

COMIXXX: corporalidades grotescas e ciborgues no quadrinho independente feito por mulheres no Brasil

COMIXXX: Grotesque and cyborg corporalities in the independent women's comics in Brazil

Daiany Ferreira Dantas¹
daianydgmail.com

Renata Izabel de F. Nolasco¹
renatainolasco@gmail.com

RESUMO

O presente trabalho analisa a expressão da corporalidade no *Zine XXX*. Publicação independente organizada em 2014 pela cartunista Beatriz Lopes, no intuito de veicular a produção das mulheres no mercado de quadrinhos. Partindo de uma análise que busca a convergência entre as teorias feministas sobre o cinema, investigações contemporâneas em torno da visibilidade feminina e da linguagem dos quadrinhos, buscamos investigar a expressão do corpo feminino desviante no contexto do quadrinho autoral e independente feito por mulheres. Para esse fim, usaremos as contribuições de Nochlin (2003) e Pollock (2011) sobre a História da Arte, considerando o lugar da produção artística das mulheres, assim como as características históricas e sociopolíticas que influenciaram a construção de sua obra. Utilizamos, em nossa análise, a tese da escopofilia atrelada às artes visuais, de Laura Mulvey (2011), e seu conceito de olhar masculino (*male gaze*), compreendendo os elementos de sua linguagem propostos por McLoud (1993), associados aos conceitos de Grotesco Feminino (Russo, 2000) e Ciborgue (Haraway, 2000), que subsidiam as análises das tiras. Por meio dessa análise, compreendemos as divergências de representação que marcam o corpo feminino construído pelas mãos das cartunistas, sob a perspectiva de um olhar feminino possível, por vezes assinalado pela estranheza e pela dissidência.

Palavras-chave: Histórias em Quadrinhos, mulheres, corpo e gênero, Zine XXX.

ABSTRACT

This paper analyzes the expression of corporality in *Zine XXX*, an independent publication organized in 2014 by the cartoonist Beatriz Lopes, in order to diffuse the production of women in the comic book market. Based on an analysis that seeks the convergence between feminist theories about cinema, contemporary research on female visibility and the language of comics, we seek to investigate the expression of the deviant female body in a context of author's independent comics made by women. To this end, we will use contributions of Nochlin (2003) and Pollock (2011) on the History of Art, considering the place of women's artistic production, as well as the historical and socio-political characteristics that influenced the construction of their work. Considering Laura Mulvey's thesis on scopophilia, and her concept of male gaze, comprising the elements of language proposed by McLoud (1993), associated with the concepts of Feminine Grotesque (Russo, 2000) and Ciborgue (Haraway, 2000), which subsidize the analysis. We understand, through this research, that the divergences of representation that mark the female body built by the hands and from the perspective of a possible feminine look are, sometimes, marked by strangeness and dissidence.

Keywords: Comics, women, body and gender, Zine XXX.

¹ Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. Campus Universitário Central. Rua Professor Antônio Campos, s/n, BR 110, km 48, Bairro Costa e Silva, 59600-000, Mossoró, RN, Brasil.

Mulheres e quadrinhos: onipresentes e invisíveis

No contemporâneo, observamos a notória profusão de cartunistas mulheres. Em 2010, no Brasil, iniciou-se um crescente movimento independente pela visibilidade das mulheres quadrinistas, que conquistou espaços de debate sobre o tema em eventos especializados, como o *Festival Internacional de Quadrinhos* (FIQ) e publicações compostas exclusivamente por trabalhos de mulheres, como a editora *Pagu Comics* e revistas como *A Risca*, *Far-pa* e *Inverna*. Tal visibilidade das mulheres cartunistas não é observada apenas no Brasil, mas segue uma tendência mundial de debate sobre questões de gênero no mercado de trabalho. Entretanto, ainda há um largo caminho para se considerar equidade de gênero na projeção de tal produção editorial. O que é visível em espaços como feiras e premiações, tais como o Troféu HQMix, onde em sua edição de 2015 apenas 13% dos indicados eram mulheres, ou o próprio Festival Internacional de Quadrinhos e Feira Plana, nos quais o gênero predominante de expositores ainda é o masculino.

Compreender as escolhas das jovens artistas que se articulam no atual cenário utilizam para se inscreverem no visível pede uma reflexão sobre os quadrinhos enquanto campo e linguagem, considerando não somente as perspectivas estéticas, mas as demandas socioculturais e históricas que permeiam o contexto de tal incursão.

Embora as cartunistas estejam presentes na produção das Histórias em Quadrinhos há mais 100 anos, sua presença no processo criativo demorou a demarcar uma intervenção crítica que argumentasse em torno dos dilemas entre imagem e representação, sobretudo no contexto de uma cultura sexista como a que mediou a indústria dos quadrinhos desde sua ascensão.

Inicialmente, o papel das mulheres na indústria era limitado pelo contexto sociocultural em que viviam no pré-guerra. Mesmo com sua incursão expressiva na indústria, pós-1945, o mercado extremamente codificado restringia o espaço de atuação destas à esfera secundarizada de apoio à produção masculina. De acordo com a

curadora da Billy Ireland Cartoon Library & Museum², Caitlin McGurk (D'Angelo, 2016), elas eram coloristas e arte-finalizadoras, mas raramente ocupavam lugares de destaque na criação das histórias. A visibilidade focada majoritariamente no trabalho dos homens tratou de demarcar no imaginário social que as Histórias em Quadrinhos são uma cena predominantemente masculina, inclusive no âmbito do consumo. Autores como Calazans (1998) e Cirne (2000) pautam que os quadrinhos foram, por bastante tempo vinculados ao público infanto-juvenil e produzidos sumariamente por homens, de forma que as personagens femininas eram jovens sedutoras que ocupavam papel secundário nas tramas – quando protagonistas, geralmente envoltas em estereótipos sexistas³.

