVARRO, Trini Tinturé. Biografia. Disponível em:
<<http://www.trinitinture.com/es/biografia.htm>>. Acesso em 4 Jan 2013.

NOGUEIRA, Ricardo José Batista. O Movimento FEMEN: geopolítica e neo-feminismo. *Revista de Geopolítica*, v.4, n.1, p. 150-168, jan/jun. 2013.

NOVA. São Paulo: Editora Abril, edição 480, ano 41, nº 9, set. 2013.

OLGA. Disponível em: <<http://thinkolga.com/chega-de-fiu-fiu>>. Acesso em 30 set. 2013.

OLIVEIRA, Eleonora Menecucci de. **A mulher, a sexualidade e o trabalho**. São Paulo: Hicitec, 1999.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. **Mulher ao quadrado**. Brasília: UNB, 2007.

OLIVEIRA, Cláudia (2008, p. 204)- ARTIGO: Rio Femme – mulher Rio: a representação do amor e da sexualidade nas revistas ilustradas cariocas *Fon-fon!* e *Para Todos...* (1900-1930) Cláudia de Oliveira (p. 201-213)

PAGLIA, Camille. **Sexo, arte e cultura americana**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PAGLIONE, Christina Padiglione. Rafinha Bastos é assunto vetado para CQCs. **Estadão.com.br**, 3 Out. 2011. Disponível em:
<<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,rafinha-bastos-e-assunto-vetado-paracqs,780660,0.htm>>. Acesso em: 20 Out. 2011.

PAGU. Disponível em: <<http://www.pagu.unicamp.br/>>. Acesso em: 7 Maio 2012.

PAIVA, Miguel. **Radical Chic: mulheres que pensam**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

_____. **Radical Chic**. Porto Alegre: L&PM, 1989.

PÉREZ, Joseph. **Entender la historia de España**. Madrid: La esfera de los libros, 2011.

PETRI, Alexandra. Margaret Thatcher, Iron Lady, unusual feminist suspect. 8 Abr. 2013. Washington Post. Disponível em:
<<http://www.washingtonpost.com/blogs/compost/wp/2013/04/08/margaret-thatcher-iron-lady-unusual-feminist-suspect>>. Acesso em 30 jan. 2014.

PIERRO, Bruno de. Territórios femininos. *Revista Pesquisa FAPESP*. São Paulo, out, 2013, p. 32-35.

PIEMONTE, Marianne. Mulheres aprendem a 'desmunhecar' em curso para 'atrair partidão'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 4 jun 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2013/06/1289169-mulheres-aprendem-a-desmunhecar-em-curso-para-atrair-partidao.shtml>>. Acesso em 6 jun 2013.

PINHEIRO, R. Quadrinhos eróticos: saiba a história e conheça alguns importantes artistas. GNT. 2012. Disponível em: <<http://gnt.globo.com/amor-e-sexo/noticias/Quadrinhos-eroticos—saiba-a-historia-e-conheca-alguns-importantes-artistas.shtml>>. Acesso em 1 Dez. 2013.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos flexíveis. In.:PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2013.

PINTO, Theophilo Augusto. Crônicas da Mula Manca: humorismo e linguagem radiofônica no Brasil do pós-guerra. *Revista USP*, São Paulo, n. 88, 2010/2011, p.74-87.

PONS, Álvaro. Del erotismo y la ciencia ficción al establecimiento de claves adultas para el cómic europeo. 2012. Disponível em: <http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/del_erotismo_y_la_ciencia_ficcion_al_establecimiento_de_claves_adultas_para_el_comic_europeo.html>.

PROPAGANDA HOPE. Disponível em:

<<http://exame.abril.com.br/marketing/noticias/gisele-bundchen-ilustra-campanha-da-hope>>. Acesso em: 24 Abr. 2012.

PROST, Antoine. Fronteiras e espaços do privado. In.: PROST, Antoine; VICENT, Gérard. **História da Vida privada: Da Primeira Guerra a nossos dias**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.13-140.

PORTAL DA TURMA DA MÔNICA. Disponível em: <www.monica.com.br>. Acesso em: 24 Abr. 2012.

RACO: REVISTES CATALANES AMB ACCPES OBERT. Disponível em:

<<http://www.raco.cat>>. Acesso em: 16 Jan. 2012.

RADCLIFFE INSTITUTE FOR ADVANCED STUDY HARVARD UNIVERSITY. Disponível em: <<https://www.radcliffe.harvard.edu/schlesinger-library/exhibit/little-lulu-lives-schlesinger-library-marjorie-henderson-buell>>. Acesso em 31 out. 2013

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____; VENTURI, Gustavo; RECAMAN, Marisol; OLIVEIRA, Suely. **A mulher brasileira nos espaços público e privado**. São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

_____. Adeus ao feminismo? Feminismo e (pós)modernidade no Brasil. **Cadernos AEL**, Campinas, v. 2/3, n. 3/4, 1996, p.11-43. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/ael/website-ael_publicacoes/cad-3/Artigo-1-p11.pdf>. Acesso em: 16 Abr. 2012.

RAMA, Angela, VERGUEIRO, Waldomiro. **Como usar histórias em quadrinhos em sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2009.

RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro. O óbvio: quadrinhos não são só para criança. **Folha de São Paulo**, 22 Maio 2009. Opinião, p.3.

RAMINELLI, Ronald. Eva Tupinambá. In.: PRIORI, Mary Del (org). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

RAMIREZ, Jose Antonio. **El Comic femenino en España**. Madrid: EDICUSA, 1975.

REVISTA NOVA. Edição 480. Ano 41. Nº9, setembro de 2013.

REVISTA USP. São Paulo: USP, 1989 – Trimestral. ISSN 01039989.

REIMÃO, Sandra. **Livros e televisão: Correlações**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

RISÉRIO, Antonio. Pagu: vida-obra, obravida, vida. In CAMPOS, Augusto. Pagu: Vida-obra. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ROBBINS, Trina. **The Great Women Super Heroes**. Massachusetts: Kitchen Sink Press, 1996.

_____. **A century of women cartoonists**. Massachusetts: Kitchen Sink Press, 1993.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. Primeira-e-eterna-dama: Caricaturista, mulher de presidente e amante da cultura popular: Nair de Teffê marcou a sociedade de várias maneiras, 2013

Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/retrato/primeira-e-eterna-dama>>. Acesso em out. 2013.

ROSE O'NEILL. Disponível em: <www.roseoneill.org>. Acesso em 19 dez. 2013.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. “Sempre bela”. In.: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (orgs). **Nova história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 105-125.

SANTOS, Roberto Elísio dos. **O quadrinhos alternativo brasileiro das décadas de 1980 e 1990**. In: INTERCOM– Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação; XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Santos – 29 de agosto a 2 de setembro de 2007.

SATRAPI, Marjane. Bordados. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SILVA, Fernando de Barros e. Laerte em Trânsito: como vive, o que pensa e com quem anda o cartunista que decidiu ser mulher em caráter experimental. *Revista Piauí*, p. 16-25, nº 79, abr. 2013.

- SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- SINEAU, Mariette. Direito e Democracia. In.: THABÁUD, François. História das mulheres no ocidente, Vol. 5, o século XX, Porto: Afrontamentos, 1991.
- SARAIVA MENDES, M. Regina. El papel educativo de los cómics infantiles: (análisis de los estereotipos sexuales), Tese. Universidad Autónoma de Barcelona, 1991.
- SOVIK, Liv. Para ler Stuart Hall. In.: HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2013, p.p 9-24.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In. PRIORE, Mary del. História das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2013.
- TERRAGÓ, Silvia. Tini Tinturé: Moriré com el lápiz en la mano. *Foroesther*, ano 4, nº 37, junho 2013. Disponível em: < http://issuu.com/foroesther/docs/revista_junio2013_v1>. Acesso em 10 Ago. 2013.
- THÉBAUD, Françoise. A grande guerra: o triunfo da divisão sexual. In.: THÉBAUD, Françoise (org.). **História das Mulheres: o século XX**. Porto: Afrontamentos, 1991.
- THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Petrópolis: Vozes, 1995.
- TROFÉU HQMIX. Disponível em: < <http://www.hqmix.com.br/>>. Acesso em: 17 Jan. 2012.
- UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Disponível em: <<http://www5.usp.br>>. Acesso em: 24 Abr. 2012.
- THE ORMES SOCIETY. Disponível em: <<http://theormessociety.com/>>. Acesso em 20 Dez. 2013.
- UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. Disponível em : Disponível em: <<http://www.usp.br/prp/pagina.php?menu=6&pagina=23>>. Acesso em 14. Set. 2013.
- VENCATO, Anna Paula. **Sapos e princesas: prazer e segredo entre praticantes do crossdressing no Brasil**. São Paulo: Annablume, 2013.
- VERGUEIRO, Waldomiro. As histórias em quadrinhos e seus gêneros V: os quadrinhos protagonizados por mulheres. **Infohome**, São Paulo, Nov. 2003. Disponível em: < http://www.ofaj.com.br/colunas_conteudo.php?cod=146>. Acesso em: 15 Abr. 2012.
- _____. O humor gráfico no Brasil pela obra de três artistas: Ângelo Agostini, J. Carlos e Henfil. **Revista USP**, São Paulo, n. 88, 2010/2011, p.38-49.
- _____. **La historieta latino-americana: Brasil**. Buenos Aires: El escriba, 2008.
- _____. Historieta pornográfica brasileira: Una visión del erotismo en la cultura latinoamericana en las obras del artista Carlos Zéfiro. *Revista Latino-americana de estudios sobre la historieta*. nº3, vol. 1, 2001. Disponível em: <<http://rlesh.mogno.com>>. Acesso em 6

Abr. 2012.

_____. As histórias em quadrinhos e seus gêneros - Parte 4 As histórias em quadrinhos e seus gêneros :Parte 4,07 de Set. De 2001. Disponível em: <<http://omelete.uol.com.br/quadrinhos/as-historias-em-quadrinhos-e-seus-generos-parte-4/#.Uulfc4XJ3tQ>>. Acesso em 6 Abr. 2012.

_____; SANTOS, Roberto Elísio dos. A pesquisa sobre histórias em quadrinhos na Universidade de São Paulo: Análise da produção de 1972-2005. **Unirevista** (UNISINOS.Online), vol. 1, n.3, 2006, p.1-12.

_____. Uso das HQs no ensino. In: RAMA, Ângela, VERGUEIRO, Waldomiro. **Como usar as histórias em quadrinhos na sala de aula**. São Paulo: Contexto, 2004, p.7-30.

_____. BARI, Valéria Aparecida . **Perfil da leitora brasileira de quadrinhos: uma pesquisa participativa** INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Salvador/BA - 1 a 5 Set 2002

VIEIRA, Pryscila. Entrevista concedida a Lady's Comics, 2010. Disponível em: <<http://ladyscomics.com.br/entrevista-pryscila-vieira>>. Acesso em 23 nov. 2013.

_____. Entrevista concedida ao Mídia Educação. 21 Ago.2013. Disponível em: <<http://midiaeducacao.com.br/?p=11678>>. Acesso em: 23 nov. 2013.

_____. Entrevista concedida a No fusca show, 29 Nov. 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=woikvOfuedU>>. Acesso em 3 Jan 2014.

VILA, Marika. Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo. *Tebeosfera* 2ª Época, nº 9, 2012. Disponível em: <http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/historieta_feminista_y_erotismo_las_relecturas_del_cuerpo.html>. Acesso em 17 Jun. 2013.

YEXUS, LAURA. Laura Pérez Verneti: La entrevista. *Tebeosfera* 2ª Época, nº9, 2012. Disponível em: <http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/laura_perez_verneti_la_entrevista.html>. Acesso em: 10 Ago. 2013.

WEPMAN, Dennis. La serie familiar: Relaciones y papeles familiares em los comics. In: HISTORIA DE LOS CÓMICS, nº.3, 1982.

WESCHENFELDER, **Gelson Vanderlei** 2012 La Salle - Revista de Educação, Ciência e Cultura | v. 17 | n. 1 | jan./jun. 2012.

WOLTON, Dominique. **Pensar a comunicação**. Brasília: Editora da Universidade, 2004.

APÊNDICE A

(GALAIS, Carol. Entrevista concedida a autora desta tese,
via email, dia 15 de março de 2013)

EDILIANE DE OLIVEIRA BOFF - Primeramente, una sencilla presentación sobre usted, por favor (qué le motivó a crear historietas, a seguir su carrera en el campo de la política, sus cómics favoritos, etc.). ¿Qué destacaría usted de usted misma?

CAROL GALAIS - Yo hago cómics sólo como hobby, no dibujo muy a menudo y tampoco sobre temática explícitamente política. Fue el hecho de ser lectora de cómics lo que me llevó a dibujar. Empecé a leer cómics porque mi padre lee cómics, y por eso no lo considero algo típico de niños ni tampoco de hombres... Mis cómics favoritos son "Y el último hombre" , casi todo lo que ha hecho Alan Moore, casi todo lo que ha hecho Alex Robinson... me gustan muchísimas cosas.

EDILIANE - Tiene un gran interés por el Rock y ha fundado el fanzine "Tonterías del Rock". ¿Cómo ve usted la relación entre Rock y cómics?

CAROL - Bueno, ambas son expresiones de cultura popular, ambas son muy expresivas, emotivas y divertidas, y ambas me gustan mucho. Si te refieres a lo que tienen en común desde el punto de vista de género, ambos son soportes de cultura tradicionalmente masculinos que han evolucionado recientemente reflejando un panorama más equilibrado

EDILIANE - ¿Y el Rock entiende de género? Es decir, ¿Qué piensa usted sobre la relación entre Rock y femenino?

CAROL - El rock es un tipo de música potente, pesada, primitiva y sexual, hecha por hombres para hombres, desde el principio. Tenía a la mujer como objeto de deseo o de queja (por su herencia del Blues, como una bruja infiel), pero eso ha cambiado poco a poco, como lo ha hecho la sociedad. La presencia de músicos mujeres ha ayudado, obviamente.

EDILIANE ¿Cómo ve usted el femenino en el mundo de los cómics?(Tanto en relación a los personajes femeninos, como en relación a la producción de cómics por mujeres) y ¿Qué piensa usted sobre las representaciones femeninas en los cómics de humor españoles?

CAROL - El "cómic" es un medio más amplio que el rock... sería como preguntar por el papel de la mujer en la música... ha habido de todo, y casi siempre fiel reflejo de cada época. Desde mujeres objeto sexual (ver las Biblias de Tijuana o las mujeres de Manara, que tienen todas el mismo cuerpo y cara y ninguna personalidad), objeto de deseo, sacralizadas, idealizadas, victimizadas, puestas en un pedestal, hacendosas y sufridoras (cómics de superhéroes en los 60) , guapas-activas-ejecutivas despiadadas, golfas hedonistas sin complejos (hnos. Hernández)... hasta ahora. Depende de la época y del autor. Siempre ha habido personajes fuertes hasta en los cómics más falócratas, como Cónan. Ahí está RedSonja, la guerrera virgen que trae de cabeza al héroe bárbaro... pero aún así, hasta estas mujeres más fuertes suelen ocupar papeles secundarios. Hasta cierto punto es normal, puesto que los autores eran hombres y los lectores también eran principalmente hombres. Estoy leyéndome ahora "La cosa del pantano" de Alan Moore y, aunque este autor es muy progresista, en este cómic (83-84) la heroína es una mujer que necesita protección de un personaje arquetipo de lo paternal... no es muy diferente de Eve (V), pero es muy diferente de Promethea... depende. En algunas obras las mujeres representan lo racional y la mesura (Odio de Peter Bagge), en otras la naturaleza desbocada y salvaje (Crumb)... depende de tantas cosas! Particularmente me gustan mucho las mujeres de Alex Robinson, porque son extraordinariamente diversas, en lo

físico, en lo intelectual y en lo emocional. Lamentablemente no soy una experta sobre dibujantes mujeres, pero sé que no son muy dadas a hacer humor. Todas las que me vienen a la cabeza (Julie Doucet, Alison Bechdel, Phoebe Gloekner, Satrapi) tienen un rollo intimista, dramático y autobiográfico, hasta cuando intentan hacer humor... Las mujeres en los cómics de humor españoles... no sé... ¿te refieres a lo que puede salir en el Jueves, por ejemplo? Pues eso, durante los años 70 y 80 mucho humor de "teta! jaja!" y más adelante más personajes femeninos (aún bastante tópicos) y cada vez menos. Aún así sigo viendo que la mayoría de las mujeres que dibujan cómics más ligeros, humorísticos, explotan mucho temas como la moda, las dificultades de comunicación con el otro género... (hasta yo lo hago), lo que indica que aún no está normalizado del todo como modelo de expresión. No abundan tanto los temas banales y cotidianos como entre los hombres, para los que ya es un soporte habitual y aún no tienen que "socializar" o aprovechar la ocasión para contar todo lo que se vienen callando como género desde hace décadas...

