

Lord Fanny, representação *queer* e um boneco vodu para o mundo

Lord Fanny, *queer* representation and a voodoo doll for the world

Henrique Paiva de Magalhães¹
henriquemail@gmail.com

Dandara Palankof e Cruz¹
palankof@gmail.com

RESUMO

Apresentamos uma análise da construção da personagem Lord Fanny, da história em quadrinhos *Os Invisíveis*, publicada pelo selo Vertigo da editora DC Comics. Escrita por Grant Morrisson, a série não apenas foi uma nova abordagem do gênero de super-heróis, como também uma transposição da visão de mundo e das experiências do autor, com o intuito de transformar nossa própria realidade – nas palavras de Morrisson, uma espécie de “boneco vodu”. Lord Fanny, em específico – uma bruxa travesti brasileira de ascendência mexicana –, trouxe para os quadrinhos *mainstream* a experiência estética do *queer*, quebrando o padrão de heteronormatividade comum ao gênero e aproximando a proposta da série à proposição de Serge Moscovici sobre o papel fundamental da comunicação de massa na transformação das representações correntes na sociedade.

Palavras-chave: histórias em quadrinhos, representação social, *queer*.

Por que estudar Histórias em Quadrinhos

As histórias em quadrinhos são uma mídia relativamente nova. As histórias que deram origem ao formato

ABSTRACT

This article presents an analysis of the construction of the character Lord Fanny, from the comic book *The Invisibles*, published by Vertigo – a DC Comics publishing label. Written by Grant Morrisson, the series was not only a new approach to the genre of superheroes but also a transposition of the worldview and of the author’s experiences, in order to transform our own reality – in the words of Morrisson, some sort of “voodoo doll”. Lord Fanny, in particular – a Brazilian transvestite witch of Mexican descent –, brought to the mainstream comics the aesthetic experience of the *queer*, breaking the standard heteronormativity common to the genre and bringing the series proposal closer to Serge Moscovici’s proposition on the fundamental role of Mass communication in the transformation of the current representations in society.

Keywords: comic books, social representation, *queer*.

como o conhecemos hoje nasceram no final do século XIX, e a publicação nas páginas dos jornais tornaram as HQs intrínsecas à cultura jornalística (Cohen e Klawns, 1977) – logo, dos meios de comunicação de massa. Há algumas décadas, se vêm investigando como esses meios, através dos discursos que disseminam em seus conteúdos,

¹ Universidade Federal da Paraíba. Cidade Universitária, s/n, Castelo Branco III, 58051-085, João Pessoa, PB, Brasil.

influem no sentido de senso comum que permeia a convivência social, perpetuando ou transformando as diversas representações sociais nele existentes.

Particularmente desde a ascensão do campo dos Estudos Culturais, em meados da década de 1970, tais representações vêm sendo investigadas mais a fundo, sob o viés da influência dos meios de massa na população; desde a inclusão das teorias feministas entre os ECs, ganharam destaque os trabalhos sobre as representações de gênero e seus papéis sociais dentro dos meios de comunicação (Messa, 2008). Sendo o papel dos meios de comunicação tão relevantes nesse sentido, é essencial que nos debruçemos sobre outros grupos cujas representações podemos encontrar nos meios de massa.

Dentre esses meios, as histórias em quadrinhos ainda são um dos mais populares do mundo, possuindo uma sólida base de fãs, e constituindo um relevante mercado; a venda de gibis ainda movimenta cifras consideráveis no mercado dos EUA (cerca de US\$ 540 milhões em 2014 [Comichron, 2014]), bem como as adaptações cinematográficas das histórias de super-heróis (o primeiro filme dos *Vingadores*, sozinho, lucrou US\$ 1,518 bilhão e é, até esta data, a maior bilheteria do gênero [Yahoo! Cinema, 2015]). Além disso, as histórias em quadrinhos de super-herói passaram a constituir uma espécie de mitologia moderna (Knowles, 2008), transcendendo o próprio meio e passando a fazer parte do imaginário coletivo do mundo contemporâneo. Torna-se, portanto, imprescindível que os discursos disseminados pelos produtos que constituem esse imaginário sejam expostos, analisados e discutidos enquanto perpetuadores ou renovadores de valores morais – principalmente quando estes dizem respeito a uma minoria estigmatizada, que pode, nesses discursos, encontrar elementos de aceitação ou perpetuação das violências sofridas.