A fratura que irá demarcar a tentativa de abordagens destoantes virá no final dos anos 1950. Em 1954, o *Comics Code Authority* entrou em voga nos Estados Unidos da América. Durante 50 anos, esse código de conduta foi usado para restringir o conteúdo de todas as Histórias em Quadrinhos publicadas pelas editoras do país, graças à onda moralista que se espalhou devido à disseminação do conteúdo do livro *Seduction of the Innocent*, escrito pelo psiquiatra Fredric Wertham (1999)⁴.

Mesmo em outros países tal intervenção teve ressonância. No Brasil, em 1961, as editoras de maior circulação no país, como a Editora Abril, se reuniram por demanda popular para estabelecer um código de ética que regularia a produção de HQs como uma forma de autocensura (Gomes, 2008). Em resposta a essas restrições criativas, em contextos distintos, no mundo inteiro cartunistas migraram para a publicação independente. Como consequência da censura, então, surgia o movimento dos Comix.

Os Comix – ou quadrinhos *underground* – tinham baixo custo de produção e, em sua maioria, circulavam por meio da autopublicação. Livres das limitações editoriais e normas da censura, o lucro não era o principal fim para estes artistas, mas a propagação de ideias, o que transformava os Comix em um popular meio para a extensão da subjetividade de seus autores. No Brasil, os quadrinhos *underground* tiveram sua ascensão na época

² A Biblioteca Billy Ireland é o maior acervo mundial de quadrinhos, localizada na Universidade do Estado de Ohio, nos EUA.

³ Lucchetti (2005) usa o termo “noiva eterna do herói” ao referir-se ao padrão seguido para a criação de personagens femininas nos quadrinhos. Ingênuas, submissas, belas e sempre em perigo, essas personagens tinham como principal função despertar motivações no herói e atrair o olhar do leitor masculino.

⁴ A obra de Wertham data de 1954 e tinha como objeto de seus estudos menores infratores e em sua obra denuncia que a violência consumida pelos jovens através da cultura da mídia, em especial nas Histórias em Quadrinhos – muito populares entre eles –, é causa da perversão infantil.

da Ditadura Militar, como forma de imprensa alternativa em formato fanzine⁵.

A popularização da produção de quadrinhos independentes ocorria de forma análoga à intensificação das atividades de movimentos feministas. O impacto dos estudos de gênero, que ora ocupavam setores da sociedade como um viés da contracultura, também se fazia ver em diversas expressões artísticas. Os quadrinhos também iriam dar vazão à problematização do lugar da mulher na sociedade, o que se poderia notar pela introdução de temáticas e expressão de corporalidades dissidentes.

Em relação às mulheres na indústria dos quadrinhos, as quadrinistas começavam a se fazer ouvir quanto à distinção que havia entre os gêneros. Apesar de estarem presentes na produção artística desde os primórdios, ainda nas tiras, a organização de coletivos no contexto *underground* deu-se como uma política de visibilidade e de constituição de um campo de debates e produção feminino, elas se uniram no enfrentamento do obscurecimento de seu trabalho e na manifestação de incômodos para com o conteúdo sexista das histórias produzidas pelos colegas homens (Robbins, 2016a, 2016b), como Robert Crumb (considerado o precursor do movimento *Comix* e, até hoje, copiado por muitos artistas independentes) que se utilizava do corpo feminino fetichizado e submeteu suas personagens a degradações e estupro.

Para compreendermos a condição de invisibilidade cabe estabelecer alguns parâmetros. O mais notório, possivelmente, se encontra no contexto da História da Arte com um todo. O ambiente da produção cultural nunca foi acolhedor para as mulheres, majoritariamente vistas como musas e raramente adaptadas ao cenário artístico, no qual os homens tinham espaço assegurado. Nochlin (2003) diz que as artistas, não raro, eram assistentes, filhas, amantes e esposos de homens artistas notáveis, tendo sua obra vinculada a destes. Não raro também eram aquelas que assinavam com pseudônimo masculino.

Em termos de representação, os empecilhos que elas encontravam em ingressar no mercado propiciou a dominação masculina sobre este meio, resultando em uma ampla disseminação de caricaturas femininas, semelhantes às que vemos em outros veículos de difusão imagética, tais como o cinema, nos quais a “mulher é exibida como objeto sexual [...]: das *pin-ups* ao *striptease*, de Ziegfeld a Busby Berkeley, ela prende o olhar, representa para o desejo masculino e é dele significado” (Mulvey, 1983, p. 125).

Neste trabalho, nos propomos a compreender como a visibilidade da obra das mulheres cartunistas e seus quadrinhos sobre mulheres mobilizam recursos estéticos em sua narrativa, enveredando por um olhar feminino possível. Para isso, precisamos compreender como se deu o distanciamento entre os trabalhos artísticos de homens e mulheres.

O lugar fora de lugar da mulher na produção artística

As mulheres cartunistas, por muitos anos, assumiram um papel secundário imposto a elas na produção das HQs. O debate acerca da necessidade de uma reflexão histórico-artística sobre a ausência de grandes mulheres em destaque nas artes surgiu da década de 1970, tendo se fortalecido com a popularização de movimentos feministas e ganhado a adesão de um grande número de pessoas.