EDILIANE- Con respecto a la creación de personajes femeninos. ¿Ve usted alguna diferencia entre la producción de artistas del sexo masculino y la producción de artistas del sexo femenino?

CAROL- Sí, claro. Las mujeres tienden a hacer mujeres protagonistas -muy a menudo con tintes autobiográficos- y los hombres a hacerlas secundarias, con todo lo que eso representa.

EDILIANE - En sus historias está presente una sátira a la moda. ¿Ve usted diferencia entre hombres y mujeres con respecto a la influencia de la moda?

CAROL - Sí. Las mujeres estamos en el punto de mira de la industria desde hace unos doscientos años y desde los años 40 de manera mucho más agresiva. A los hombres están tratando de venderles también cosas superfluas desde hace unos 20 años pero no acaba de colar porque para comprar todo lo que les presentan como necesario deben renunciar a la concepción de masculinidad "macho" clásica. Así que, paradójicamente, las visiones tradicionales del machito peludo que huele a cabra les protegen de ataques a su seguridad, a su autoestima... con la intención de venderles mierda que no necesitan. Están más al margen de la industria de la moda que nosotros. Para darse cuenta sólo hay que pasearse por unos grandes almacenes. En invierno, los maniqués masculinos visten ropa de manga larga y lana. Los femeninos tirantes... la ropa de hombre aún es funcional, la de las mujeres está hecha para el placer visual de los hombres y para competir entre ellas por la atención de ellos.

EDILIANE - Otra temática presente en sus historias es el comportamiento sexual femenino y masculino. En amplia medida, usted satiriza los estereotipos de género con respecto a ese comportamiento. ¿Qué piensa usted sobre el papel de los cómics en esta sátira/crítica?

CAROL - Bueno, espero que contribuyan a tomarse algunas cosas con humor. Y también a transmitir conocimientos, ojalá que puedan tener un papel educativo. En un cómic se pueden decir ciertas cosas (como que es muy difícil hacer que una mujer tenga un orgasmo sólo con una penetración vaginal sin ningún otro tipo de estímulo) que en una conversación sonarían demasiado técnicas, y sin que te tachen de frígida, gracias al humor...

EDILIANE - Usted es científica política y actuante en ese escenario. ¿Considera su opción académica y profesional determinante para la construcción de sus historietas?, ¿En qué medida la carrera de estudios de política le ha ayudado en la elaboración de sus historietas?

CAROL - No, al contrario, es una vía de escape a lo que hago para ganarme la vida. Cuando he intentado hacer historietas "educativas" sobre ciertos aspectos políticos me han quedado sosas y no se han publicado.

EDILIANE - ¿Qué piensa usted del machismo hoy? O sea, ¿Qué considera machismo hoy? En el campo de los cómics, ¿ya ha sufrido algún tipo de discriminación o constricción por ser mujer?

CAROL - Pues que es una mierda, qué voy a pensar... y que sobrevive entre los jóvenes en forma de micromachismos o de expectativas sobre la mujer (ha de ser guapa, delgada, estar maquillada, estar impecable)

que no se tienen sobre el hombre. Una victoria del machismo es convencernos de que cuanto más golfas seamos, más contribuimos a la igualdad. En el mundo del cómic me he sentido fenomenalmente bien tratada. Incluso he sentido discriminación positiva hacia mí, pero no sé si por el hecho de ser mujer, joven, novel, amateur o todo a la vez.

EDILIANE ¿Conoce algún cómic brasileño de humor con personajes femeninos? Si sí, cuál y qué piensa sobre él.

CAROL - No, no conozco ninguno, lo siento.

EDILIANE - La historia Barbie-Q, que está publicada en Corderito Patacomics, hace referencia a un tipo de depilación brasileña. Esa “manera de depilarse”, de hecho es conocida en el mundo y bastante requerida en los salones de belleza. Si habláramos sobre mujeres brasileñas, ¿qué le viene a la mente?

CAROL - Culos y bronceados perfectos. Promiscuidad. Playa, volleybol. Lo siento pero hablamos de estereotipos, y el de la mujeraza Brasileña es uno de los arquetipos por excelencia.

EDILIANE - Si quiera añadir algo más...

CAROL - Muchas gracias por su atención y gentileza.

APÊNDICE B

(MARTÍN, Antonio. Entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 12 de abril de 2013)

ANTÔNIO MARTÍN - [...] Yo, en un caso concreto hasta un año y medio, estaba haciendo de editor en una editorial en la obra de una autora española, que se llama Pura Campos, que hizo un personaje muy famoso para Inglaterra y que luego en España tuvo mucho éxito, y también en Holanda, en Alemania y en Sudáfrica, y cuando he escrito a amigos ingleses, investigadores igual que yo, y les he pedido que me ayudaran a encontrar las ediciones inglesas de la obra de Pura Campos, me han dicho [...] que los coleccionistas habían guardado los cómics de ciencia ficción, de guerra, de aventuras, pero los tebeos, que es como llamamos en España, los tebeos femeninos, tampoco en Inglaterra los coleccionistas los habían guardado. Hay una especie de poco aprecio, hacia el tebeo femenino. Estamos hablando del tebeo femenino hasta los años [...] 70, 80, que eran tebeos de género.

EDILIANE DE OLIVEIRA BOFF – ¿Tebeos de género que son cómics dedicados a las mujeres. Hecho para las mujeres?

ANTÔNIO - Dedicados a las mujeres, historias sentimentales, historias de amor, historias de final feliz etc. A partir de los años 70, cuando en España empezaba a haber un cambio sociológico y político, hay mujeres que hacen tebeo político, tebeo sociológico, tebeo reivindicativo, tebeo feminista etc. Pero lo cierto es que sí, también es verdad, que hasta los años 70 prácticamente, en España, en Estados Unidos, en Inglaterra, en Italia, en Alemania, en todos los lados, muy raras mujeres, excepciones, estaban haciendo otra cosa que no fuera tebeo de género. Con historias básicamente sentimentales. Y así todo había muy pocas mujeres.

EDILIANE - ¿sugiere usted alguna explicación para este fenómeno?

ANTÔNIO - Supongo que en España, concretamente, es más fácil de entender. No puedo explicar en Inglaterra u otros países, pero en España la mujer ha sido fundamentalmente madre, ama de casa, a cuidar de la familia, a cuidado de la casa, y, al mismo tiempo, puede que haya trabajado en algo, si era proletaria y necesitaba comer, si hacia falta un segundo sueldo. Pero [...] la mujer que se dedicaba a hacer historietas era más raro el caso. Solía tener, además, por los testimonios que hemos recorrido en España, [...] una especie de poco aprecio: “vosotras sois mujeres, ya esta bien lo que os pagan”. “ No, es que me pagan menos que a ti, que eres dibujante, yo soy dibujante, hago lo mismo que tú, y a ti te pagan más...” , “es porque tú eres mujer, ya puedes estar contenta.”. Entonces, esto podría explicarse, sociologicamente en un país como España, durante la dictadura franquista, se podría explicar con facilidad, es fácil argumentarlo. Pero también es cierto que España, pese lo de que estamos en una democracia absoluta, es más teoría que realidad total (formalmente sí, pero la realidad absoluta no) en estos momentos [...] España ha cambiado muchísimo. [...] La mujer puede hacer cualquier cosa, y sigue habiendo pocas mujeres dibujantes. [...] Las pocas mujeres dibujantes que hay, solamente las que son ya mujeres de 60, 50 y muchos 60, 70 años, siguen haciendo historietas de género, que tampoco es muy solicitada, ni tienen mucho publico, ni hay muchos editores que les interesen. Y ahora las mujeres que hay, por ejemplo, Ana Miralles, que es una de las mujeres más importantes de la historieta española, Ana Miralles hace cómic fundamentalmente para Francia, que luego se reedita en España y en otros países - aventuras, con una carga erótica, con problemas tan transcendentales como cualquier otro dibujante masculino podría hacerlo. Entonces, si, es verdad eso, que ahora mismo hay varias mujeres dibujantes de historietas feministas, y algunas de ellas radicales feministas, del feminismo más extremo, hay otras que son simplemente feministas y hay otras que son simplemente profesionales, como Ana Miralles, que tienen un reconocimiento internacional, tienen un éxito internacional, y, prácticamente este tipo de autoras que tienen 40 años hasta 50 años como máximo, creo yo (esto siempre son cifras aleatorias).

EDILIANE - ¿La falta de interés de los editores [con las historietas femeninas], es resultado de falta de venta? [...]

ANTÔNIO - Bueno, es que hay ocurrido una cosa: la mujer española ya no es más la mujer española de los años 40, 50, 60. A la mujer Española le interesa prácticamente las mismas cosas que al hombre. Ya no esta “obligada” [...] psicológicamente, por el peso social, a ser ama de casa. La mujer española tiene tantas libertades como el hombre, más o menos. Sigue cobrando menos en las fábricas y en las oficinas que los hombres, pero a la mujer española en estos momentos le interesa la televisión, Internet, Facebook, las redes sociales, Twitter, cualquier cosa. Entonces las historietas clásicas ya no interesan a la mujer española.

EDILIANE - ¿[...]Y con respecto a las productoras mujeres?

ANTÔNIO - Las creadoras mujeres el hecho es que sigue habiendo muy pocas. El otro si tiene un explicación por el tipo de sociedad machista dentro del cual estábamos viviendo todos. [...] Machismo sigue habiendo, porque es parte de la personalidad masculina española, pero ya no es un problema social como lo era en el pasado. Pese, a que tenemos, paréntesis, el caso de la violencia de género, cuantas mujeres están siendo asesinadas por sus parejas en España, entonces, es un caso especial que habría de analizar desde otros parámetros. Pero, bueno, en cualquier caso, lo cierto es que mujeres dibujantes hay muy pocas en España. Las pocas que hay son muy buenas, normalmente trabajan para el mercado extranjero más que para el propio mercado español. [...] Y tengamos en cuenta también que hay otro problema: es que el mercado español, que siempre ha estado en una especie de crisis latente, debido al que llamamos el tejido industrial, siempre ha sido muy débil en España, ahora mismo el mercado español, debido a la enorme, gigantesca crisis que corre a toda zona euro y a todo el mundo, pero además debido a que esta debilidad del tejido industrial ha hecho que ahora, por fin, se haya producido una quiebra en el mercado, realmente los editores de historietas, de tebeos, de cómics en España, están en una situación de crisis. [...] Y entonces, en esta situación resulta que hay muy poco trabajo. Hay muy poco trabajo pero al mismo tiempo hay una gran invasión o una gran entrada de cómic book norteamericano de super héroes y de mangas japonés, con lo cual el editor comercial que no tiene la protección de hacer un fondo editorial de gran calidad, les es mucho más barato pagar derechos a Estados Unidos, pagar derechos a Japón que lo pagarle a un autor. Y, curiosamente, se produce la ironía de que España, que siempre ha tenido muchos dibujantes de historietas, en estos momentos de crisis tiene más dibujantes jóvenes que nunca. O sea, pese a la crisis, pese que no hay dónde publicar, pese a que mucha de la gente que esta publicando publica cobrando poquísimo dinero y a veces ni se lo llegan a pagar [...] en estos momentos hay una producción enorme de libros de historietas.[...]. O sea, hay un núcleo de adultos, de 70 a 40 anos que compran cómics y hay un núcleo de jóvenes de 15 a 30 años que compran cómics. Pero todo junto, es una cantidad, un porcentual muy pequeña de compradores.

EDILIANE - Con respecto a las autoras mujeres. Ha trabajado con muchos géneros de historietas, como humor, románticos...

ANTÔNIO – Fundamentalmente [...] humor y romántico, en el pasado.

EDILIANE - ¿Cree que hay algún género donde las mujeres suelen destacarse?

ANTÔNIO - Evidentemente han destacado cuando han hecho historieta feminista, o reivindicativa de los derechos de la mujer, o historieta en las cuales se plantean problemas de convivencia. [...] Algo parecido con lo que ha hecho Claire Brétecher en Francia. En este tipo de historieta, claro que, evidentemente solo la puede hacer la mujer. Un hombre que la haga la puede hacer formalmente, pero no sintiendo lo mismo que siente una mujer a la hora de ponerse a hacer este tipo de historieta.

EDILIANE - ¿Qué tipo de cosas solamente una mujer puede hacer?

ANTÔNIO - Bueno una mujer puede hacer cualquier cosa. En estos momentos, insisto en que Ana Miralles es [...] uno de los ejemplos más llamativos. Fundamentalmente Ana Miralles hace historietas de aventuras. Aventuras exóticas, pero, no aventuras como las de los anos 40, 50 que eran aventuras pensadas para un público niño. Las aventuras ahora pensadas para un público de lectores adultos.

EDILIANE - Hay un texto suyo, en Tebeosfera, en el numero 9, que es dedicado a la mujer, donde usted discute la segmentación de publico [...] en las historietas para niñas. Hoy, como dice usted, no hay esta segmentación de publico, pues las mujeres consumen de todo. Pero [...] ¿hay una segmentación con respecto a la producción de las mujeres? ¿Charlas, eventos, salones especiales dedicados a la producción

femenina...?

ANTONIO - No, no. Ha habido [...] exposiciones de cómic sólo hecho por mujeres. En España, ha habido 3 o 4 o 5 exposiciones, nada más. Y ha habido quizá un seminario o dos. Hubo un seminario, ciclo de conferencia hace un año o dos, lo cual yo di una de las lecciones sobre la historia del cómic femenino en España, pero la preocupación teórica por los planteamientos de la historieta hecha por las mujeres, de las mujeres e para las mujeres no ha tenido mucho peso. Pero no estoy seguro si es que no ha tenido mucho peso porque no interesa o porque afortunadamente hemos superado esta etapa entonces ya no hay interés. Ahora, analizaremos aquello. Sería útil analizar aquello para saber como hemos vivido, porque saber como hemos vivido también determina como estamos viviendo, no. Pero lo cierto es que no ha habido [...] una gran base teórica, no hay de hecho. Si miramos la bibliografía editada en España, o incluso editada en España, Argentina, México, hay poquísimos libros en castellano sobre autoras, sobre obras de mujeres dibujantes, o sea, la bibliografía no llega a ni 20 o 30 libros [...].

EDILIANE- ¿Y Cree que es importante hacer una historia dedicada a la creación de las mujeres?

ANTONIO – Sí, es fundamental. Es muy, muy importante, porque hay muchas cosas que tenemos que explicarnos a nosotros mismos y que tenemos que conocer, o sea, vale que ya es historia pasada, pero es necesario comprenderla, porque entre otras cosas, la historieta hecha por mujeres o por hombres de tipo sentimental (porque eso es otra de las cosas curiosas, las historietas, los tebeos, que los años 40, los años 50 y los años 60 si dirigían hacia mujeres, la mayor parte de los autores era hombres) [...] llegó a tener un peso en el mercado, un peso numérico, peso en cantidad de título, en volumen de negocio muy importante, o sea, si puede decir que, no hay una análisis, no hay estadísticas científicas, pero calculando así aproximadamente muy posiblemente 30 o 40 por ciento de lo que se editaba en España eran tebeos sentimentales o de risa, a veces, humorísticos, pero protagonizados entonces por protagonistas femeninos. Dentro del total de la producción española, o sea, que realmente ha tenido un peso muy importante.