Enquanto produto da cultura de massa, as histórias em quadrinhos, em sua maioria, reproduzem valores de cunho machista e heteronormativo presentes em nossa sociedade – principalmente naquelas identificadas com o gênero de super-heróis. O chamado *mainstream*, composto pelos títulos de grande popularidade, publicados pelas grandes editoras como Marvel e DC Comics e estrelados em maioria esmagadora por super-heróis, sofria regulação do *Comics Code Authority* (CCA): o código que, em 1954, instituiu uma autocensura às editoras norte-americanas de quadrinhos, entre outras diretrizes, proibia qualquer menção à homossexualidade. Ao longo do tempo, não apenas o CCA sofreu diversas alterações como também a indústria, gradualmente, desprendeu-se voluntariamente

de suas amarras; mudanças causadas pelo curso natural de transformação da sociedade e também por razões de mercado. Tudo isso influenciou diretamente nas representações apresentadas nas páginas dos gibis, incluindo as dos personagens homossexuais.

Uma das transfigurações mais significativas no cenário das histórias em quadrinhos norte-americanas se deu com o lançamento do selo Vertigo, em 1993. Pertencente à editora DC Comics, o selo se propunha a apresentar histórias de conteúdo voltado para leitores adultos – reflexo do aumento da faixa etária média dos leitores. Sem ostentar nas capas de suas publicações o selo CCA, o Vertigo proporcionava maior liberdade aos criadores na abordagem de temas mais polêmicos, bem como de não se preocupar com restrições quanto à linguagem ou à violência gráfica. Algumas das séries publicadas pelo selo hoje são consideradas clássicos modernos das histórias em quadrinhos – como Monstro do Pântano, Sandman, Transmetropolitan etc. – e seus criadores, até então grandes promessas no meio, alcançaram o reconhecimento como verdadeiros gênios da chamada nona arte. Dentre estes roteiristas, estava o escocês Grant Morrison; para o selo, ele viria a escrever aquela que é considerada, ainda hoje, um de seus trabalhos mais revolucionários: a série *Os Invisíveis*.

Quem são *Os Invisíveis*?

A trama da série, em um breve resumo, acompanha uma das células da Universidade Invisível, grupo anarquista que há séculos tem como objetivo evitar o domínio e consequente destruição da humanidade pelos Arcontes, seres transdimensionais há muito presentes em nossa realidade e que, através de seus agentes infiltrados em posições estratégicas e insuspeitas, direcionam nosso destino de acordo com seus propósitos. Formadas por células de cinco indivíduos, cada qual representando um elemento (terra, ar, água, fogo e espírito), as fileiras dos Invisíveis já contaram com nomes como Lord Byron e Percy Shelley (ou, talvez, seria mais apropriado dizer que ainda contam, uma vez que um dos conceitos da série é a apropriação das ideias metafísicas de que o tempo seria um só – passado, presente e futuro como uma dimensão una; apenas a percepção humana da mesma é que seria linear). *Os Invisíveis* travam a batalha contra os Arcontes se utilizando de seu conhecimento sobre universos paralelos, magia – muitas das vezes tendo como gatilho o uso de uma diversa gama de psicotrópicos – meditação transcendental e, claro, uma generosa dose de violência física.

Apesar disso, a série apresenta uma gama de conceitos um tanto quanto interessantes sobre nossa própria realidade, interpretando teorias de física quântica, de viagem no tempo e teoria das cordas à teoria do caos, entremeados a teorias metafísicas e sobre o verdadeiro significado (e funcionalidade) da magia; tudo ligado por uma dose substancial de referências históricas, à literatura clássica e à cultura pop: uma leitura que se mostra um tanto quanto densa. Morrison afirma que se trata de uma obra semiautobiográfica: estão transpostas nas páginas de *Os Invisíveis* não apenas os interesses do roteirista, mas também, ele clama, suas experiências com transcendentalidade e abdução.

Uma das principais integrantes da célula que acompanhamos ao longo da série é Lord Fanny, uma bruxa travesti brasileira cuja família, de origem mexicana,



Figura 1. Lord Fanny em detalhe da capa de uma das edições de *Os Invisíveis*.

Figure 1. Lord Fanny in detail from the cover of one of the editions of *The Invisibles*.

Fonte: Morrison e Weston (1998).

possui uma longa tradição na magia em sua linhagem feminina (Figura 1).

Apesar de publicado por um selo voltado a um público leitor mais seletivo, *Os Invisíveis* tinha como casa uma das maiores editoras de HQs dos Estados Unidos – o que a configura como parte do cenário *mainstream*. Dessa forma, Lord Fanny rompe uma série de paradigmas com relação à heteronormatividade e à visão de gênero presentes na sociedade, trazendo o *queer* para o mundo dos quadrinhos em uma posição de questionamento e empoderamento com relação às representações da homossexualidade nos meios de comunicação de massa.