A professora de História da Arte Linda Nochlin precede algo uma problemática comum ao contexto das Histórias em Quadrinhos em seu artigo *Why have there been no Great Women Artists?* (2003), no qual expõe os fatores que influenciam a exclusão ou silenciamento da participação das mulheres na História da Arte, ao questionar que:

As conclusões que sucedem a pergunta “por que não existiram grandes mulheres artistas?” são variadas em alcance e sofisticação. Elas vêm desde tentativas de demonstrar através de provas “científicas” a inabilidade que seres humanos com útero ao invés de pênis tem para criarem qualquer coisa significativa, até o questionamento relativamente mente-aberta sobre por que as mulheres, apesar de tantos anos de aproximada igualdade, ainda não conseguiram nada de maior significado nas artes visuais (Nochlin, 2003, p. 2, tradução nossa).

O que Nochlin debate na abertura de seu texto é que a resposta para a pergunta central se encontra mediada por respostas falsas e tem sido perseguida erroneamente por teóricos da arte, uma vez que o próprio questionamento sobre a ausência de grandes mulheres artistas já parte do pressuposto de que não houve, de fato, grandes mulheres

⁵ Publicação independente e amadora de baixo custo, usualmente de baixa tiragem e criado, editado, xerocado e distribuído pelo próprio autor.

artistas, subentendendo que as mulheres seriam, de alguma forma, incapazes de atingir a grandiosidade do gênio da arte, usualmente associado aos homens. O que muitas teóricas feministas afirmam é que “[...] há uma grandeza diferente na arte produzida por mulheres em relação à produzida pelos homens” (Nochlin, 2003, p. 3, tradução nossa), o que Nochlin também aponta como sendo uma reposta falsa à pergunta. Seria necessário, então, desnaturalizar a questão da condição de subalternidade – ou *diferente grandeza* – que atribui o trabalho das mulheres a uma condição biológica em prol de um estudo que se proponha a executar uma análise da condição da mulher artista na sociedade.

Ainda segundo Nochlin (2003), a mulher foi reduzida ao papel de musa, enquanto o protagonismo da criação ficava a cargo do homem. A idealização do artista gênio, ou seja, aquele que possui habilidade e inspiração natural para a arte, dotado de berço, contribuiu para destacar uma aparente inaptidão das mulheres para a pintura ou a música, uma vez que todos os gênios artísticos que surgiram na história são homens. Desta forma, a genialidade atribuída ao trabalho de grandes artistas homens em absoluto é inata: as mulheres não se sobressaíram na história da arte porque, confinadas no domínio do privado, eram desencorajadas a se aperfeiçoar e a ingressar em escolas artísticas. Sua dependência econômica e ao contexto sociocultural na época dos grandes gênios artísticos as colocava em um local onde não havia o incentivo para que se desprendessem do papel de *musa* e assumissem os meios de produção.

As ideias expressas no texto de Nochlin foram revisitadas em um artigo publicado quase duas décadas depois por Griselda Pollock. Ao fazer uma leitura sobre a arte moderna e seus ícones masculinos, Pollock (2011) expandiu a problemática da grandeza artística de forma que as ideias expressas em seu trabalho tem, até hoje, grande peso sobre as pesquisas em torno do cerne da invisibilidade do trabalho feito pelas artistas mulheres. Pois que a validação de tudo que conhecemos como arte – seus critérios de avaliação de qualidade, as escolas artistas, seus gêneros e técnicas – foi estabelecido sob uma perspectiva masculina.

Seguindo a lógica proposta por Pollock, não seria suficiente, então, fazer um resgate histórico das mulheres que participaram das vanguardas artísticas. Nem, tampouco, buscar as mulheres que o faziam sob o ponto de vista da socialização e experiências femininas, como Nochlin expressa que é o objetivo de muitas teóricas feministas, mas, sim, fazer uso dos meios artísticos e de comunicação

para dar visibilidade a diferentes vivências e transgredir a fórmula já consolidada de se produzir arte.

Observamos que o trabalho de Pollock vai um passo além de Nochlin ao propor que a história suplementar das mulheres seja um contraponto à problemática de desconstrução de uma estética construída sob “um ponto de vista masculino acerca do observador/consumidor” (Pollock, 2011, p. 56).

Para compreender a produção artística das mulheres – ou a ausência dela –, devemos assimilar a assimetria histórica entre ser homem e ser mulher, com suas diferenças sociais, econômicas e subjetivas. E como essa assimetria está expressa na produção feminina em resposta ao ponto de vista do observador masculino.

Corpo e quadrinhos: a relação entre visibilidade e feminino

A presença do *voyeurismo* da arte feita por homens não foi percebida somente por Pollock, e tampouco existe somente na arte moderna, mas também foi estudado por Laura Mulvey em *Prazer Visual e Cinema Narrativo* (1983), ao apresentar o conceito de *escopofilia* atrelado às artes visuais.

Escopofilia é o prazer de olhar. O termo foi primeiro usado por Freud enquanto teoria sobre o autoerotismo desenvolvido na fase pré-genital da construção do ego. Ao praticar a escopofilia, o sujeito transferiria, por analogia, o prazer ao ato de observar o outro, como faria a um objeto. Mulvey interpreta o conceito de escopofilia de Freud como associado à “objetificação de outrem, submetendo-o a uma contemplação controladora e curiosa” (Mulvey, 1983, p.121).