EDILIANE - En este sentido, ¿como la historia de las historietas ha tratado la mujer y la producción femenina. ¿Cómo comprende usted el lugar de las productoras en la historia de las historietas?

ANTONIO - Comprendo como que es muy importante, pero no les parece lo mismo a mis compañeros teóricos del cómic e prácticamente [...] la bibliografía existente sobre las mujeres que dibujan historietas es pequeñísima [...] es mínima. Y, la poca bibliografía que hay se ha producido en los últimos diez años. Muy poca, muy poca, muy poca.

EDILIANE- ¿Cree que las historietas dedicadas a las niñas influenciaron el consumo de historieta por parte de las mujeres hoy día? [...]

ANTONIO - Las mujeres podrían consumir más historietas. Aquí hay un problema general que se reproduce en la sociedad, sobretodo la española supongo [...] que es que cuando, en el pasado, cuando el cómic era algo que estaba ahí en los quioscos, (que ya han desaparecido los quioscos), en las librerías especializadas, el cómic, el tebeo, era algo normal en la vida del lector niño. Solía ocurrir que el niño, cuando tenía 15, 16, 17 años, dentro de la crisis de la pubertad, era muy frecuente que el niño rechazara seguir leyendo tebeo, pensaba: “ya soy mayor ya no me interesa eso”, y al cabo de 4, 5, 6, 7 años, no todos, pero muchos, volvían a interesarse de nuevo por la lectura de tebeos. Las mujeres leían tebeos, pero en España, a partir de los años 60, aproximadamente, tendríamos que buscar una fecha más exacta, [...] se produjo un consumo doble. Las niñas leían tebeos, historietas, y las mujeres casadas, mayores, las mujeres de 30 años, podían leer o no estos tebeos, pero tenía la novela. En España se ha dado el nombre de *novela rosa*, porque hubo una colección, que llamó **Colección la Novela Rosa**. Entonces, las novelas sentimentales de consumo, las novelas baratas, los que serían los *pulp*, en España se ha llamado *novela rosa*. Bueno, entonces, la mujer de 30 y más años, frecuentemente lo que leía era *novela rosa*. Y hay un momento que aproximadamente los años 60, [...] había que analizarlo con justeza para fijar un año de inicio, el tiempo de desarrollo y el momento en que eso hace en crisis y desaparece, hay un momento en que entra en el mercado la fotonovela. La fotonovela, que se dice de origen italiano, que es a base de fotogramas, que inicialmente son fotogramas sacados de películas, a los cuales se los ponen unos bocadillos con los textos y que al final ya no son de películas, sino que hay un director de producción, hay un cámara y tal y hay un guionista que escribe una historia y lo que hacen es fotografiarla con unos actores [...], entonces la fotonovela llegó un momento en que empezó a quitar el terreno a los tebeos, y a quitarlo el terreno a las novelas.

Y la fotonovela se implantó a costa de los tebeos y a costa de las *novelas rosas*. Las novelas sentimentales [...] y algunas otras de fama internacional, las novelas sentimentales fueran cayendo y en cambio hubo un auge de la fotonovela. [...] Incluso, cuando en España la fotonovela empezó a caer su interés masivo que llegó a ser muy importante, a haber muchas editoriales, muchas colecciones, muchos miles de títulos, curiosamente, en los momentos en que en España empezó a decaer el interés por la fotonovela, el relevo vino desde Venezuela, el editorial Castillo de Armas se interesó por la fotonovela de tal manera que muchas veces la fotonovela que se leía en España venía importada desde Venezuela.

EDILIANE – Con respecto a los tebeos para niñas, como el B.B. Ha dicho que la feminidad en estos tebeos está asociada al hecho de que son niñas, solamente asociada al hecho de que son mujeres, son niñas, que actuaban de acuerdo con los roles asimilados a su género. En las historietas de personajes femeninos hoy día ¿como comprende usted que sea esta feminidad?

ANTONIO - ¿Hoy día? Bueno, cuando la historieta esta haciendo la mujer, evidentemente se crea un personaje femenino, lo crea dotado de la psicología, la sensibilidad, el pensamiento y los planteamientos femeninos. De alguna manera, si las protagonistas femeninas de los viejos tebeos de los años 40, 50, 60 eran princesitas, pastoras, mendigas, niñas huérfanas que alguien las acorria en su hogar, etc, etc, hubo un momento en los años 50, 60, durante lo que fue el desarrollo económico español, en el cual las mujeres protagonistas en los tebeos, los propios autores y los propios editores, se plantearan en hacer con que estos personajes dejaran esta etapa anterior de fabulación literaria clásica del cuento de hadas y pasaran a ser azafatas, mecanógrafas, fotógrafas de prensa, periodistas, pintoras, etc, etc. En estos momentos, cuando una mujer actual, española, está haciendo historieta femenina, está planteando mujeres, más o menos reales, en función de cual sea el argumento, pero, es el traslado al papel de mujeres reales, de una sensibilidad auténtica. Cuando una mujer actual está planteando una protagonista femenina, [...] si es una persona más o menos normal, el personaje femenino actúa de acuerdo con los planteamientos de los roles femeninos en estos momentos.

EDILIANE- Cuando escribió sobre historietas para niñas, hizo usted una reflexión sobre la mujer española de esta época...

ANTÔNIO - Si, pero yo lo hago más o menos hasta los años 70, 80... que luego esto sigue ... un arrastre en pequeña cantidad, y de hecho en los años 1990 se sigue haciendo [...]. La editorial en la que yo he trabajado, que he sido director editorial durante 20 años, que era Planeta, editamos una revista, Barbie, en los años 80, pero los años 90 y tantos editamos un cómic book que venía de norteamérica, lo traducíamos, también Barbie, es decir, el estereotipo de la mujer muñeca, de la mujer objeto [...] ya no es importante, con un peso fundamental en el mundo de la comunicación. Pero sigue existiendo algún modelo realmente. De repente aparece una película, o aparece un libro, o aparece un cómic en el cual sigue surgiendo este personaje estereotipado, lo que pasa que ahora es minoría, cuando antes era casi la totalidad.

EDILIANE – No sé si conoce la imagen de la mujer brasileña ¿Cree que hay alguna similitud entre la imagen de la mujer brasileña y de la mujer española en las historietas?

ANTÔNIO - No sé, tengo más conocimientos de Argentina o de México. De Brasil [...] tres o cuatro libros fundamentales, pero son libros del siglo 19. Brasil, no lo conozco. Me interesaría, me gustaría, y sé que hay un movimiento muy importante de histórias em quadrinhos en Brasil. Tengo amigos en Marvel internacional que tienen una editorial en Brasil que produce super héroes norteamericanos y sé que hay un gran movimiento, incluso hace años me escribía con Moacyr Cirne y con algunos otros teóricos brasileños que mandaran libritos suyos y que los tengo, pero desde hace cierto tiempo estoy bastante desconectado de Brasil, y no sé ni siquiera lo que está ocurriendo en estos momentos. Sé que hay un gran movimiento de lectores, editores y de lo que llamamos el Fandom, pero no estoy al día.

EDILIANE - Hay una investigadora, Adela Cortijo, que escribió un artículo para la revista Arbol. Y en este artículo, retoma ella el dicho de que el mercado mira con desconfianza las publicaciones femeninas. Usted, como editor, ¿que puede decir sobre eso?

ANTÔNIO - Bueno, primero no sé.. Adela la conozco porque ha dirigido unas jornadas sobre literatura gráfica, dibujada o algo así, en Valencia, es profesora en la Universidad de Valencia, es una buena amiga, además, no sé a que se puede estar ella refiriendo cuando dice “el mercado mira con desconfianza”, porque claro el mercado es un concepto global en el cual están los autores, están los editores, están los libreros, pero también están los

lectores. Entonces, el mercado mira con desconfianza...

EDILIANE - Con respecto a los editores, por ejemplo.

ANTÔNIO - Bueno, los editores pueden mirar con desconfianza, porque, si, que es cierto, que más o menos, más o menos a partir del tema de la fotonovela, y , a partir también de una responsabilidad de que los editores no hacían nada más que repetir los mismos modelos y los mismos esquemas temáticos y narrativos, hubo un momento en que las niñas, las jovencitas y las mujeres, a partir de los años 80, se fueron apartando totalmente del cómic, y se produjo un vacío, igual que se ha producido con las niñas, la infancia, los niños ya no leen tebeos. En España, llegó un momento en que las mujeres dejaron de leer tebeos. Sin embargo está ocurriendo que con el manga, se sabe, no con cifras estadísticas, prestamos los mismo que no tenemos cifras estadísticas válidas, pero, si que se sabe que la mujer está volviendo a leer otra vez, aunque sea a través del manga, pero que esta volviendo a leer otra vez tebeos. Entonces, los editores pueden desconfiar en el sentido de que ningún editor, probablemente, en estos momentos, se atrevería a crear un producto específicamente dirigido a la mujer. Pero el de que el editor no se atreva ni quitando la razón de lo porque lo hacen, porque no ganarían dinero, a mi me parece maravilloso. Yo soy especialista en literatura infantil y imprenta infantil, en cómics en distintos temas, no?! Yo siempre he creído que la literatura infantil no tenía razón de existir, es una opinión, evidentemente muy discutible, pero que comparten otras muchas personas, sino lo que tendría que haber literatura y tebeos, cómics, sin unas normativas que prohibirán y que dijeran estos lo que tiene que leer cada uno. Y que, las personas ya fueron pequeñas, ya fueron mujeres, ya fueron hombres, lo leyeron en función de que estos libros, estos tebeos, estos cómics correspondieron o no a su interés y a su nivel y grado de conocimiento y información que les permitir leerlo con provecho. Dejamos de lado la discusión sobre la pornografía y cosas por el estilo, porque esto ya es desviar del tema. Pero en un campo de lecturas, de hecho el que se genere un tipo de cómic específicamente dirigido a la mujer yo no lo veo lógico. Lo veo sin sentido. Salvo que se quiera, salvo que se quiera desde una autora, o desde un grupo de autoras, o desde un movimiento femenino generar una serie de cómics, específicamente feminista, reivindicativos, en cuyo caso, evidentemente, si que sera específicamente dirigidos a la mujer y muy pocos hombres los leerán, salvo algún que lo hará para intentar comprender el movimiento feminista, salvo este caso específico, no veo en el absoluto necesario que las historias tendrían que ser para mujeres. Puede haber un historia, de una mujer que se embaraza, que tiene un hijo, o que la violan, o lo que sea, y este tema puede interesar por igual a un hombre que a una mujer. O puede ser una historia de una mujer que tiene cáncer, o puede ser una historia de una mujer feliz, que en un momento su vida rompe con su familia [...] una historia cualquiera, no tiene porque sea que esta historia este dirigida específicamente a las mujeres. Y no creo que en estos momentos, el núcleo mayoritario del mercado de posibles lectoras femeninas, este queriendo leer cosas dirigidas a ellas, con comillas, "femeninas". Es cierto que sigue habiendo, o sea, están los libros estos que han sacado esta autora americana, de una pornografía blanda, que van dirigidos específicamente a las mujeres [...] que se ha hecho muy famosa en todo el mundo y concretamente en España también, son libros dirigidos específicamente a mujeres, sigue habiendo novelas de este tipo, de historias mas o menos sentimentales. [...] vale... eso significa que sigue habiendo un porcentaje de lectoras, tipificadas, metidas en unos moldes, y que hay un posible mercado, pero yo creo que es muy pequeño realmente. Yo no creo que tenga que haber, específicamente, un tipo de cómics dirigido a las mujeres. ¿Si lo hay?, si, lo hay. Pero si es necesario no lo creo.

EDILIANE – En su libro Apuntes para una historia de los tebeos, ha dicho que los editores solamente piensan en ganar dinero. Hoy día, pasa lo mismo. [...] La mujer, con su autonomía, incluso en su sexualidad, y las visiones menos machistas sobre la mujer, ¿no son asuntos que venden?

ANTONIO - Sí, porque no.

EDILIANE - Por la cantidad de tebeos que tienen una visión un poco menos sexista...

ANTONIO - Yo creo que depende de la capacidad de que el argumentista y el guionista, sea la propia mujer, o se trabajan en equipo con un hombre, como es el caso de Ana Miralles, que los guiones no los escribe ella, sino quien los escribe es su marido, son historias, las cuales evidentemente, una mujer lleva, a los ojos de un hombre, la mayor carga erótica que un varón, pero no necesariamente son historias determinadas por el sexismo.

EDILIANE - ¿No hay un interés más masculino y otro femenino..?

ANTONIO - O sea [...] con una enorme carga erótica, a cargo de protagonistas femeninos, están hechas por

hombres [...]

EDILIANE - Por ejemplo, las historias de Laura ...

ANOTNIO - Las historias de Laura son muy particulares. Hay que leerlas primero y yo no soy capaz, o no quiero ser capaz de juzgarlas. [...] Lleva más de 30 o 35 años haciendo estas historias y sigue haciéndolas, luego, por lo tanto, sí que debe haber lectores que les interesan y a ella misma le debe interesar. [...] La obra que más me ha gustado de ella y me ha parecido maravillosa, es una obra que fue con un guión de un hombre, Felipe Hernández Cava, mejor guionista que tenemos en España, que hizo una historieta de 4 o 5 páginas sobre la Guerra Civil, y era un prodigio, era una maravilla. Pero cuando Laura está contando historias de tipo erótico, o pornográfico incluso, es muy dura, gráficamente. Su grafismo es muy duro, muy anguloso, no sé, pero me parece que nos hemos desviado [...].

EDILIANE – Sí...sobre el interés de los editores en cómics...

ANTONIO - El interés de los editores en estos momentos, los editores no saben lo que quieren editar. Lo único que saben es que quieren vender. En el momento ahora, año 2013, por la coyuntura en que nos encontramos...

EDILIANE - y ellos saben lo que vende?

ANTONIO - Intentan saber lo que venden. Y algunas veces saben lo que venden porque están publicando una tradición de algo, en el extranjero, en varios países hay tenido un gran éxito y calculan que aun que el porcentaje de compradores españoles será menor, seguro, porque hay menos público interesados en comprarlos, pues probablemente estas obras van a funcionar muy bien. Pero cuando publican obras de autores españoles... es decir... tenemos por un lado los editores profesionales, que llevan varios años, o 10 o 20 o 30, editando. Y luego tenemos los mines editores y los editores voluntarios, que son dos o tres personas [...] con unas infraestructuras mínimas, que están produciendo una serie de novelas gráficas, con mil ejemplares de tiradas, con dibujantes muchas veces absolutamente principiantes que prácticamente no saben dibujar. Que lo que cuentan son historias de vida diaria, un poco en la línea de lo que hizo Fantagraphics en Norteamérica, pero muy bien hecho y aquí esto está siendo muy discutible [...]. Entonces, estos editores pequeños sí que editan lo que quieren editar y sí que saben lo que editan. Ellos saben lo que editan. Otra cosa es que se lo que ellos saben lo que editan tienen interés o no para el público. Eso ya es más discutible. [...] Pero volvemos al principio: tampoco hay muchas autoras, hay pocas, de las pocas que hay se pueden trabajar para Francia, porque les pagan el doble o el triple, y las que no trabajan para Francia, ocasionalmente, publican historias cortas en alguna revista, o en alguna publicación minoritaria, o en alguna antología, y hay varias mujeres que han surgido, en los últimos 8 o 10 años, y que están haciendo ilustración, cubiertas, diseño gráfico y, además, historieta. Entonces, hubo un tiempo en que el dibujante de historieta en España se profesionalizó hasta el punto de que prácticamente solamente se dedicaba a dibujar historietas, y vivía mejor o peor, dependía de su calidad y de la editorial para la que trabajaba, pero vivía prácticamente de dibujar historieta. En estos momentos hay muchos dibujantes de historietas que la mayoría hace varias cosas al mismo tiempo, no solo dibujan historietas. [...]