O apelo exercido por manifestações artísticas visuais, como o cinema, a pintura e as Histórias em Quadrinhos, teria uma de suas afirmações sobre o prazer erótico de exercer a objetificação do outro através do olhar (escopofilia) e uma busca pela “identificação do ego com o objeto no ecrã através do fascínio do espectador ao identificar-se com o seu semelhante” (Mulvey, 1983, p. 124), em uma projeção formada na fase do espelho. Essa complexa relação entre libido e ego encontra então a distinção sexual entre homem/mulher e a tendência humana pela polarização em opostos universais ao estabelecer que observador/público/homem se opõe ao observado/privado/mulher.

Tradicionalmente, a mulher exposta funciona a dois níveis: como objeto erótico para as persona-

gens do argumento cinematográfico e como objeto erótico para os espectadores na plateia, com uma tensão que oscila entre os olhares dentro e fora do ecrã (Mulvey, 1983, p. 125).

Desta forma, a mulher é incluída como um elemento narrativo de projeção do olhar do espectador e/ou personagens masculinos – quando presentes – de forma passiva, enquanto o homem, ativo, conduz a história e destaca-se como uma figura onde possa ser projetado o ego em processo de identificação do observador.

Ao deparar-se com esse modelo *voyeur* de representação dos corpos e do ego, muitas mulheres experimentam o distanciamento seja da produção ou do consumo destes produtos pela não-identificação com os temas exaltados pelo artista, que condiciona sua obra para o olhar masculino; uma tendência já observada na História da Arte e que se estende na atualidade pela aparente ausência de mulheres na produção de grandes filmes, grandes pinturas ou grandes quadrinhos.

Para Mulvey, a presença feminina nos filmes, que porventura poderia ressoar ameaçadora no inconsciente masculino é compensada pela escopofilia fetichista, que “valoriza a beleza física do objeto, transformando-o em algo satisfatório em si mesmo” (Mulvey, 1983, p.128). É através dessa expressão fetichista que o corpo feminino é construído imagetivamente, guiado por um desejo masculino, ou seja, uma visão legitimada por uma autoridade exercida pela dominação masculina.

A relação que Laura Mulvey faz entre o cinema e o prazer do olhar sobre o corpo vai de encontro aos estudos do quadrinista e teórico das HQs Scott McCloud acerca do apelo dos quadrinhos sobre seus leitores estar relacionado a uma *extensão do corpo*.

Ao buscar compreender o fascínio que cartuns e quadrinhos exercem sobre as pessoas, McCloud usa o conceito de *extensão*, que implica em “[...] quando você olha para o mundo do cartum, você vê a si mesmo” (McCloud, 1993, p. 36, tradução nossa). Diferentemente do sentimento que nos preenche ao observar uma fotografia ou a imagem de outrem em um vídeo – que ao mesmo tempo em que nos posiciona próximo ao objeto de observação, também o limita – o cartum propositalmente nos atrai para uma autoidentificação e promove a extensão de nossa identidade.

Ao observar formas icônicas, então, nós não somente observamos o outro, mas nos tornamos ele. Essa absorção é explicada por McCloud (1993) como a expressão da tendência de reconhecimento inerente ao

ser-humano, uma vez que nosso cérebro é condicionado a buscar familiaridades e padrões de acordo com aquilo que já conhecemos. As formas conceituais expressam formas sensoriais que são *extensões do corpo*, presenças físicas do mundo sensorial sobre as quais nós projetamos a nossa identidade. Dessa forma, sendo compostas por ilustrações que representam de forma simplificada a realidade, as HQs e cartuns deixam lacunas de identidade que serão preenchidas pela subjetividade do leitor e os personagens tornam-se extensões de nosso eu.

Na arte, a construção imagética dos corpos das mulheres através da preponderância do olhar masculino é um processo que pode ser observado em diversos movimentos e momentos históricos, como estudam autoras como Pollock (2011), Nochlin (2003) e Mulvey (1983), e se estende para as Histórias em Quadrinhos enquanto produto gerado por homens e para homens.

Nisso, sob o olhar do artista masculino, a mulher como objeto é reproduzida em enquadramentos que salientem o seu papel como expressão do olhar escopofilista, e desta forma o corpo feminino é, como sintetiza o manifesto do coletivo de desenhistas *The Hawkeye Initiative*: “[...] deformado, hiperssexualizado, e impossivelmente contorcido” (The Hawkeye Initiative, 2012, tradução nossa).

O herói masculino seria, então, uma extensão do corpo do artista/leitor homem, enquanto a mulher é o objeto de seu desejo. Nossa proposta é, portanto, investigar como a representação do corpo feminino fora da escopofilia fetichista masculina, mediada pela extensão bidimensional e sequencial das Histórias em Quadrinhos. Para tanto, cabe ainda compreender em que dimensão do corporal estas mulheres irão delinear esse corpo, que arsenal irá munir essa projeção. Reconhecendo a insuficiência de imagens produzidas socialmente para deixá-las à margem, observamos o modo como se relacionam com seus corpos quando projetam neles a sua individualidade enquanto sujeitos de sua própria imagem.

Zine XXX: corpos que resistem

A partir da criação de uma produção feminina que confronte o modelo estabelecido de se fazer arte, escolhemos como nosso objeto de análise uma coletânea de Histórias em Quadrinhos chamada *Zine XXX*. Nele, observaremos como as mulheres constroem a sua relação com o corpo a partir do seu lugar social e as características destes corpos femininos dissidentes da norma *voyeur* de representação do corpo da mulher.

Organizado pela paulistana Beatriz Lopes, o zine tem cinco volumes de 24 páginas cada e expõe trabalhos de mulheres de várias partes do Brasil, sejam elas iniciantes ou profissionais. Consideramos o Zine XXX expressivo como um meio de experimentação na construção de uma representação feminina sob a ótica do lugar de fala das mulheres por ter em sua constituição trabalhos exclusivos de artistas mulheres. Além disso, o caráter de sua publicação, de forma independente, fornece o espaço propício para a libertação das amarras de demandas editoriais e o projeto aproxima-se do quadrinho *underground* político, sendo publicado enquanto fanzine.

Ao criticar a ausência de mulheres sendo publicadas, Lopes (2014) destaca o discurso de muitos editores a respeito dessa ausência se dar devido à produção delas ser minoria perto da produção masculina. Contudo, a autora rejeita esse argumento e afirma que o que ocorre, na realidade, são maiores dificuldades na aproximação dessas artistas do mercado e inviabilização do acesso a suas obras. Como resposta a isso, as cinco edições do fanzine independente têm em seu verso não o selo de uma editora, mas a palavra “invisível”.

O “invisível” a qual o Zine XXX se refere pode significar o apagamento que os trabalhos nele publicados sofrem no mercado, mas também o interpretamos como uma analogia ao próprio espaço social da mulher. Invisível, então, por constantemente sentir-se e ser invisível diante das esferas de poder.

Notamos que esta dissidência entre trabalhos de homens e mulheres se dá no âmbito da narrativa e da figura (que iremos tratar como corpo, entendendo que o corpo representado incorpora a relação subjetiva com o corpo e as distinções de feminino impostas). Para possibilitar nossa análise, a partir das leituras, constatamos que havia a predominância do abjeto, do grotesco e de um corpo transformado, híbrido, pela imposição da reescrita proposta pelas autoras. Abordamos, para tanto, a teoria feminista voltada para este tipo de imagem, analisando pelo viés do *grotesco*, tomando as contribuições de Russo (2000) e a reconstrução do feminino como um *ciborgue*, de Haraway (2000).

Em *O Grotesco Feminino*, Mary Russo diz que “o normal nada mais é do que o padrão prevalecente” (Russo, 2000, p. 7). Pensar o corpo como uma categoria política tem sido uma questão central do feminismo nas últimas décadas. Nisso, reflexões sobre a representação do simbólico na cultura, o uso da performance e a experiência compartilhada da categoria *mulheres* – confinadas ao papel de outro – trabalham para conciliar um modelo

dinâmico de subjetividade social (Russo, 2000) que auxiliaria na reconfiguração dos signos de feminilidade e da própria noção do que configura *ser* mulher.

Pensando nesse modelo, Russo propõe a necessidade de repensarmos as relações sociais e entre gêneros sob o ponto de vista dos corpos desviantes do padrão. Esses “arquetipos de desvio” seriam categorizados por figuras inoportunas, dissidentes ou, como prefere a autora, grotescas. O termo foi escolhido para falarmos de corpo feminino desviante uma vez que, em nossa sociedade, o grotesco tem uma longa história de associação ao feminino.

A própria palavra, como quase todos os que escrevem sobre o assunto acabam um dia se sentindo obrigados a mencionar, evoca caverna – a grotta-esco. Baixa, escondida, terrena, escura, material, imanente, visceral. Como metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) como o corpo feminino anatomicamente cavernoso (Russo, 2000, p. 13).

A associação estética do corpo feminino com o grotesco, ainda segundo Russo, vem da naturalização de elementos primordiais como um espaço interior e oculto. Esses elementos primordiais seriam, entre outras coisas, o sangue, as lágrimas, o excremento e demais detritos do corpo, predominantemente – embora não exclusivamente – relacionados à caverna. Se o público é um espaço associado pelo homem, em oposição, o estranho/oculto como uma relação privada estaria relacionado ao feminino.

Nisso, o corpo que escapa do papel de deleite que impõe a leitura clássica seria associado ao grotesco, à bruxaria, obscenidade e ausência de pudor. O grotesco é aquele que sai da norma, e “sair da norma implica sérios riscos” (Russo, 2000, p. 22). As mulheres não normativas e, portanto, grotescas, sentem os riscos dessa exclusão do *status quo* em reações de exclusão e ridicularização. Essas mulheres muitas vezes seriam vistas como “histéricas”, pois usariam o seu corpo público de forma extravagante (Russo, 2000). Os cânones da estética clássica estabeleceram uma interpretação do corpo artístico como aquilo que é belo, perfeito e digno de admiração, rejeitando interpretações corporais que neguem a beleza. Os corpos desviantes, como as mulheres que os produzem, seriam vítima de estranheza e a arte desviante considerada “inferior”. De forma similar ao que é percebido na arte e nas relações construídas com o corpo, o grotesco feminino nas

Histórias em Quadrinhos também é rejeitado pelos canoizadores de uma estética da representação feminina nas HQs, como expressa a queixa das quadrinistas para com a ausência de espaço público para a exibição de suas obras.

Para Haraway (2000), o ciborgue representa uma nova forma de se pensar o sujeito em suas relações com a cultura e o poder diante das intensas transformações culturais que vivenciamos. O desenvolvimento de nossas relações com a natureza, a ciência, a história e a sociedade pede por uma transformação na forma como a subjetividade e o próprio sujeito são compreendidos. Desse novo indivíduo surge o *ciborgue*.

Além de humano, esse ser reconfigurado, “pós-humano” até, seria uma criatura híbrida nascida da ciência e da tecnologia e teria o seu corpo construído tanto de circuitos quanto de sistemas políticos. Para Haraway, da mesma forma que construímos conceitos como “natural” e “artificial”, nós também construímos a nós mesmos (Haraway, 2000).