EDILIANE - En su trabajo con autores y autoras de historietas, ¿ve alguna diferencia temática o estructural en la producción de las mujeres e las producciones de los hombres? ¿Puede haber un padrón para mujeres y para hombres, de dibujos, temáticas... ?

ANTONIO - Puede haberlo, pero ... hay una cuestión. El editor establece un filtro, esto lo público y esto no lo público. Entonces pueda que exista un padrón, que las mujeres hagan determinado tipo de cosa, de determinada manera o no, pero al final, si quieren publicar van a tener que pasar por el filtro de la editorial, con lo cual se va a diluir esta peculiaridad que podrían tener. [...] Puede que una mujer quizá se plantee una historieta con una sensibilidad diferente a un hombre, puede. Pero, no necesariamente su obra va a ser diferente de la que haría un hombre. Serán diferentes los dibujos lo mismo que entre 4 autores varones también serán diferentes los dibujos.

EDILIANE - y sobre la vida de un autor, sus condiciones sociales y la relación entre esto y sus creaciones. ¿Cree que la vida de un autor influye de manera determinante su creación?

ANTONIO - Depende. Evidentemente siempre habrá alguna relación y alguna influencia entre la vida propia y personal del autor y su obra. Pero hay autores que son simplemente trabajadores, que in vez de trabajar en una

oficina o en una fabrica trabajan dibujando y para ellos es un oficio y nada más. Y hay autores y dibujantes que tienen una vocación por el trabajo de ser dibujante de historietas. Entonces, corremos un ejemplo masculino: Carlos Jimenez. Carlos Jimenez es un señor que vive la pos guerra española, su familia cae del lado de los derrotados por Franco, y durante unos años de aprendizaje Carlos Jiménez hace historieta de consumo [...] de lo que le encargan. Y hubo un momento en que Carlos Jimenez, en los años 70, cuando en España, después de morir franco, hay 5 o 6 años muy transcendentales, porque mucha gente toma consciencia de que es lo que estaba pasando, y mucha gente toma posiciones y otra mucha gente no las toma, Carlos Jimenez las toma y a partir de finales, muy de finales, 77, 78, Carlos Jimenez se plantea hacer un tipo de obra comprometida con la realidad, comprometida con la recuperación de la memoria, y siempre a través del filtro de su propia vida y de lo que a él le ha pasado, y lo que le ha tocado vivir. Bueno, pero al lado de Carlos Jimenez, hay autores que se llevan con él, 5 años de diferencia de edad, como Jordi Bernet, que fue uno de los autores internacionales españoles más famosos y más aclamado, también su familia cayó del lado de los derrotados por la guerra, pero , Jordi Bernet, por las influencias que tubo de su padre que era dibujante, de que tenía un tío que era guionista de historieta, porque empezó a trabajar para la editorial Bruguera, por una serie de razones, Jordi Bernet se planteo el trabajo de dibujante, de una manera radicalmente distinta de la de Carlos Jimenez. [...] Para Jordi Bernet, que le gusta mucho dibujar, y que para él dibujar es una vocación, sin embargo, su vida personal, probablemente ha sido diferente a de Carlos Jimenez, no ha sido tan dura [...].

Hay también una cuestión, hay una cuestión muy importante que es la ideológica. En España hemos llegado a un punto en el cual es muy complicado establecer un esquema claro de posiciones políticas ideológicas por parte de los propios partidos, por parte de los militantes de los partidos, por parte de los obreros, que igual que en el resto del mundo a partir de que pudieran tener una nevera, un coche, un televisor o dos televisores, comprarles a sus hijos juguetes y videojuegos e tal, toda la abonanza económica que hubo durante 15, 20 años, el obrero, el concepto de proletario del marxismo ha desaparecido. Los obreros no son proletarios, es decir, estos momentos hay un tercer mundo que se está muriendo de hambre, y hay, en el resto del mundo en el cual hay gente millonaria y gente trabajadora y los trabajadores españoles y los dibujantes españoles ideológicamente no tienen claro nada. [...] Y por parte de los dibujantes, ha ocurrido, que los dibujantes que tienen cierta edad, de 40 años para arriba, siguen siendo dibujantes profesionales, que tienen un oficio, una profesión, que buscan por todos los medios que alguien les encargue dibujar algo. Y, alguno de estos dibujantes, entre ellos hay una minoría, 8, 10, 12, 15, 20 no más, y hay que pensar que en España puede haber 2000, 3000 mil dibujantes de cómics, habrá 10 o 20 dibujantes de 40 años para arriba, que si que tienen claro, en producir una obra propia, y que eligen ellos que lo van a producir y que como [...]. Pero el resto de los dibujantes, mayores de 40 años, harán lo que le pidan por encargo. Pero insisto en que sus propias historias muchas veces son historias tan cotidianas, tan cotidianas, tan poco trascendentes y contadas sin unos grandes recursos narrativos. [...]. Hay algunas mujeres en España, concretamente, y una de ellas es Marika Vila. Marika Vila es una mujer que empezó dibujando historietas románticas de oficio, con amores adolescentes, utópicos, y en un momento determinado, se empezó a concienciar, habló con gente, se relacionó con personas, fue a la universidad, ha hecho una carrera que no me acuerdo cual es, escrito en Tebeosfera un artículo y una entrevista con ella muy radicales, (en algunas de las cosas, patina. Patina porque en la entrevista se refiere a hechos de los cuales hemos sido copartícipes, ella, yo y otras 10 personas, y su memoria es muy diferente a mi memoria y a las otras personas con las cuales lo he contrastado [...] errores todos tenemos...). Marika Vila, es la persona [...] más concienciada de las posibilidades que tiene la historieta para defender a la mujer y para defender los derechos de la mujer y para atacar el machismo. Ha hecho ya varias historietas de este tipo. Y además, está elaborando algún trabajo de tesis que no conozco bien todavía [...] sobre este tema del cómic en manos de la mujer como medio de desmontar el machismo etc. Luego, hay una mujer que, esta mujer argentina, que lleva viviendo aquí desde 65 [...] es una mujer muy interesante, no es una radical feminista, pero es una mujer muy femenina, que curiosamente ha mantenido durante 20 años un personaje femenino en una revista llamada El Jueves [...] Era una mujer muy sexy, muy sexy, muy sexy, que muchas veces aparecía desnuda o en la cama con un tío, pero que planteaba la normalidad del sexo, la normalidad del erotismo, y la normalidad de la mujer como mujer, que vive su vida, y, si, probablemente muchos lectores masculinos leían la historieta por que el personaje salía desnuda, [...] pero lo que estaba contando era la normalidad de las relaciones humanas. Luego está Ana Miralles, que [...] es un caso muy interesante, porque es una mujer que está dibujando historias de aventura, de mujeres seductoras, de mujeres que son espías, o de mujeres que viven historias históricas, ambientadas en la historia. Luego estaría Sonia Pulido. En Madrid, Ana Juan, fundamental, tiene poca obra porque últimamente se ha dedicado a la ilustración, ha hecho algunas obras de historieta, con un estilo gráfico muy, muy, muy personal, todos autores tienen un estilo muy personal, pero el de ella es más [...] Hay otra en Madrid que se llama Victoria Martos, que también es muy interesante, y luego, lo que seria de interés, que ofrecería un punto de vista radicalmente diferente y nuevo, [...] las mujeres que están dibujando mangas. Pero [...] de las cosas que yo conozco, no creo que lleguemos a una cincuentena de nombres. Creo que no hay más que 50, 60 mujeres que estén dibujando

historieta en España para otros países. En cambio, hombres que están dibujando, puede haber 300, 500, mil y pico.

EDILIANE – Bueno, muchas gracias Antonio.

APÉNDICE C

(VERNETTI, Laura Pérez. Entrevista concedida a autora desta tese, em Barcelona, dia 14 de abril de 2013)

EDILIANE DE OLIVEIRA BOFF - Primeramente, muchas gracias por posibilitar este encuentro. Quería que usted empezase hablando un poquito de usted. ¿ Qué hablaría usted de usted misma?

LAURA PÉREZ VERNETTI - Bueno, yo leo cómics desde muy pequeña, dado que, mi familia nos compraban a los cuatro hermanos tebeos españoles, fumetti italianos y bande dessinée francesa. Cuando comencé la Universidad de Bellas Artes en Barcelona ya estaba fascinada por los cómics que publicaba la revista EL VIBORA y un día me decidí a presentarme en la redacción de esta revista con una carpeta y dos cómics dibujados por mi y con guión de Shingalióv. El autor de la revista ALFREDO PONS se interesó mucho por mis dibujos y me ofreció escribirme él un guión de dos páginas para publicar en EL VIBORA. Entregué las páginas de esta historieta COMO EN LAS PELICULAS FRANCESAS con guión de Pons en el 1981 y varios meses más tarde se publicaron en mi revista favorita de cómics.

EDILIANE- Bueno, y sobre su trabajo en el cómic erótico... porque el erotismo ha sido una temática en general masculina, ¿no? ¿ Cómo ve usted lo femenino en el mundo del erotismo y en el mundo del cómic erótico?

LAURA- Yo creo que mi aportación al cómic erótico es la de unos dibujos menos centrados en la exclusiva genitalidad que presentan muchos autores hombres. En mis páginas el sexo femenino y masculino aparecen y son importantes pero la atención en mis dibujos se distribuye por todas las zonas erógenas del cuerpo. Un pie, una mirada, una mueca de la boca, una mano, etc, y también el sexo.

EDILIANE- En determinado momento usted utilizó un pseudónimo, ¿ Por qué utilizó el pseudónimo?

LAURA- Usé pseudónimo porque vi que había muy pocas mujeres en el mundo y en las revistas del cómic en España, y pensé que si firmaba con el nombre de mujer tendría problemas a la hora de publicar.

EDILIANE- Que tipo de problema...

LAURA- Problemas como el de que la mayoría de los lectores eran hombres y prefieren hablar y leer guiones de hombres, y que podría tener alguna marginación por ser mujer autora.

EDILIANE- En este sentido, ¿que piensa usted sobre el lugar de dibujantes mujeres y creadoras mujeres en la historia de las historietas?

LAURA- Yo creo las mujeres autoras de cómic empezaron dependiendo mucho de los guiones de hombres, del punto de vista de los hombres, y que ahora, sin embargo, ellas pueden explicar y dibujar lo que a ellas les interesa. Hay mujeres como, por ejemplo, Satrapi que cuentan su propia vida como mujeres. Sus historias, sus deseos, sus fantasías, sus ambiciones, sus sueños y ahora las creadoras dibujantes o guionistas tienen una mayor libertad de expresión. También tienen más libertad de elegir diferentes temas porque en los años 50, las mujeres hacían historias solo de amor, o historias de escolares o de chicas en el colegio, o de amor y matrimonio, mientras que ahora en los temas pueden tratar el periodismo, el erotismo, la historia, la literatura, la autobiografía, y cualquier tema. Hay más libertad de elección también para la mujer lectora por esta opción de poder leer diferentes temas.

EDILIANE- Pero en relación a la historia oficial de las historietas, cuando un historiador va a escribir su historia, ¿qué piensa usted sobre el lugar de estas mujeres, si están allí...?

LAURA- Yo creo que aún hay mucha misoginia. Todavía hay críticos y periodistas que no incluyen a las mujeres en las historias de los cómics.. Existen editores, críticos, periodistas y lectores de cómics que consideran que las mujeres no saben dibujar y que no saben escribir un buen guión.

EDILIANE- Y ¿Ve usted alguna alternativa para eso, o cómo cambiarlo...?

LAURA- Yo creo que toda esta situación de marginación de las autoras va a cambiar porque cada vez hay más mujeres lectoras, y el comprador de libros decide mucho hoy en día el tipo de publicación y las ventas en las editoriales.

EDILIANE- Bueno, en muchas de sus historias presenta usted rasgos estéticos bastante angulosos y duros, ¿no! ¿Piensa que estos rasgos pueden constituir una estética masculina?

LAURA: No creo que sea un estilo anguloso sino más bien trágico como, por ejemplo, en mi álbum Macandé con guión de Felipe Hernández Cava, que al narrar la vida de un loco cantor de cante flamenco elegí un trazo desgarrado porque era el estilo que le convenía a la historia. el álbum Macandé sí, que es duro y anguloso. Pero el estilo de dibujo de mi libro Las Mil y Una Noches es, sin embargo, muy curvilíneo y muy sinuoso. Yo tengo como autora diferentes estilos y utilizo en cada momento el más adecuado a cada historia. No creo que los hombres sean los únicos que puedan usar un tipo de dibujo trágico, brusco y doloroso. Hay autores hombres que utilizan un tipo de dibujo sinuoso y calmado como el francés Loustal y ningún crítico le acusa de ser femenino..

EDILIANE: ¿Estos estilos están conformes a qué?

LAURA: Yo investigo cada tema diferente de cada álbum, unas veces es el erotismo, otras la Literatura de Maupassant o Thomas De Quincey, y otros los poemas de Fernando Pessoa o la guerra civil española y busco para cada guión el grafismo o estilo de dibujo que puede expresar mejor el tema específico de cada libro.

EDILIANE: ¿Y por ejemplo...en El Toro Blanco...?

LAURA: En el Toro Blanco abordé el tema de la mitología cretense, de Ícaro, el minotauro, Minos, Pasifae, etc y el erotismo en la cultura y el arte minoico. Estudié de la isla de Creta, en la época minoica, los palacios, los frescos, las esculturas de la época minoica y, por supuesto la mitología cretense.
[...]

EDILIANE: ¿Cree que su trabajo está incluido en una perspectiva de género?

LAURA: Yo creo que hoy en día hay que defender el trabajo de las mujeres como autoras a un nivel tan alto como el de los hombres autores sin aislar a las mujeres en tan sólo una perspectiva de género. Yo he participado en los últimos años en varias conferencias y mesas redondas sobre mujeres autoras y la mayoría de las creadoras prefieren ser consideradas como mujeres autoras en lugar de crear un cómic femenino.

EDILIANE: ¿Por qué? ¿Qué sería el cómic femenino?

LAURA: Porque lo femenino sería exclusivamente aquello que catalogamos como un trazo dulce, una expresiva afectividad y sentimentalismo, y creo que para las mujeres creadoras es una vía de más libertad expresiva si estas pueden tener muchos tipos de estilos diferentes y personales sin estereotipos fijos. No debemos limitar la creatividad con clasificaciones cerradas de lo que es “femenino” y lo que no lo es.

EDILIANE: ¿Qué es el erotismo para usted?

LAURA: Yo creo que el erotismo es un tema muy difícil, porque es muy fácil caer en un aspecto gimnástico, maquinal y pornográfico. El deseo es un aspecto de nuestra vida, y el cuerpo, las sensaciones nos marcan decisivamente. Es un tema profundo y dramático muchas veces, porque nos hace sentir vulnerables, deseantes, necesitados y próximos a la muerte, como bien decía Georges Bataille. Desmayos, desfallecimientos, fiebre, locuras también, porque se pierde la cabeza con el amor y el punzante deseo.

EDILIANE: ¿cómo ha llegado a Bataille?

LAURA: A Bataille llegué hace unos años porque colaboraba con un guionista franco-italiano, que se llamaba Lo Duca, que fue mi guionista para el Toro Blanco y que había sido muy amigo de Bataille. Él me propuso hacer un álbum sobre el ensayo de Georges Bataille Las Lágrimas de Eros, pero Lo Duca murió y le propuse el tema al guionista Antonio Altarriba. Con Altarriba publicamos el libro AMORES LOCOS basado en el libro de

Bataille en las tres épocas de la Prehistoria, la Grecia arcaica y Nueva York durante los años 20'y 30'.

EDILIANE: Hablando sobre estas diferencias, ¿cómo ve usted la diferencia entre pornográfico y erótico?