Uma vez entendido que a naturalização de significados como a submissão feminina e a dominação masculina, o sujeito homem e a mulher, atribui a um destino biológico equivocado às construções sociais e históricas de papéis sociais mantidas por instituições e relações de poder, seríamos capazes de ser reconstruídos a partir das novas diretrizes de gênero. Se o homem e a mulher são construídos, então, também poderiam ser desconstruídos.

Um ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e também uma criatura de ficção. Realidade social significa relações sociais vividas, significa nossa construção política mais importante, significa uma ficção capaz de mudar o mundo (Haraway, 2000, p. 36).

O corpo ciborgue seria, então, um novo corpo vivido, experimentado, “historicamente consciente do que significa ter um corpo historicamente construído” (Haraway, 2000, p. 51). Depois de muitas décadas de luta do movimento das mulheres para que o corpo pudesse deixar de ser naturalizado, passamos a reconhecer que diversos papéis sociais não são destino biológico, mas construídos social e historicamente. Da mesma forma como o corpo é construído, também são o de gênero, raça e classe social.

Nisso, o corpo ciborgue seria opositor à naturalização do gênero gerada no interior de um *nós* coletivo. Mas, não restrito a isso, expressa a individualidade daqueles que o performam. A experiência de um corpo ciborgue se manifesta como:

[...] determinadamente comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade [...]. Não mais estruturado pela polaridade do público e do privado, o ciborgue define uma pólis tecnológica baseada, em parte, numa revolução das relações sociais do oikos – a unidade doméstica. Com o ciborgue, a natureza e a cultura são reestruturadas: uma não pode mais ser o objeto de apropriação ou de incorporação pela outra. Em um mundo de ciborgues, as relações para se construir totalidades a partir das respectivas partes, incluindo as da polaridade e da dominação hierárquica, são questionadas (Haraway, 2000, p. 39).

Corpos dissidentes: grotescas e ciborgues

Segundo Russo, a percepção destas obras como grotescas teriam duas formações discursivas específicas no debate contemporâneo sobre o corpo feminino: o grotesco carnavalesco e o estranho.

No grotesco carnavalesco, também descrito como cômico, há uma relação entre o corpo com o estado público e a esfera do visível. Nessa concepção, o corpo é tido antes de tudo como um aspecto social do indivíduo, pois como este é percebido pelo outro dita a forma como se constroem as relações sociais. “O grotesco retorna como o conteúdo reprimido do inconsciente político” (Russo, 2000, p. 21), rejeitando a dominação e tornando-se um antagonista dos padrões culturais de uma classe dominante.

O corpo cômico ou carnavalesco, reproduzido na Figura 8, assumiria uma negatividade social para expressar a crise do sujeito, e liberaria o seu “potencial social e político da transgressão e as transgressões linguísticas das normas, códigos e estruturas da linguagem” (Russo, 2000, p. 22).

Diversos fatores são usados para caracterizar a produção do corpo na sociedade. No trecho do quadrinho de Beatriz Lopes (Figura 1), a quadrinista questiona a dominação de um padrão estético associado ao *estático, fechado e liso* e assume o corpo como objeto de transgressão do indivíduo. É traçado um paralelo entre a representação individual e a pressão externa por aproximar-se da noção clássica do corpo belo e perfeito.

O corpo grotesco como uma performance carnavalesca, cômica, que debocha do padrão aparece em diversos modelos ao longo de nosso objeto. No exemplo acima, a autora desenha um corpo acima do peso. A figura da mulher gorda seria, para a classe dominante, “um diferencial



Figura 1. Trecho de quadrinho de Beatriz Lopes.

Figure 1. Beatriz Lopes's comic strip.

Fonte: Lopes (2014, p. 3).

extremamente significativo na separação das mulheres em classes e etnias” (Russo, 2000, p. 37). A mulher gorda é representativa de tudo o que o modelo de prosperidade rejeita; como a abjeção, feiura, excessos e desvio. Nas sociedades ocidentais contemporâneas, o excesso corporal ou o excesso de pelos seriam acompanhados de vergonha e repressão às mulheres que os ostentam. Contudo, a autora os utiliza como antagonismo à normatização da representação de um corpo feminino construído sob o olhar do desejo e constrói uma representação de si a partir de experiências coletivas.

Além da representação de uma mulher desviante dos padrões clássicos, podemos interpretar o quadrinho como uma proposta para que questionemos a possibilidade de construção de nossa relação com a corporeidade através da construção do desejo do outro. No último quadro de sua história, Beatriz Lopes, apesar de reforçar o seu impulso por se adequar aos padrões de feminilidade, questiona o sentimento que lhe impele a essa “aceitação do destino anatômico” (Russo, 2000, p. 41), quando questiona “até onde ele me representa?” e reconfigura a pergunta de forma a situar o corpo em um lugar de aceitação da forma como ele é, como expressão de sua subjetividade e representativo de sua existência.

Essa relação das mulheres com o corpo e a construção de um espaço de expressão da subjetividade feminina é um tema recorrente no zine. A busca pela reivindicação deste espaço com frequência significa a libertação dos limites corporais (Russo, 2000). Representamos essa expressão da angústia da experiência coletiva das mulheres na figura 8, na qual se promove uma releitura da modelagem do corpo grotesco como algo negativo.

A segunda forma de se perceber o corpo grotesco, para Russo, está vinculada à associação do desvio como algo estranho e/ou fora do comum.

Diferente da interpretação anterior de grotesco, que está relacionada principalmente a percepção pública do corpo em sociedade, o grotesco *estranho* “volta-se interiormente para um espaço individualizado, interiorizado, de fantasia e introspecção, com risco iminente de inércia social” (Russo, 2000, p. 20). Nele, o corpo é uma expressão do estado interior do indivíduo que se manifesta materialmente.

No segundo caso, o grotesco está relacionado com os registros psíquicos e corporal como projeção cultural de um estado interior. A imagem do corpo estranho, grotesco, como ambíguo, duplo, monstruoso, deformado, excessivo e desprezível, não está identificada com a materialidade como tal, mas supõe uma divisão ou distância entre as ficções discursivas do corpo biológico e da lei (Russo, 2000, p. 21).

A representação do grotesco como um corpo estranho não está localizada unicamente no campo ficcional, como comumente ocorre com a performance carnavalesca, mas depende da imagem corporal que o indivíduo tem de si mesmo diante da cultura. Como na Figura 2, onde Mastrianni usa do grotesco estranho para representar os dilemas sexuais da mulher em sociedade, que vê o seu prazer como proibido.

O uso da expressão do corpo duplo como codificador de nossas crises é uma categoria útil para as mulheres refletirem sobre os processos de semiose. É na expressão de frustrações e representações de uma visão interior do corpo que estas experimentam, o desmontam, remontam e re-visam. “A estranha imagem do corpo que emerge nesta formulação nunca se encontra totalmente dentro ou fora da psique que depende do ‘suporte’ da imagem corporal” (Russo, 2000, p. 21). Não mais do que como o corpo é percebido socialmente, o grotesco estranho se relaciona com como o indivíduo identifica o seu corpo e suas crises no interior de sua subjetividade.

As experiências materializadas com uma projeção do feminino a partir da construção da identidade social das mulheres atuam como agentes na construção de uma estética do corpo que seja expressivo da individualidade de mulheres reais. Sobre esse sentimento de obscenidade e martírio, Louro (2000) fala sobre o punitivismo que é imposto ao corpo sexual da mulher, que não constrói o seu



Figura 2. Morgana Mastrianni e o grotesco feminino.
Figure 2. Morgana Mastrianni and the feminine grotesque.

Fonte: Lopes (2014, p. 27-29).

prazer para si, mas para o homem; nisso, sua sexualidade, assim como a significação que esta faz de seu corpo, são construídos em função do outro.

Entendido que as mulheres experimentariam o desejo através da ótica do homem, como já é conhecido da psicanálise, a experiência do feminino é como uma máscara que oculta uma não-identidade. A mulher é um ser que não é. O seu corpo não é seu. Através da desconstrução desse corpo clássico fechado, estático, ornamental, é teorizado o antagonista do espectador em termos do olhar masculino voyeurista.

Quando exagera a sua subjetividade e a transforma em grotesco, as mulheres a expandem. O corpo como expressão de si, e não do desejo masculino, tem muitas vezes traços experimentais de autorreflexão. Na Figura 3, observamos a experiência do feminino no espelho, sendo esta uma especularidade da estranheza, ou seja,

um encontro consigo mesma que parte da recepção de si como estranha ao mundo. Laura Lannes retrata uma personagem que perde os cabelos, signo de feminilidade, ao lidar com a ansiedade, despojando-se do que esperam dela, depara-se consigo mesma.

Ao experimentar a representação do corpo feminino, na composição dos quadrinhos, e a semiose deste, confrontam-se com a expressão de uma dubiedade. Frequentemente usando formas invertidas do belo convencional e apropriando-se do grotesco como signo do não normativo.

Já na visão do corpo sob o símbolo do ciborgue de Haraway, na perspectiva da representação do corpo na arte, vislumbra diversas possibilidades. Este propõe uma experiência corpórea que compreenda a dominação histórica e sociopolítica, assim como a coletividade da experiência vivida do corpo, mas não exclui a reestruturação deste e sua ressignificação; de fato, o corpo ciborgue é um corpo vivido de significados que se constroem a partir de nossa relação com a cultura e sobre o qual podemos investir sobre eles novas narrativas de si.



Figura 3. Quadrinho de Laura Lannes.
Figure 3. Laura Lannes's comic strip.

Fonte: Lopes (2014, p. 2-4).

Assim, o corpo vivido seria uma experiência de reconstrução das políticas feministas de relação com o corpo que ressignificaria, de forma crucial, “os sistemas de mito e de significado que estruturam nossas imaginações. O ciborgue é um tipo de eu – pessoal e coletivo – pós-moderno, um eu desmontado e remontado” (Haraway, 2000, p. 64).

Não excluindo a individualidade das vivências e reconhecendo os espaços de resistência, o corpo ciborgue transborda de experiências vividas e individuais de cada corpo. “As feministas-ciborgue têm que argumentar que ‘nós’ não queremos mais nenhuma matriz identitária natural e que nenhuma construção é uma totalidade” (Haraway, 2000, p. 52). A mulher não é simplesmente um ser alienado em sua socialização, mas existe enquanto sujeito.

No quinto volume do Zine XXX, Azul Araujo transforma-se em um ciborgue ao questionar as imposições estéticas sobre o corpo (Lopes, 2014, p. 11).

As mulheres ciborgue não anseiam por tornar-se homem ou assumir o seu papel social, mas são autoras de

si mesmas. Louro (2000) diz que essas mulheres, quando criam uma política feminina de se lidar com o corpo e representá-lo, admitem a existência deste em uma dimensão social e política. Quando a figura da mulher e do homem entram em colapso pelas teorias de gênero e a quebra de papéis sociais antes naturalizados como verdades universais, essas mulheres experimentam uma nova relação com o corpo onde *desintegram* a percepção de feminilidade e constroem novas corporeidades particulares (Haraway, 2000).