LAURA: Me han invitado a muchas conferencias sobre el erotismo y lo pornográfico y es un tema en el que no llegan a ponerse de acuerdo ni lectores, ni autores, ni críticos. Yo creo que para cada persona, hay una definición diferente de lo que es pornográfico y lo que es erótico. Es una consideración muy subjetiva que no se puede generalizar. En general se podría decir que lo pornográfico es lo gratuito, lo fácil, lo directo, lo brutal, lo que es totalmente superficial y repetitivo. Si un dibujante sabe dibujar y un guionista sabe escribir, si existe un buen guión y un buen dibujo, el libro no será pornográfico. Pero mal dibujado, mal escrito, grosero, superficial, brutal en el sentido que realmente es una tontería para el hombre y para la mujer podremos calificarlo de álbum malo y pornográfico..

EDILIANE: ¿Qué piensa usted sobre Milo Manara, por ejemplo?

LAURA: Yo creo que Milo Manara tiene libros buenos, pero que últimamente ha adoptado una fórmula, que le resulta beneficiosa económicamente y la aplica repetidamente. Ya no investiga. Yo en cada libro, investigo y parto desde cero. Es muy difícil partir de cero, porque tienes que volver a empezar todo de nuevo, desde los nuevos personajes, la nueva época, los nuevos estilos gráficos, etc. Creo Manara que se repite con la edad, pero es un buen dibujante, y ha tenido, a veces, buenos guiones.

EDILIANE: Bueno, ¿su manera de dibujar las poses y posturas de las mujeres puede representar un erotismo hecho... no hecho para mujeres, pero que no ponga las mujeres como objeto?

LAURA: Yo creo que mis mujeres dibujadas vibran, y no son meros objetos. Son personas que tienen una personalidad. Y a mis guionistas les pido que la mujer sea un personaje importante tanto como los hombres en la historia narrada. Mujeres que tienen su personalidad, sus deseos, sus sueños, sus querencias, sus afectividades. No es una proyección del deseo masculino porque yo no soy un hombre, yo no proyecto mis deseos masculinos porque tengo unos deseos como mujer.

EDILIANE: Entonces ¿cree que para que no se represente a una mujer como objeto hay que ser mujer?

LAURA: Yo he hablado con hombres que me han dicho, por ejemplo: “me gusta tu erotismo, Laura, porque yo tengo un tipo de sexualidad y unos gustos en el erotismo mucho más cercanos, por ejemplo, a la literatura erótica de Anaïs Nin que a la literatura del escritor Henry Miller. Hay hombres que efectivamente agradecen una visión del erotismo como yo la dibujo.

EDILIANE: Pero al mismo tiempo sus dibujos enfatizan lo genital...

LAURA: Yo los genitales no los anulo, y no digo que el sexo de la mujer y el sexo del hombre haya que borrarlos. Es una parte más del cuerpo entre otras que completan una visión más compleja del deseo.

EDILIANE: ¿y cómo fue realizar la historia La Trampa, su primer... historia con su guión?

LAURA: Bueno, yo había hablado con unos amigos sobre literatura erótica y fui un día al mercado de San Antonio, aquí en Barcelona, que es un mercado de libros antiguos que hay los domingos, y cogí una serie de historias eróticas anónimas, en unos pequeños libritos y me centré en dibujar una de ellas cambiada por mí y adaptada al lenguaje del cómic. Yo no soy una persona con tendencias sadomasoquistas y no practico el sadomasoquismo, pero me interesan todos los temas del erotismo. Por ejemplo, tampoco soy lesbiana y, sin embargo, he tratado el amor y el sexo entre mujeres en mis cómics. Trato diferentes temas porque investigo todas las posibilidades. Igual que un escritor, cuando dibuja un asesino intenta ponerse en la cabeza del asesino, aunque él mismo no sea un asesino, yo intento ponerme en la cabeza de las mujeres, de los diferentes gustos y deseos de la sexualidad humana. En el álbum LA TRAMPA también dibujo según una estética influida por las estampas eróticas japonesas de finales del siglo XIX.

EDILIANE: Sobre el sadomasoquismo, para usted, ¿cómo el sadomasoquismo se relaciona con lo femenino?

LAURA: Bueno, yo he conocido a mujeres sadomasoquistas, y creo que siempre lo que hay que considerar es los deseos de cada pareja. Qué es lo que quiere el hombre, qué es lo que quiere la mujer, qué es lo que quieren dos hombres, qué es lo que quieren dos mujeres, y que los demás no tienen que opinar.

Si una mujer para desarrollar realmente su sexualidad necesita ser una ama y su pareja está de acuerdo, si no está sacrificando a su pareja que no lo desea, no lo podemos prohibir. Es una libertad sexual que no se puede prohibir. El problema es, por ejemplo, el maltrato. Cuando una mujer es maltratada, y esta mujer no está de acuerdo y no quiere ese trato. Pero si no, si es un juego de pareja, y es la pareja la que decide.

EDILIANE: ¿ qué piensa usted sobre la representación del sadomasoquismo?

LAURA: En la representación del sadomasoquismo, como decíamos anteriormente sobre el cómic erótico, hay pocos autores realmente interesantes y profundos. Hay mucha pornografía. A mi me gustan pocos como Massimo Rotundo , Guido Crepax, John Willie , etc.

EDILIANE: ¿ Considera su trabajo feminista?

LAURA: Yo creo que soy feminista en cuanto defendiendo con mis cómics y dibujos los deseos de las mujeres y defendiendo a las autoras mujeres. Hay mujeres que si ven a otras creadoras que dibujan y publican sus cómics deciden seguir ellas en esta misma profesión.

EDILIANE:...poder identificarse

LAURA: se identifica y se deciden. “yo puedo seguir esta profesión, porque hay mujeres”. Si las hay, es posible, si no las hay, no es posible. Y luego porque creo que esta visión mía es un punto de vista en el que yo creo que se intuya que es una mujer la que dibuja esos cómics o ilustraciones.

EDILIANE: ¿ por exactamente lo que?...

LAURA: Por el trazo, por las composiciones, por dibujos de detalles que no son evidentes que no van directamente al acto sexual, sino que hay un recorrido más largo, conversaciones, situaciones, estados, de ánimo, etc. En mis cómics eróticos existe una historia, una trama, y por ejemplo, con el guionista Altarriba, hay personajes con una identidad, una psicología, y hay una intriga, una historia, y una literatura.

EDILIANE: También en sus dibujos hay escenas de dos mujeres con un hombre...

LAURA: También hay historias eróticas de una mujer con dos hombres como el cómic “ HEART” que publiqué en el cómic book NOSOTROS SOMOS LOS MUERTOS-

EDILIANE: ...es menos común que lo contrario pase, ¿ no? ¿ piensa que hay un motivo para eso?

LAURA: No, no, no.... seguramente hay otras que yo no he conocido que sí, que lo desearían. Yo creo que no hay que poner un límite y que las mujeres también pueden estar con dos hombres perfectamente. Tienen los mismos derechos de expresar su deseo, como los hombres. Creo que tiene que haber las mismas posibilidades eróticas tanto para los hombres como para las mujeres. De libertad de fantasías, etc.

EDILIANE: ¿Cree que la representación en las historietas tienen un papel fundamental en esa liberación?

LAURA: Yo creo que si, que el cómic erótico, en cuanto al erotismo, es uno de los artes que más ha tratado de la sexualidad. Mucho más que la pintura, la escultura, porque en la pintura, la escultura, el cine, muchas veces aparece no aparece tantas variaciones. de posturas, de situaciones, de expresiones del rostro, expresiones de los cuerpos, como en los cómics. Yo creo que en el cómic hemos visto un desarrollo de los deseos y de la sexualidad mucho más complejo, mucho más variado que en otras artes. Esto es interesante, que el cómic haya portado más información sobre la sexualidad y sobre el tema del erotismo.

EDILIANE: Tiene muchos trabajos de adaptaciones literarias, ¿ qué es mejor para ti, adaptar o crear una nueva historia?

LAURA: Me gustan las dos posibilidades. Me gusta trabajar con guionistas, tanto hombres como mujeres, y me gustan las adaptaciones literarias, y otras veces me gusta partir de mis propios guiones.

EDILIANE: ¿ Qué tipo de crítica te molestaría o te molesta?

LAURA: A mí me molesta cuando el guionista corrige a las dibujantes, sin respecto hacia su punto de vista, porque hay guionistas que tienen un ego muy grande y entonces te imponen sus ideas sin respetarte como creadora.

EDILIANE: ¿un ego más grande que dos dibujantes? (risas)

LAURA: No, también hay dibujantes insoportables. Pero en un libro, cuando hay un guionista y un dibujante, hay dos autores, y hay que respetar los dos puntos de vistas que no son iguales. Ha habido veces en las cuales ciertos escritores me corregían los dibujos y yo les decía: “oye, es que yo, mi interpretación no es la tuya. Mi dibujo hace una interpretación del texto que no eres tu, sino que soy yo”. Entonces, estas situaciones de tándem entre dibujante y guionista suelen ser un problema problema. Es un trabajo de equipo y hay que respetarse mutuamente.

EDILIANE: Y a parte de los guionistas, la crítica externa... ¿ que te molesta?

LAURA:¿ De los críticos?

EDILIANE: De los críticos.

LAURA: De los críticos pues que todavía consideren que el cómic no tiene la categoría de las artes que tienen ya varios siglos. El cómic tiene casi dos siglos y todavía hay críticos que dicen que leer cómics es de analfabeto, es de gente a la que no le gusta leer, gente sin cultura.

EDILIANE: es contemporáneo al cine..

LAURA: y a la fotografía.

EDILIANE: En este campo de los cómics. ¿ Ya ha sufrido alguna discriminación o constricción por ser mujer?

LAURA: Sí. Ha habido editores que me han dicho claramente: “no te publicamos porque eres una mujer”. Muy duros. “No te publicamos porque eres una mujer y porque las mujeres no son comerciales”.

EDILIANE: ¿ hoy en día?

LAURA: En el cómic todavía hay mucha misoginia de los editores, de los críticos y de los lectores. Estos justifican su misoginia diciendo que una mujer no se vende, que una mujer no sabe dibujar cómics, y que una mujer no sabe escribir guiones.

EDILIANE:¿Cree que en los cómics eso es peor que en otras artes?

LAURA: Por ejemplo en la ilustración hay más mujeres reconocidas. El cómic es más misógino que la fotografía y la ilustración. Es más difícil, pero hay mujeres autoras de cómic que hoy en día luchan por publicar y ser reconocidas como artistas. El cómic es más difícil para la mujer que otras artes.

EDILIANE:¿ Cree que esto está asociado al hecho de que el cómic depende de un ¿

LAURA: No lo sé, yo creo que son críticos, editores, lectores y, en genera, la gente que publica y critica un libro.

EDILIANE:¿ Tiene alguna sugerencia para este cambio?

LAURA: Yo creo que está cambiando hoy en día la situación de las mujeres autoras de cómic. En España es muy importante porque,por ejemplo con el manga dentro de poco poco tiempo el 50 % de lectores serán mujeres. La

novela gráfica también. Muchas mujeres están leyendo novela gráfica, y muchas mujeres jóvenes están dedicándose a la autobiografía y creando novelas gráficas.

EDILIANE: ¿ el camino es el lector, entonces!

LAURA: El lector es importante porque es el cliente comprador de los libros de las editoriales y los editores en un futuro próximo estarán interesados en captar el gusto y las preferencias de las nuevas mujeres lectoras de cómic.

EDILIANE:Y bueno, en este sentido, el cómic , con todo su peso y tradiciones históricas... ¿este cómic puede contribuir para reducir el machismo?

LAURA: Yo creo que sí. Que todas estas mujeres que están luchando por ser autoras reconocidas, y las lectoras nuevas de cómic que van en aumento, reducirán próximamente la misoginia del mundo del cómic.

EDILIANE: ¿ El contenido tiene alguna cosa a ver...?

LAURA: Yo creo que sí. También, hay historias claramente dirigidas a un público femenino como el manga femenino, y, por lo tanto, el contenido es decisivo. Las historias de western, por ejemplo, a las mujeres no les gusta mucho. Con las mujeres lectoras, está cambiando los temas de los libros de cómic y se abordan por ejemplo mucho en la nueva novela gráfica el tema de la autobiografía de mujeres que cuentan su vida, sus problemas, su sexualidad, sus relaciones de familia, etc. Nuevos temas que interesan a hombres, pero también a las mujeres. Está cambiando el mundo editorial en cuanto a títulos. O sea, la mujer lectora está cambiando también los temas de los cómics publicados.

EDILIANE: ¿ Conoce alguna historieta brasileña?

LAURA: Me llegan por email dibujantes brasileños , pero llegan aquí a España y no se traducen al español o al catalán. En España se puede encontrar de vez en cuando algo del cómic chino, indio, árabe, etc, pero es muy difícil encontrar cómics brasileños.

EDILIANE:¿ Y sobre Brasil...?

LAURA: Yo he estado en Rio. Me parece Brasil un país interesantísimo, además de que es actualmente un país más moderno, más rico y se está convirtiendo en una potencia económica. Yo creo que Brasil es una gran fuerza y que en los próximos años todo el mundo tendrá que tener en cuenta a Brasil desde el punto de vista económico, político y cultural.

EDILIANE: ¿Qué piensa usted sobre el femenino en Brasil?

LAURA: Yo creo que en Brasil, por ejemplo a mí, que me interesa mucho el tema del erotismo, es una cultura muy sensual y una sociedad muy próximas al cuerpo. Otras sociedades y culturas son más puritanas y reprimidas con la sexualidad y la importancia de los cuerpos. Brasil tiene una manera más abierta, más directa, mas tranquila y con menos culpabilidad.

EDILIANE: ¿ Cree entonces que hay menos machismo para las mujeres allá?

LAURA: No conozco las relaciones de pareja entre los brasileños. A veces yo leo literatura brasileña, he visitado a Brasil y veía que la cuestión corporal física hay una tranquilidad y una espontaneidad, menos culpable, menos católica, menos de que “el cuerpo es demonio” y es algo malo, pero desconozco de si los hombres brasileños son o no son machistas con sus mujeres.

EDILIANE: Pero en cuanto a las representaciones de la mujer...

LAURA: Una cosa es el comportamiento de los brasileños y brasileñas en la calle, en los carnavales, la música y las artes en general y otra cosa es lo que los brasileños.

EDILIANE: ¿ Qué piensa usted sobre Maitena?

LAURA: Maitena me interesa porque representa un punto de vista femenino, y además, lo que es importante, es que es una autora de cómics que ha conseguido ser famosa en un arte misógino como es el del cómic.

EDILIANE: ...que sean una referencia

LAURA: ...que sean una referencia. No sólo y raramente una paginita sino que consigue publicar en el mejor periódico... Esto es muy importante para todas las mujeres. Sean escritoras, dibujantes, pintoras... “¡Sí, podemos!”, habrá esperanza para la mujer. Creo que es importante Maitena porque además es una mujer que de Argentina ha llegado a todo el mundo gracias a su humor.

EDILIANE: Y, ¿ Puedes añadir alguna cosa más que quiera...?

[indicações de referências bibliográficas, autoras etc.

APÉNDICE D

(CANDELA, Ruth. Entrevista concedida a autora desta tese, via email, no dia 16 de maio de 2013)

EDILIANE DE OLIVEIRA BOFF - Primeramente, una sencilla presentación sobre usted, por favor ¿Qué destacaría usted de usted misma?

RUTH CANDELA - Probablemente el tesón. Soy una persona muy energética y me gusta aprovechar el día a tope, pero también me gusta que lo que hago tenga una razón y una consistencia. Me gusta que lo que hago esté bien hecho y sobre todo, que me produzca satisfacción. Tengo multitud de hobbies y me gusta estar activa en todo momento, haciendo algo útil, sean manualidades o escribiendo. Me considero una persona muy creativa.