Dissidentes de seu papel social, essas caricaturas do olhar masculino se descontroem da imposição do olhar voyeurístico e se reconstróem enquanto ciborgues modernos. O corpo ciborgue transcende a dicotomia de gênero e assume novos significados. Na nossa sociedade contemporânea, isso já é uma realidade.

Considerações finais

Desde o surgimento das Histórias em Quadrinhos, muito da representação do feminino nesta mídia e o modo como as mulheres se relacionam com o conteúdo foi modificado. Apesar dos entraves que encontra ao se aventurar neste universo, a mulher lê quadrinhos, escreve quadrinhos, desenha quadrinhos e anseia por sentir-se representada de forma condizente com a realidade; elas buscam por se reconhecerem e serem reconhecidas.

Sob uma biografia compartilhada pela vivência feminina, espaços restritos à produção delas, como o Zine XXX, estimulam a criação de uma estética feminina nos quadrinhos que busque uma re-visão da norma vigente. A produção destas quadrinistas está situada em um espaço de desconstrução da norma e além dos limites da cultura subjetiva a elas imposta. Esses corpos expandem também as barreiras da cultura objetiva e buscam a libertação das amarras dos estereótipos de uma mídia construída sob o olhar masculino. Essa representação, ao partir de um lugar invisibilizado pelo *status quo*, seria então percebida como *identidades em dissidência*.

Nestes desenhos publicados no Zine, as artistas experimentam novas formas de representar o corpo feminino tanto quanto experimentam uma nova maneira de questionar a limitação sobre seus próprios corpos. Essa estética da produção de um corpo vivido age como forma de ressignificar o feminino e despi-lo de atribuições negativas, assim como funciona como um parâmetro de representação política de uma imagem que seja representativa das experiências femininas.

Esse corpo pode ser entendido como grotesco quando posto em uma identidade que se configura na



Figura 4. Um corpo ciborgue, por Azul Araujo.
Figure 4. A cyborg body, by Azul Araujo.

dissidência, mas se transforma em um ciborgue, e vem não para propor uma ordem, mas para questionar a própria construção do sujeito e da subjetividade fora da linguagem, da cultura e das relações de poder. O corpo vivido é uma experiência além do homem e da mulher. Ele assume os meios de construção da própria subjetividade e se torna uma performance da individualidade. E esse corpo vivido, marcado por frustrações, descobertas e transformações, ainda tem muito para ser explorado.

Essas artistas grotescas e ciborgues, quando desenham mulheres desviantes, estão se construindo e expressando experiências tão complexas e diversas quanto a sua produção e obstinadas como a vontade de transgredir o corpo.

Referências

- CALAZANS, F.M. de A. 1998. As Histórias em Quadrinhos do Gênero Erótico. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 21(1):53-62
- CIRNE, M. 2000. *Quadrinhos: Sedução e Paixão*. Rio de Janeiro, Vozes, 220 p.
- D'ANGELO, H. 2016. As mulheres e os quadrinhos. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/semanal/mulheres-e-os-quadrinhos.html>. Acesso em: 13/09/2016.
- GOMES, I.L. 2008. *Uma breve introdução à história das Histórias em Quadrinhos no Brasil*. In: Encontro Nacional de História da Mídia, VI, Rio de Janeiro, 2008. *Anais...* Rio de Janeiro, p. 1-15.
- HARAWAY, D. 2000. Manifesto Ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: T.T. SILVA, *Antropologia do Ciborgue*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 33-118.
- LOPES, B. 2014. *Zine XXX*. São Paulo, [s.n.], 120 p.
- LOURO, G.L. 2000. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte, Autêntica, 176 p.
- LUCCHETTI, M.A. 2005. *Desnudando Valentina*. São Paulo, Opera Graphica, 384 p.
- MCCLOUD, S. 1993. *Understanding Comics: The Invisible Art*. Nova York, Kitchen Sink Press, 224 p.
- MULVEY, L. 1983. Prazer visual e cinema narrativo. In: I. XAVIER, *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro, Edições Graal, p. 437-453.
- NOCHLIN, L. 2003. Why have there been no great women artists. In: A. JONES, *The feminism and visual culture reader*. Nova York, Routledge, p. 229-233.
- POLLOCK, G. 2011. A modernidade e os espaços de feminilidade. In: A.G. MACEDO; F. RAYNER, *Gênero, cultura visual e performance*. Ribeirão, Húmus, p. 53-67.
- ROBBINS, T. 2016a. *The Complete Wimmen Comix*. Seattle, Fantagraphics Books Inc., 728 p.
- ROBBINS, T. 2016b. Women in comics: An Introductory Guide. Disponível em: <http://www.readingwithpictures.org/wp-content/uploads/2008/03/Women-in-Comics-An-Introductory-Course.pdf>. Acesso em: 19/10/2016.
- RUSO, M. 2000. *O Grotesco Feminino: risco, excesso e modernidade*. Rio de Janeiro, Rocco, 248 p.
- THE HAWKEYE INITIATIVE. 2016. About The Hawkeye Initiative. Disponível em: <http://thehawkeyeinitiative.com/faq.html>. Acesso em: 05/06/2016.
- WERTHAM, F. 1999. *Seduction of the innocent*. [s.l.], American Ltd.

Submetido: 31/03/2017

Aceito: 16/10/2017