EDILIANE ¿Cómo ve usted el femenino en el mundo de los cómics? (Tanto en relación a los personajes femeninos, como en relación a la producción de cómics por mujeres y al público femenino) y ¿Qué piensa usted sobre las representaciones femeninas en los cómics españoles?

RUTH - El cómic femenino como tal desapareció a mediados de los ochenta, en mi opinión. hoy, per se, no existe un cómic dedicado a las chicas jóvenes en España, aunque hay "revistas" para niñas y adolescentes que nada se parecen en formato y que si contienen alguna historieta suele ser e corte muy infantil. Las revistas para chicas han pasado a ser un compendio de trucos de belleza y moda a consejos para ligar con el chico que te gusta. Esto en Europa difiere un tanto, en países como Los Paises Bajos donde aun pueden encontrarse cómics para chicas de calidad y donde aun trabajan profesionales españoles que se curtieron en el cómic femenino en España, como Comos, Edmond y Trini Tinturé, y hasta hace pocos años, Purita Campos. De nuevo estas revistas en Europa combinan las historietas con fotonovelas adolescentes y trucos y pasatiempos, pero tienen aun un fondo de cómic.

Respecto a los personajes femeninos, ha habido un cambio brutal. La mayoría de historias de tebeos de chicas de los setenta y ochenta tenían una trama interesante, a veces misteriosa, y los personajes tenían unas morales que no rayaban la moralina barata, y que nos enriquecían a la vez que nos entretenían. Hoy no abundan demasiado este tipo de historias, que en UK fueron tal éxito que la nostalgia ahora pide la vuelta de la publicación Misty, donde las historias (la mayoría de autores británicos y españoles) eran de terror o misterio.

La producción de cómic hoy en día hecha por mujeres contiene un amplio abanico de temáticas, pero no hay un cómic especialmente hecho para mujeres, solo Las Nuevas Aventuras de Esther, de Pura Campos y Carlos Portela. El resto es shojo manga.

Respecto a las representaciones femeninas en los cómics españoles, varió mucho de los años cincuenta y sesenta (donde la mujer era representada siempre como ama de casa, o estudiante, o chica adolescente mas bien con poco seso, a los comienzos de la mujer en el mercado laboral. A partir de ahí, se abrió todo un espectro de posibilidades y la mujer se instaló en el cómic como una heroína más (heroína urbana o heroína de superhéroe).

EDILIANE - Con respecto a la creación de personajes femeninos. ¿Ve usted, históricamente, alguna diferencia entre la producción de artistas del sexo masculino y la producción de artistas del sexo femenino?

RUTH - Históricamente no hay diferencias en los setenta y ochenta, donde el auge de los tebeos femeninos tanto en España como en el resto de Europa hizo del mismo un género diferenciado. Grandes artistas han dado vida a infinidad de "personajes" para chicas, como Edmond, Comos, Santiago Hernández, Ariza, los hermanos Badía, Ruiz Pueyo y tantos y tantos otros. Sin ellos, el cómic femenino no habría existido.

Naturalmente muchos de estos artistas comenzaron creando unos personajes prediseñados por la editorial, con unas directrices ya establecidas, para revistas de los sesenta como Sissi y que iban dedicadas a un público adolescente que demandaba un tipo de historias románticas con poca sustancia.

EDILIANE - En un texto para Tebeosfera, sobre tebeos para niñas, usted ha hablado sobre la presencia de la imagen del caballo en estos tebeos. Hable un poco más sobre eso, por favor.

RUTH - Sí, es algo que llama la atención en países donde la industria del cómic femenino ha tenido éxito, como UK o Los Países Bajos. Abundan las historias de chicas (pobres o adineradas) con caballos. Las historias son desde la pobre huérfana que hereda el caballo del negocio de traperos de su padre al morir éste en un accidente y es adoptada por sus malvados tíos que quieren venderlo para sacarse un dinero, hasta la chica que entrena con ahínco para ganar un premio en las carreras y su vecina/prima/la hija del cacique local desea lo mismo y trata de ganar de manera sucia. Naturalmente en estos países tienen una cultura en ciertas zonas donde las casas de campo y los establos forman parte de la vida diaria de estas niñas y muchas poseen o poseyeron un pony o un caballo en la infancia o adolescencia cuando parecía ser tan habitual como un móvil o una videoconsola en la actualidad. Estas historias gustaban a estas niñas, y gustaban a las de ambiente urbano que se sentían atraídas y soñaban con tener un caballo, también.

De hecho, muchas de las revistas para niñas/adolescentes ahora en UK aún siguen dedicando sus revistas de manera exclusiva a la figura del caballo (como Girls&Co) con posters, historias de establos y caballos y consejos... sobre caballos.

EDILIANE - En este mismo texto, en Tebeosfera, ha hablado sobre “Nuestra Sonia”, donde el personaje femenino aparece con poca ropa, etc. Ha dicho usted que esa representación puede significar “una manera de Santiago Hernández relebarse contra el sistema recatado de las publicaciones de chicas”. En que sentido estos cambios en la representación de las chicas, podrían beneficiar la representación y identificación femenina?

RUTH - No tuve el placer de conocer a Santiago Hernández. Desafortunadamente su prematura muerte me deja con muchas preguntas que hacerle al respecto y sobre otros muchos temas, por lo que es más una presunción a tenor de lo poco que sé de su vida y su manera de ser. Hernández era un artista con todas las letras, que realizó posteriormente muchas tiras eróticas para la prensa británica y otras editoriales. Sus mujeres en los cómics femeninos de los setenta/ochenta siempre fueron voluptuosas, de marcadas curvas. Y por tanto llama la atención definitivamente que vistiera a Sonia con transparencias y a veces a personajes sin opa alguna de fondo. También hay que tener en cuenta que estas historietas se publicaron originalmente en el Reino Unido y en blanco y negro, y a pesar de la idea que se tiene de que la británica es una sociedad reprimida y recatada, lo cierto era que iban a veinte pasos por delante del resto del mundo en cuanto a estos temas. En España se cubrió la historia de color y a veces se disimularon las transparencias y las curvas, pero ahí están... un trasero en la ducha... una mujer desnuda con una serpiente como único "complemento". Quizá Hernández se hartó de dibujar historias insulsas y se dijo a sí mismo "voy a poner la sombra de un pezón aquí...." y una chica desnuda por aquí... así, disimuladamente" y en cierto modo consiguió burlar a la censura porque en el fondo, las situaciones eran... inocentes: Sonia tomando una ducha... o planchándose un vestido en ropa interior.. o tomando una copa con un potencial pretendiente en un club al que ninguna madre a esa edad nos habría permitido ir...

EDILIANE - Como investigadora y divulgadora de cómic y femenino, ¿cuáles son sus principales dificultades?

RUTH - Que alguien tome en serio este trabajo. El cómic femenino está considerado como un "genero de segunda categoría" y aún a estas alturas muchos lo miran de manera despectiva.

EDILIANE - Hable un poco sobre la revista Foroesther (Cómo es el trabajo de investigación, cómo surgió la idea; sobre el público lector etc.).

RUTH - La Revista Foroesther nació como un complemento al Foro de Esther. Tenemos un foro en internet donde discutimos y admiramos el trabajo de Purita Campos y cada vez que había un salón, o una noticia respecto al cómic, quedaba enterrado bajo un aluvión de mensajes. Me pareció buena idea hacer una revista donde recopilar todas estas noticias y otras que no tenían cabida específica dentro de alguna de las secciones del foro,

por lo que creé la revista con ayuda de otros integrantes del foro, que a día de hoy, cuatro años después del primer número, aún siguen ahí ayudando en lo que pueden, y con la ayuda de todos los integrantes (o no, porque tenemos colaboradores que no son del foro), hacen posible la revista cada mes. Principalmente nos hacemos eco de todas las noticias relacionadas con el cómic: recomendamos lecturas, acudimos a salones y eventos y, en definitiva, informamos un poco sobre ello.

Aunque en principio la revista iba enfocada a los miembros del foro, lo cierto es que tenemos bastantes lectores que no lo son, y esto se demuestra no solo por el número aproximado y estadístico de visitas a la revista, sino por las participaciones en las redes sociales.

EDILIANE - ¿Cómo ve usted la legitimidad de la utilización del internet en la investigación y divulgación del cómic femenino?

RUTH - Si queremos divulgar algo, Internet desde luego es el mejor sitio: llega a todos y es rápido. Lo cual no significa que la información sea siempre verídica. Pero es un buen modo de comunicación.

EDILIANE - ¿Cómo la historia de las historietas ha tratado, ha conducido el cómic hecho por mujeres? ¿Cómo comprende usted que ha sido el lugar de las mujeres en la historia de los comics?

RUTH - El cómic hecho por mujeres ha sido menospreciado a lo largo de los años, sobre todo si iba dirigido a otras féminas. Se veía como algo secundario, no se reconocía el talento de la artista. Era un mundo dominado por hombres y a la mujer se la veía mal en ese ambiente. Afortunadamente en los últimos diez-quince años esto ha cambiado y lo avalan artistas como Ana Miralles, Premio del Salón de Barcelona, la misma Pura Campos, premio del Saló de este año, artistas de la ilustración como Victoria Francés o Idoia Iribertegui, que en dos ámbitos diferentes han sabido llegar a un público apreciativo. Es triste que no se reconozca el trabajo de un artista por su talento sino que a veces, se tenga en cuenta su género para calificar su trabajo.

EDILIANE - Si en otros tiempos la afirmativa de que las mujeres dibujan peor que los hombres no causaba vergüenza para quien lo decía, hoy el machismo parece ser más sutil, ¿no? ¿Cómo se puede identificar el machismo en el trabajo de historietista hoy en día? ¿Cómo piensa usted que el machismo se presenta?

RUTH - El machismo hoy en día se presenta, precisamente en el silencio. En el silencio editorial y en el silencio de los circuitos de cómics. Ignorando y no reconociendo el trabajo y el talento de la mujer en la historieta. Mirándolo como un trabajo de segunda categoría.

EDILIANE - Hable un poco sobre Purita Campos y sobre cómo fue hacer un libro sobre su personaje principal, por favor.

RUTH - Purita Campos es un claro ejemplo de cómo ser una de las artistas de mayor éxito en España en el cómic femenino y casi ser ignorada, que no olvidada. Afortunadamente el trabajo de Purita nunca cayó en el olvido e internet sirvió para crear una fanbase que ayudase a mantener su obra viva, si acaso, entre esas fans. Esto fue recogido por los editores y cuando Purita fue invitada a una charla en un festival de cómic y su cola de firmas resultó ser la más larga, esto no pasó inadvertido para el que se convertiría en editor de la reedición de Esther y su Mundo. Sin embargo, aunque Purita ha amasado premios durante los últimos cinco años, había uno que se le resistía y que por fin ha podido conseguir este año, y era, precisamente, el que otorgan en el Salón de Barcelona por méritos de toda una carrera dedicada al cómic. Un premio que, precisamente, otorgan los profesionales del cómic.

Escribir un libro sobre Esther ha sido una labor muy satisfactoria. He descubierto cosas del personaje mientras escribía el libro, que no se me habrían ocurrido mientras leía las aventuras, cosas que pueden pasar desapercibidas al ojo y a la mente, y me he divertido bastante. Naturalmente, es un libro abierto a mayor contenido, porque no he incluido curiosidades o anécdotas de las nuevas aventuras sino que me he centrado en las clásicas. Y seguramente se me han quedado muchas cosas en el tintero, porque incluso tras finalizar y corregir el texto y, tras entregarlo a al editorial, me llegó información sobre su publicación en otros países que

tuve que incluir a última hora porque era bastante interesante. De Esther, aunque parezca lo contrario, aún no está todo dicho...

EDILIANE - En su opinión, ¿Por qué el personaje Esther hizo tanto suceso en España?

RUTH - Esther comenzó a publicarse en España en 1974. España estaba por entonces al final de la dictadura, y seguía siendo un país reprimido y gris. Esther llegó a las niñas como una brisa de aire fresco, con un armario al día y una vida que habríamos querido. Se nos hacía difícil pensar que una niña de 13 años tuviera tanta libertad de salir y entrar de su casa, de ir a donde quisiera, a hamburgueserías y bares, a trabajar repartiendo periódicos para sacarse un dinerillo extra o utilizar sus vacaciones para trabajar en un departamento comercial y ahorrar y comprarse su propia ropa.

EDILIANE - Ya ha dicho que en la mayoría de los cómics para niñas el erotismo no está presente, pero en algunos, sí. En los que hay erotismo, el sexo se presenta a partir de la figura de la mujer: chicas desnudas etc. ¿Tiene usted alguna explicación para esa manera de presentar el erotismo, ya que las historias eran dirigidas para las chicas?

RUTH - A las mujeres también nos interesa el erotismo. Si presentaban de manera inocente (relativamente, claro) el erotismo en cómics femeninos con mujeres, tal vez eran porque de esta manera, al ser dirigido a chicas, iba a pasar inadvertido. Todas estamos familiarizadas con nuestro cuerpo y -al margen de los gustos sexuales de cada cual-, no nos llama tanto la atención dentro de una viñeta que a primera vista en un contexto no erótico, pueda no parecerlo.

Sin embargo, hay que tener en cuenta, también, que estos cómics eran leídos por chicos, casi a escondidas. Chicos que leían los tebeos de sus hermanas bajo la cama o en el baño y no querían hacerlo público "porque era un tebeo para chicas". Quién sabe. A lo mejor esas imágenes aparentemente inocentes iban dirigidas a captar a otro tipo de público.

EDILIANE - Las mujeres están cada vez más ocupando el territorio de la historieta antes predominantemente masculino. Pero todavía suelen ser un número bastante reducido, considerando los artistas hombres. ¿Sugiere usted alguna explicación para este fenómeno?

RUTH - Sí, es un mundo dominado por el hombre. Tal vez porque aún existen prejuicios y el temor al fracaso frena a muchas artistas. Sin embargo, a día de hoy, creo que aun nos queda mucho que ver y que hay muchas jóvenes artistas ahí fuera esperando una oportunidad. El talento existe, pero desafortunadamente, también hay mucha ceguera editorial.

[...]

APÊNDICE E

(VILA, Marika. Entrevista concedida a autora desta tese, via email, dia 19 de Junho de 2013)

EDILIANE DE OLIVEIRA BOFF - Primeramente, una sencilla presentación sobre ti, por favor ¿Qué destacarías de ti misma?

MARIKA VILA - Bien, tienes mi currículum para seguir mi trayectoria profesional. Quizás en ella destaca mi condición de “mujer pionera” en los movimientos y activismos profesionales del cómic español que emerge en los años de la Transición -de la dictadura de Franco a la democracia- de los cuales surgen los fundamentos del Sindicato de dibujantes, el Salón del cómic y las revistas del llamado “cómic de autor”, en el que los dibujantes se responsabilizan intelectual y políticamente de su mensaje y reclaman la consideración artística para el medio. Más allá de los datos, sencillamente, soy una persona comprometida con el deseo de entender su tiempo. El concepto del mundo como una construcción cultural, y la idea del arte como acción, me hicieron comprender el privilegio y la responsabilidad de tener entre las manos una herramienta de transformación social y de esta manera he enfocado mi profesión, como ilustradora y como autora primero y ahora como investigadora académica.

EDILIANE - Habla un poco sobre el nombre Marika.

MARIKA - También tienes la referencia en la entrevista de Tebeosfera, pero intentaré resumirlo: durante mucho tiempo era la única chica en los estudios en los que trabajaba. La escasa presencia femenina en aquellos reinos masculinos respondía normalmente a las “fans” y los “ligues” de los dibujantes, más raramente a sus novias o esposas, pero yo no encajaba en ninguno de los modelos, era un híbrido entre la “niña de las monjas” y un “compañero raro”, no sabían muy bien cómo tratarme...

Las bromas de una tarde, cuando abreviaron mi nombre para hacerme sonrojar, me llevaron a adoptarlo de manera activista: Marica es un nombre de mujer que existe en casi todos los idiomas centro europeos, también en Japón. Responde a las múltiples variaciones del nombre de María y su significado se ha degradado como insulto entre hombres (ser mujer ocupa un grado menos en la escala de la dignidad) Marica, Marika, Marijke, Mariko... La censura editorial introdujo la k en lugar de la c, para darle una justificación extranjera, ignorando los versos que Luis de Góngora dedico a la “hermana Marica”...

No acepto que la condición sexual pueda ser un insulto, me resisto a dejarme arrebatarse nombre y dignidad por la costumbre, no quiero ceder territorio a la devaluación semántica, no olvido que el lenguaje nos construye. Por todo ello asumí el nombre y decidí adoptarlo de forma política, para intentar mostrar la necesidad de empoderamiento del lenguaje.

A pesar de algunos conflictos o incomprensiones que ha supuesto, no me arrepiento, forma parte de mi paso por el cómic y me representa. Es una transgresión pequeña y rara, como mi trabajo, pero está ahí, aportando un espacio de contenido diferente.

EDILIANE - ¿Cómo ves el femenino en el mundo de los cómics? (Tanto en relación a los personajes femeninos, como en relación a la producción de cómics por mujeres y al público femenino) y ¿Qué piensas sobre las representaciones femeninas en los cómics españoles?

MARIKA - Mi experiencia profesional en un principio y mis trabajos de investigación después, me llevan a la conclusión de que “lo femenino” responde a un injusto reparto de espacios en los que voces prestadas usurpan su icono usándolo desde el terrible esencialismo de los estereotipos. Estos nos han venido encerrando en dos modelos que, con sus variables adaptadas a ligeras modificaciones estéticas temporales, han insistido en imponer una “esencia dividida” entre la inocente, desvalida y pasiva víctima, futura cuidadora, y su peor enemigo: la provocadora, ferozmente activa en la maldad, la seducción o el engaño. Eva y Lillith, símbolo esquizofrénico positivo/negativo y viceversa.

La pedagogía de la sumisión aparente, el dominio del sirviente y el enemigo en casa, son los “sabios tópicos”

que nos devuelven a la cárcel de las esencias y nos empujan a reproducirlos. Madres castradoras y hombres-niños, huyendo siempre como Peter Pan tras su sombra juvenil... así estamos, bajo la apariencia moderna siguen quedando los rastros principales de este sustrato que no paramos de transmitir, y por lo tanto, de reproducir.

La sumisión al modelo ahora se diseña en la imitación competitiva del rol masculino y en la esclavitud corporal a los modelos imposibles, hoy accesibles gracias a la cirugía estética y los gimnasios, o a otras torturas mentales que obsesionan a las jóvenes, como la anorexia. Incluye la recuperación de las llamadas “armas de mujer” y sus estrategias sibilinas, que por supuesto, son más atractivas para las chicas que el papel de víctimas, pero que significan un retroceso esencial. Una falsa apariencia de igualdad deja a las niñas huérfanas de memoria e indefensas ante la fuerza de las trampas del mensaje.

En particular, en el cómic español alternativo, están apareciendo nuevos modelos que rompen estos esquemas pero aun son minoritarios como para hacer frente al potencial del mainstream.

EDILIANE - Con respecto a la creación de personajes femeninos. ¿Ves, históricamente, alguna diferencia entre la producción de artistas del sexo masculino y la producción de artistas del sexo femenino?

MARIKA - En absoluto en lo que respecta a calidad o trazo, tampoco en los tópicos que apelan a la “sensibilidad femenina”. Las autoras son tan diversas y múltiples como los hombres, otra cosa es el producto que escogen editores y público potenciando la sensiblería o el morbo, pero creo que la diferencia viene impuesta desde afuera, no hay que buscarla en la homogeneización de grupos, sino que aquello que nos reúne es la ausencia, la invisibilidad y el silencio histórico. Fundamentalmente la diferencia se produce en el empoderamiento de los espacios de dominio sobre el medio: los marcos desde los que se juzga, las posibilidades de elección del público, el equilibrio de voces etc.

Cada autor expresa su visión personal y ésta nos habla de la sociedad que lo conforma, su experiencia nos muestra una parte de la “realidad” que, en el cómic, es mayoritariamente masculina. Pero la realidad es un caleidoscopio plural. Las autoras aportan nuevas perspectivas sobre el imaginario y su experiencia en el cambio de lenguaje.

EDILIANE - En una entrevista para Tebeosfera has referenciado lo que dijo José Toutain a ti, sobre un encargo específico en la Selecciones Ilustradas: “¿Responderás a un listón tan alto siendo chica?”. Es la evidencia de un pensamiento que todavía hace eco hoy en día. ¿Cómo sentiste esa frase? Habla un poco sobre tu trabajo para Selecciones Ilustradas.

MARIKA - Como ya dije en esa entrevista, me sentí aplastada por un listón ajeno, eso me movió a buscar mi propia expresión y huir de los códigos comerciales. Hasta entonces Selecciones había sido muy importante para mí ya que me había permitido dedicarme al dibujo y aprender las técnicas del trabajo profesional en su faceta más comercial, pero, aunque ese ciclo acabó, agradezco el proceso que me permitió iniciarme en esta profesión y proveerme de las corazas suficientes para enfrentar al machismo del medio, en solitario y desde dentro.

EDILIANE - En la misma entrevista, ha dicho sobre una supuesta “discriminación positiva” sobre las mujeres (en el caso del cómic). Para ti, cómo ese elogio indiscriminado a la mujer ha actuado no manteamiento del machismo en los cómics?

MARIKA - La discriminación positiva es necesaria, ya que el medio se ha construido sobre la invisibilidad de las autoras y la conducción pedagógica hacia el rol femenino de las lectoras. En la aventura, lo femenino debía realizarse por vivencia delegada (debías “travestizarte” para la identificación positiva).

El diálogo en el medio ha sido mayoritariamente masculino, incluso en sus zonas alternativas, situadas fuera del mainstream. Es pues necesario abrir nuevas puertas y facilitar el acceso a las voces diversas de las mujeres. Visualizar la diversidad y la diferencia es necesario para compensar la uniformidad del mensaje que se reproduce en los estereotipos con modificaciones temporales, adaptativas, engañosas y tan solo superficiales que mantienen así el marco asimétrico y las dicotomías esenciales.

Es necesario el reequilibrio en el discurso para compensar la asimetría de expresiones, pero esta discriminación positiva ha de hacerse de forma consistente: cuando tan solo es una condición puntual y superficial para cumplir lo políticamente correcto, pero no se realiza dentro de una voluntad coherente de transformación del medio ni produce continuidad, se vuelve en contra de las propias autoras, ya que el supuesto “privilegio” puntual desvaloriza su trabajo...

A pesar de todo hoy aún hay que usarla, ya que ha sido la única forma de visualizar, aunque sea en mala forma, el trabajo de las mujeres.

EDILIANE - Has participado en eventos de énfasis feminista que discuten sobre la mujer y su papel. Para ti, ¿la mujer tiene un papel en la sociedad? ¿Y cuál sería?

MARIKA - En primer lugar: ser conscientes de que el sistema sexo/género nos conduce a construirnos bajo sus parámetros penalizando la diferencia. Es responsabilidad nuestra contestarlos.

En segundo lugar: tener clara la interseccionalidad de opresiones, es decir, que las variables en la diferencia van más allá del género y el sexo, incluyen la clase, la etnia, la edad, etc.

A mi entender es necesario comprender que formamos parte de una humanidad que necesita convivir solidariamente en libertad y es nuestra responsabilidad construir las futuras posibilidades. Para avanzar es imprescindible combatir las esencias que nos dividen en roles específicos y aportar la acción de las “*voces situadas*” dentro del conflicto permanente, para un pacto social más justo y basado en el diálogo equilibrado, múltiple y continuo.

EDILIANE - Cómo investigadora de cómics e femenino, ¿cuáles son tus principales dificultades?

MARIKA - Evidentemente la invisibilidad de la obra femenina, lo que conlleva una falta de genealogía que resulta crucial para las nuevas voces. Las referencias históricas imprescindibles aún están ocultas o tan dispersas y descontextualizadas que resultan opacas.

La línea de la autorepresentación -la expresión de aquellas desde el cuerpo de las cuales el cómic habla profusamente- aún está por construir de una forma seria y completa.

EDILIANE - ¿Cómo la historia de las historietas ha tratado, ha conducido el cómic hecho por mujeres? ¿Cómo comprendes que ha sido el lugar de las mujeres en la historia de los cómics?

MARIKA - Tradicionalmente el medio profesional ha conducido a las mujeres dibujantes a los temas infantiles y los cuentos de hadas o las ha encasillado en el marco del romance para niñas adolescentes.

El género romántico, llamado “cómic femenino”, las ha encerrado dentro de los mismos códigos de género, convirtiéndolas en reproductoras de sus construcciones y haciendo de sus cómics un instrumento pedagógico y formativo dentro de los roles femeninos de consumo, al mismo tiempo que devaluaban dicho género al considerar “lo femenino” como sinónimo de subgénero banal.

Podemos observar que las autoras han sido grandes profesionales y que han obtenido grandes éxitos comerciales en este género, a pesar de no haber estado valoradas en su momento, ni dentro ni fuera de la profesión (a diferencia de los autores de aventuras, también banales e ideológicas, a los que se valoró como artistas por su técnica)

Cuando, en solitario y de forma minoritaria, las autoras han roto este techo de cristal -introduciéndose en los terrenos del cómic adulto y asumiendo la responsabilidad de la autoría- también ha caído la invisibilidad sobre ellas, junto con la dispersión sobre su obra, debido a la falta de espacios adecuados y a la dificultad de publicación.

De esta forma sus huellas, a pesar de ser rastreables, se pierden y dificultan un diálogo coherente con el público.

Por el contrario, la iconografía que se asocia fundamentalmente al cómic sigue estando sostenida por unos hiper-sexuados cuerpos femeninos como elementos simbólicos de placer y atracción erótica desde perspectivas masculinas, que las estrategias de mercado usan con gran eficacia en la captura naturalizada de nuestra aceptación.

Dicha aceptación normalizada influye directamente en la construcción identitaria de hombres y mujeres, más allá del público lector, debido a las sinergias del cómic con los otros grandes medios de comunicación del mainstream como el cine, los videojuegos y las redes sociales.

Actualmente y gracias a la insistente participación femenina, podemos encontrar un número mucho mayor de autoras que muestran la diversidad de sus voces y contestan a los estereotipos, sin embargo, se hallan en el cómic alternativo y, aún ahí, continúan siendo una minoría en el discurso general de un medio que, si no se transforma, acabará perdiéndolas.

EDILIANE- Habla un poco sobre el proyecto *Ikónicas*, por favor.

MARIKA - El proyecto *Iconikas* nació como marco para la colaboración en proyectos centrados en temas sociales, con el objetivo de acoger formatos especiales i generar nuevas perspectivas. Es simplemente una plataforma abierta para los proyectos de la diversidad, con el objetivo de cambiar las miradas.

Desde *Iconikas* he colaborado en campañas con diversos ayuntamientos catalanes, en publicaciones de mujeres,

en la creación de logos, imágenes de empresa o en la creación de carteles solidarios.

EDILIANE - Tiene en su carrera un énfasis político activo en defensa de los derechos legales de los dibujantes. ¿Hay alguna especificidad o necesidad especial para las mujeres dibujantes?

MARIKA - Por supuesto, mi participación en los años 80 en la formación del Sindicato de dibujantes aportaba una perspectiva feminista también. Pero hay que tener en cuenta la especificidad de esta profesión, que está basada en el sistema FreeLancer (profesional autónomo que carece de derechos laborales, más allá de los derechos de autor) Esta condición hace que los profesionales gestionen individualmente sus condiciones con el editor, pero la situación de todos es precaria, depende del acceso a publicar su producto y ser reclamados por el mercado.

La especificidad de las dificultades femeninas se encuentra en la falta de espacios renovadores en este sentido, la ausencia de voluntad editorial y crítica que abran las puertas a un cambio en la mirada del público.

EDILIANE - Si en otros tiempos la afirmación de que las mujeres dibujan peor que los hombres no causaba vergüenza para quien lo decía, hoy el machismo parece ser más sutil, ¿no? ¿Cómo se puede identificar el machismo en el trabajo de historietista hoy en día? ¿Cómo piensas que el machismo se presenta?

MARIKA - Actualmente ha crecido el ámbito del cómic experimental y alternativo, en él emerge claramente la diversidad, especialmente en el género autobiográfico y también en la llamada “vía de la singularidad” que se engloba básicamente en la novela gráfica.

En estas nuevas formas se expresan mundos cotidianos o historias personales (fuera de los esquemas de géneros como el Fantasy o el Terror, el género Negro o la Aventura) desde una narrativa intimista que expresa las visiones personales del mundo del autor. Ahí se aprecian cambios importantes en muchos autores hombres, en la rotura de roles y estructuras también, pero sigue manifestándose la asimetría de voces, por lo tanto sigue faltando el contrapeso en la aportación de perspectivas, mientras que el uso simbólico de la iconografía sobre un cuerpo femenino ocupado por fantasmas ajenos, sigue alimentando de forma parcial, también aquí, la construcción del imaginario colectivo.

Por otra parte, en el mainstream -que es la influencia principal en la juventud- se mantienen los esquemas dentro del sistema, como su reflejo, sin presentar cuestión, las superwomen y las nuevas heroínas reflejan la doble tarea de las supuestas “triunfadoras” ejecutivas con doble carga:

2. Hipersexualización: cesión del cuerpo al imaginario masculino
3. Seducir y batallar -en solitario y con tacones- en territorio masculino.
4. Con listón de excelencia para alcanzar, tan solo, el segundo plano.
5. Siempre en minoría, es decir, como excepción entre las féminas y siempre que se consiga tener algún poder, a cambio de la renuncia a los afectos.
6. Asumir la condición “monstruosa” que significa la masculinización respecto al rol reproductor y maternal.

La imitación del rol masculino en el sistema nos convierte en “machistas hembras”, no nos libera sino que nos hace cumplir el rol que reclama su adaptación a las necesidades actuales del consumo para su continuidad.

EDILIANE - ¿Qué piensas sobre la obra de Purita Campos, Maitena, Satrapi?

“Son tan pocas las mujeres en el cómputo general que me sorprende cualquiera que logra ver difundido su trabajo. Creo que cualquier voz de mujer, por el mero hecho de sonar y hacerse visible ya ha aportado riqueza al medio abriendo un poco más la pequeña brecha en el inmovilismo y aportando aire, diferencia.” (Encuentros y desencuentros con Marika, Tebeosfera_ Borden/Barrero)

Me gustaría diferenciar el trabajo de Purita Campos explicando la diferencia del contexto en el que se produce. El trabajo de Purita se enmarca en el cómic comercial, en una época en que las dibujantes eran dirigidas al “cómic femenino” y su trabajo respondía al encargo, siguiendo unos códigos establecidos por el género romántico.

En su obra como en la de tantas otras autoras de esa época, no encontraremos la autorepresentación femenina, porque era la masculinidad del medio y sus esquemas quien imponía guiones, personajes y pautas, pero dentro de

estos parámetros, Purita crea su propio estilo y gana a su propio público fiel. Son sus lectoras abandonadas quienes recuperan hoy la reedición de sus historietas alcanzando un gran éxito de ventas en el mercado español.

Esta recuperación nos permite visualizar la calidad de un trabajo invisible para el medio durante muchos años, y calibrar el limitado espacio de la “habitación rosa” donde el cómic encerró a las mujeres reales, autoras y lectoras, hasta su consunción. Podemos observar que, en los estrechos márgenes en los que se movieron, las dibujantes se expresaron a través de su trabajo introduciendo pequeñas innovaciones y ganando cortos pero combatidos espacios de libertad que motivaron a una siguiente generación de autoras a trascender los límites y adentrarse en el territorio masculino para ganar el centro haciéndolo de todos.

De Purita me gustaría subrayar la relevancia merecida a su carrera profesional, pero especialmente a su constancia y a su voluntad de ser.

En la entrevista de Tebeosfera ya hago un largo comentario sobre la obra de Maitena y Satrapi dentro del conjunto de autoras actuales, te remito a ella porque me gusta incluirlas en el contexto global del mercado y la historia. En él, Maitena aporta la continuidad en el espacio de la autocrítica que inauguraba Claire Bretecher en los años 70 y Marjan Satrapi se postula en el espacio del compromiso claramente político.

Ambos estupendos trabajos ya nos hablan de autorepresentación y se enfrentan con los tópicos. Pero, lo más interesante es la visión de conjunto, puesto que la necesidad prioritaria es la manifestación de la diversidad de “voces situadas” que muestren a las mujeres en su pluralidad real.

Las autoras hablan cada una desde su contexto tomando posición y aportando partes de “verdad” que nos ayudan a componer el infinito puzzle de la realidad, ignorarlas u ocultar su genealogía es un perjuicio para todos, especialmente para el cómic, como reflejo social y como discurso artístico.

EDILIANE - Las mujeres están cada vez más ocupando el territorio de la historieta antes predominantemente masculino. Pero todavía suelen ser un número bastante reducido, considerando los artistas hombres. ¿Sugieres alguna explicación para este fenómeno?

MARIKA - Creo que las causas han ido quedando claras a lo largo de mis respuestas a este cuestionario: el medio no ha evolucionado lo suficiente como para dar un reflejo real de la sociedad, por el contrario y pese a los incipientes cambios, sigue siendo un reducto de resistencia del sistema sexo/género que acoge y alimenta los estereotipos clásicos dotándolos de nuevos disfraces para atraer a nuevas lectoras, ahora educadas en las líneas del mainstream americano y el manga. Son pocas las autoras aceptadas si no se adaptan a estos códigos. Lo preocupante de todo esto es que las representaciones que aceptamos nos transforman...

En el cómic alternativo es otra la cuestión: la dureza de sus condiciones laborales, basadas principalmente en la vocación y el voluntarismo, unidas a la falta de memoria histórica y de espacios nuevos que les proporcionen visibilidad continuada -por lo tanto, la posibilidad de acceso a la conquista de un público fiel- expulsan pronto a las autoras, que encuentran mejores plataformas en la pintura, el cine, la publicidad o la ilustración...

APÊNDICE F

(VIEIRA, Pryscila. Entrevista concedida a autora desta tese, via e-mail, dia 19 de janeiro de 2014)

EDILIANE - Primeiramente gostaria que você falasse um pouco sobre você. Como você “se apresentaria”? O que você diria de você mesma?

PRYSCILA - Sou de Escorpião com ascendente em Escorpião. Segundo a astrologia sou previsivelmente correta, perfeccionista, crítica, determinada, ciumenta, possessiva e sarcástica... uma droga. Já segundo minha mãe, sou um amor de pessoa, desde que não me levem para casa. A Lua em Leão contribui muito... para piorar as coisas. Mas eu só acredito em horóscopo quando a previsão é positiva.

EDILIANE - Como a criação da personagem Amely influenciou a sua vida nos quadrinhos?

PRYSCILA - Até a criação de Amely eu batalhava prêmios na área do humor gráfico, mas foi por conta dela que meu trabalho autoral foi projetado na grande imprensa.

EDILIANE - O que você pensa sobre as personagens femininas de quadrinhos de maneira geral e de quadrinhos brasileiros de maneira particular?

Só esclareço que, quando refiro-me aos "quadrinhos", atendo-me ao desenho de humor geralmente ilustrado nos cartuns ou tirinhas e não às heroínas de histórias de ficção, uma facção do desenho a qual não me aprofundi para poder opinar.

As personagens brasileiras de quadrinhos de humor, claro, não foram necessariamente criadas por mulheres. E devido ao fato da maioria dos cartunistas ainda serem homens, temos um registro social em quadrinhos segundo a óptica masculina. Mulheres foram estereotipadas das maneiras mais previsíveis pelos cartunistas. Uma bêbada com ares de revolucionária social desprezível (Rê Bordosa, do Angeli), a mãe super protetora (Super-mãe, do Ziraldo ou a mãe do Geraldão, do Glauco), a tarada do escritório que ataca os homens (Dona Marta, também do Glauco) etc. Temos também as gostosas anônimas dos cartuns da Playboy ou da Status Humor, sempre antagonizando com esposas ou sogras geralmente retratadas como chatas, feias e gordas, as quais os maridos estão casados com a obrigação de sustentá-las. A mulher, como ser humano mesmo, passível de erros, acertos e tentativas, era assunto a ser observado com maior delicadeza no humor. Acredito que as autoras modernas vieram acrescentar esse tempero que faltava ao humor.

Hoje em dia temos autoras que tentam superar estes estereótipos previsíveis a que estávamos submetidas, que versam sobre os dramas das mulheres modernas sob uma óptica mais real e delicada, promovendo a descoberta de sentimentos até então encobertos pelo manto do preconceito.

Maitena foi a que reconheceu esta carência intelectual do mercado com maior sucesso. O próprio título de seus livros contém a palavra "Mulheres". Chiquinha, com sua Elefoa, deixa sentimentos profundos ou rasos completamente à mostra como ferida aberta aguardando curativo. Nani, com sua Magola, fala das dificuldades dos relacionamentos entre casais de forma realista, sarcástica e terna. Cibele, com sua Mulher de 30, faz sucesso explorando as preocupações da nova década balzaquiana cheia de certezas, celulite, ruguinhas e cobranças. Heléne Bruller, versa sobre a angústia e a delícia de ser mulher. E tem muitas outras mulheres falando sobre mulheres, extraindo de suas experiências pessoais ou pela observação comportamental, quebrando tabus ao ponto de qualquer assunto se tornar natural.

EDILIANE - Amely, a boneca que pensa e fala, representa um paradoxo, uma contradição. Para você, quais são as maiores contradições femininas hoje em dia?

PRYSCILA - Acho que os estereótipos, não apenas dos quadrinhos, mas de todas as esferas criativas, é fato gerador de conflitos. Por exemplo: "pra quê mulher bonita precisa pensar?", "mulher tem que pilotar fogão!", entre outros da mesma estirpe, são extremamente nocivos. Por isso, sofrendo com preconceito e críticas, criei a Amely, cuja expectativa gerada é que seja um mero objeto sexual mas que surpreende ao falar e pensar.

EDILIANE - Como você vê o campo de trabalho de quadrinhos para as mulheres e para as mulheres brasileiras?

PRYSCILA - Está até melhorando mas ainda tem muita pedra para quebrar. Outro dia um dos maiores cartunistas do país, quando questionado sobre a ausência de mulheres cartunistas na Feira do Livro de Frankfurt, respondeu que "desenho é um trabalho braçal" e na sequência disse algo como "mulher tem que cuidar dos filhos, da casa", que "desenho é uma coisa sem-vergonha, de virar noite trabalhando". Logicamente ele não disse isso por mal, mas a resposta evidenciou a mentalidade retrógrada que ainda temos que enfrentar.

EDILIANE - E como você vê o mercado de quadrinhos no Brasil em relação ao gênero feminino?

PRYSCILA- Acho que as mulheres vêm se conscientizando que deixaram de ser mero objeto de piada. Elas sentem-se acolhidas quando leem um quadrinho em que são retratadas de maneira real, quando sentem que suas angústias são compartilhadas de forma natural e bem humorada com outras mulheres. É bom rir de si mesma, é bom ser compreendida. E acho que a previsão é de que mais autoras surjam ao perceberem que podem executar esse trabalho sem medo de julgamentos grosseiros.

EDILIANE - Acredita que seu trabalho possa ser enquadrado em uma perspectiva de gênero?

PRYSCILA - No que diz respeito à personagem Amely, até acho que sim. A própria matriz da personagem foi imbuída com espírito crítico voltado para questões de gênero. Mas além de Amely, tenho um trabalho vasto, com outros personagens autorais que não dizem respeito a esse tema. Tenho também uma empresa que presta serviço de ilustração para publicidade. Então, não posso me ater a um único assunto ou meta, porque se tornaria mentalmente monótono e profissionalmente prejudicial.

EDILIANE - Você já disse em uma entrevista ao Lady's Comics que a tradição machista do humor gráfico afasta muitas mulheres desse campo. Para você como foi entrar no campo do humor? Você sentiu-se pressionada a não entrar?

PRYSCILA - Historicamente, o humor foi feito por homens e para homens. Mas por parte dos profissionais da área, não fui desestimulada. Sempre me receberam com alegria e curiosidade, por ver que uma mulher se dedicava ao trabalho.

EDILIANE - Você acredita que há algum gênero de quadrinhos no qual as mulheres se destacam mais?

PRYSCILA - Como o humor gráfico é a área do desenho que mais me aprofundo, vejo que é nele que as mulheres vem se destacando. Mas tenho visto desenhos lindos de mulheres produzindo mangás e até desenhos eróticos. Mas em geral, creio que a mulher seja perfeccionista e delicada, características fundamentais de todo trabalho artístico a que se dediquem.

EDILIANE - Um de seus trabalhos, um cartaz realizado para a Gibicon, recebeu críticas do grupo feminista denominado “Feministas Independentes de Curitiba”. Na ocasião você respondeu explicando as referências do cartaz e sobre o caráter subversivo do humor. Como você relacionaria humor e feminismo? Na época você também respondeu que você não é feminista. Continua com a essa posição?

PRYSCILA - Foi a própria Gibicon que recebeu as críticas. Os cartazes, meu e de outros desenhistas, foram pichados por um grupo que julgou o evento machista. E como já discutimos, os quadrinhos ao longo da história, foram feitos por homens e para homens, e diante disso é fato que a representação da mulher esteja emergida na óptica masculina estereotipada. Mas não é com vandalismo e desinformação que se move o mundo. As protestantes criticaram a Gibicon sem a informação de que várias profissionais cartunistas estavam lá exatamente para discutir o assunto pelo qual protestaram, em uma palestra sobre o feminismo e sua relação com a figura estereotipada da mulher nos quadrinhos. Ou seja, o grupo sequer sabia que o cartaz que picharam era feito por uma mulher, tampouco informaram-se sobre a programação do evento que deu destaque ao que criticaram. Então, diante da crítica mal fundamentada, respondi ao blog que parecia se aproveitar midiaticamente da situação. Falei sobre a matriz autobiográfica da personagem do cartaz e sobre a alusão a um filme antigo da própria cena retratada. A certa altura, depois de instituída uma fogueira cibernética com alguns comentários terríveis, dignos mesmo de uma Idade das Trevas, a blogueira desculpou-se por ter feito uma apresentação um tanto maldosa incitando a discórdia e por ter tentado explanar um assunto sobre o qual se assumiu absoluta ignorância, no caso, quadrinhos. Caso encerrado.

Mas antes mesmo desse episódio, já tinha receio de me intitular feminista. Acho que um cartunista deve ser um "olho da história". Assim, devo pensar e sentir como todos, e não como alguns. Não me dou o direito de ser

feminista, machista, petista, pessimista ou de assumir qualquer limitação existencial. Não posso me cegar com pontos de vista absolutamente parciais, porque estaria cometendo um erro no registro histórico da sociedade. Estar em cima do muro, no meu caso, faz parte da execução de um trabalho. E depois desse episódio, percebi que o feminismo divide-se em diversas vertentes de pensamento, muitas das quais são bem bacanas, mas outras, de tão radicais, chegam a ser violentas para meu gosto.

EDILIANE - Você já disse que Amely defende “os direitos desiguais da mulher”. Fale um pouco mais sobre isso, quais são esses direitos?

PRYSCILA - Evidente que não somos iguais aos homens. Pesquisas constataam dupla jornada de trabalho por causa das responsabilidades no lar e registram salários diminutos em profissões equivalentes as dos homens. Nossos hormônios agem de maneira diferente. Ficamos grávidas, passamos por mudanças físicas radicais em prol da evolução da humanidade. Em função do amor interrompemos qualquer plano pelo bem estar de nossas crias. Ultimamente temos nos tornado maioria entre chefes de família. Somos super-heroínas. Acho que a sociedade deveria se compadecer da situação da mulher e aliviar essa sobrecarga. Não sei como compensar isso de maneira justa. Educação e políticas públicas já seriam um passo. Mas acho que carecemos de mais direitos desiguais que, claro, nos favoreçam.

EDILIANE - Você é considerada uma mulher muito bonita. Esse fato já atrapalhou ou beneficiou seu trabalho com quadrinhos?

PRYSCILA - Você deve ter conversado com minha mãe ou com meu marido para ter essa impressão. Eles é que me acham bonita... mas, por exemplo, no site feminista que falamos há pouco, fui "acusada" várias vezes por algumas comentaristas de "ser bonita" e por isso julgaram que eu "não teria problemas reais na vida e, assim, tampouco poderia ser feminista e estar ali escrevendo". Ou seja, meu caráter e minha inteligência foram julgados segundo a suposição de uma beleza física, por pessoas que nunca tinham me visto na vida. Absolutos preconceito e ignorância. Vi que algumas pessoas acham que beleza facilita a vida. Mas também pode prejudicar, por causa do que falamos ao longo da entrevista: os tais estereótipos. Vide: acham que quem é bonito não precisa pensar, trabalhar, ou esforçar-se. É o caso da Amely, a personagem que luta exatamente contra a imposição de sua aparência de objeto sexual, contra as idealizações e superficialidades perfiladas por aí, que geralmente não condizem com a realidade de quem habita os próprios ossos. Embora existam estereótipos, as pessoas costumam sempre surpreender.

EDILIANE - Se você fosse uma astróloga (rsrs), como veria o futuro das mulheres nos quadrinhos no Brasil?

PRYSCILA - Já passei por uma situação em que confundiram "cartunista" com "cartomante" e me perguntaram sobre o futuro... mas seu eu pudesse prevê-lo, acreditaria nesse horóscopo:

Signo: Cartunista

É uma época boa para registros gráficos de Sol a Sol. Cartunistas bem remuneradas dominarão o mundo com o poder do bom humor. É hora de acabar com qualquer censura e destituir as pessoas de preconceitos. Bom período para fazer desenhos lindos. Boa sorte!

APÊNDICE G

(Relato de Purita Campos concedido a autora desta tese, em Barcelona, dia 14 de abril de 2013).

No dia 14 de abril de 2013, a autora de quadrinhos Purita Campos, ao ser perguntada sobre a sua relação com quadrinhos e feminino, relatou que inicialmente seu trabalho encontrou grandes dificuldades para se desenvolver em função de preconceitos que sofria por ser mulher. A artista lembrou, por exemplo, sobre como se sentia ao ouvir dos editores que não a publicariam, pois, segundo eles, suas histórias continham “coisas femininas que não valiam a pena”. Também lembrou dos elogios peculiares: “para uma mulher, você até que desenha bem”.

Esther, a obra que consagrou Purita e faz sua fama até hoje, foi um dos quadrinhos mais bem sucedidos da Espanha. A artista afirmou que a etiqueta *quadrinhos femininos*, ou *quadrinhos para meninas* não fazia jus às histórias de Esther, pois, a obra era lida também pelos meninos, mesmo que, conforme a autora, essa leitura ocorresse às escondidas.

Ao ser perguntada sobre se Esther poderia haver contribuído para uma sociedade menos machista, a artista afirma que não, porque a obra não era tão lida pelo homens, contradizendo sua afirmação anterior e revelando sua postura sobre o machismo: gesto praticado pelos homens, sendo eles os responsáveis pelo seu fim.

A autora ressaltou ainda que a Espanha sempre fora mais conservadora que a Inglaterra, local onde a personagem Esther foi lançada, e, portanto, que Esther representava o que as meninas espanholas desejariam ser. A personagem, conforme a autora, era uma adolescente avançada para seu tempo, pois saía de casa para ir a festas, conversava sobre namoro e tinha um modelo de família diferente da tradicional família espanhola. Nesse sentido, a personagem representaria um desejo de liberdade das meninas e adolescentes espanholas que não viviam esse momento.