Lord Fanny: Magia e *Queer*

A biografia de Lord Fanny é perpassada no arco (conjunto de edições que formam uma história) *She-Man*, publicado entre os números 13 e 15 do primeiro volume da série mensal de *Os Invisíveis* (posteriormente reunidas no encadernado *Apocalipstick*). Nascida um menino, em uma favela do Rio de Janeiro, o nome de batismo de Fanny é Hilde, filho de Adelinda e Eugenio Morales; Adelinda era uma bruxa, uma *naualli* (termo asteca para feiticeira) – bem como sua mãe, Isola, temida na favela por suas habilidades. Esta última, ao ver que a linhagem de mulheres havia sido interrompida com o nascimento de Hilde, insiste para que Adelinda continue tentando conceber uma menina. Mas após um aborto espontâneo de filha, Isola decide que iria tornar Hilde uma mulher (Figura 2).

É justamente a respeito da desconstrução dos conceitos naturalizados de gênero de que trata a teoria *queer*, que surgiu em meados da década de 1980 e encarava a sexualidade e a ideia de gênero como uma construção social, se estabelecendo como um contraponto aos estudos sobre minorias sexuais que ainda mantinham em sua abordagem a concepção da heterossexualidade como norma a ser seguida, ligada inequivocamente ao gênero biológico. O termo *queer*, em inglês, originalmente se constituía como um xingamento – o equivalente, em português, ao vulgar “viado”; sua apropriação não só por essa corrente de estudos, mas pela própria comunidade homossexual denota justamente uma tentativa de desconstruir a imposição das visões normativas de gênero e sexualidade. Tal desconstrução tem como um de seus marcos a afirmação de Michel Foucault de que as identidades sociais, inclusive aquelas ligadas à gênero e sexualidade, são um resultado da forma como os saberes são organizados em nossa sociedade, de modo que essa produção das identidades acaba sendo naturalizada (Miskolci, 2009).

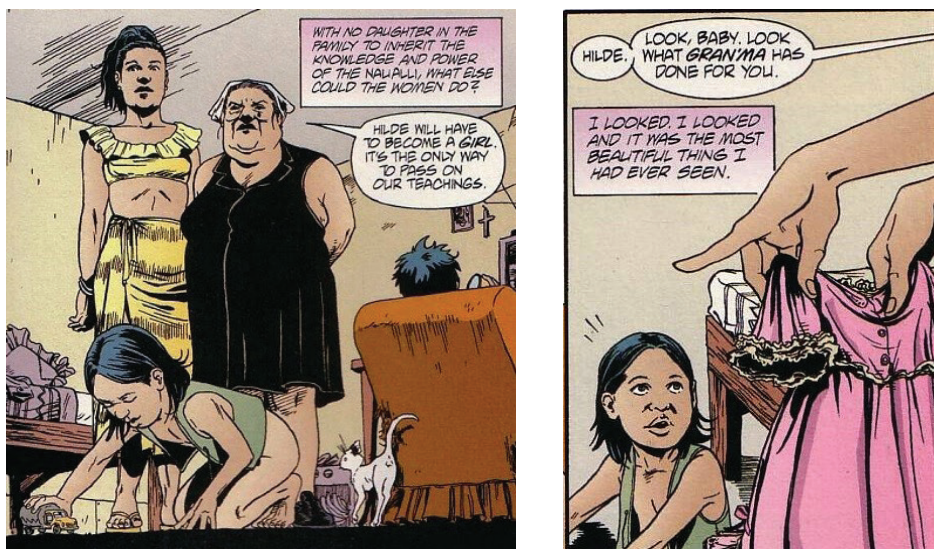


Figura 2. Isola, matriarca da família, decide criar Hilde como uma menina.

Figure 2. Isola, the family matriarch, decides to raise Hilde as a girl.

Fonte: Morrison e Thompson (1995b).

Em artigo sobre a sociologia e a teoria *queer*, Richard Miskolci prossegue sua análise ao afirmar que a heteronormatividade se torna um fundamento da sociedade ao expressar as obrigações e demandas que surgem a partir do pressuposto de que a heterossexualidade é natural – logo, tornando-se “um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle” (Miskolci, 2009, p. 156). A construção da identidade feminina de Hilde vai ao encontro da teoria *queer* neste sentido. Apesar de sua transformação em uma menina ser a manutenção de uma linhagem matriarcal – o que poderia ser visto como uma normatização de determinado papel de gênero – ela se coloca como uma afirmação contrária à naturalização dessa mesma concepção de gênero; a implicação disso é não somente social, já que Hilde passa a exercer um papel na sociedade que difere daquele que lhe seria naturalmente designado de acordo com seu gênero biológico, como também metafísico, uma vez que sua transformação é aceita pelos elementos naturais da própria existência em si – representados pelos deuses astecas com os quais Hilde passa a ter contato a partir de sua iniciação na *brujería*.

Segundo Domingos, que analisou a obra de Foucault em Discurso, poder e subjetivação,

as palavras instituem “verdades”, ou “efeitos de verdade”, criam modelos, subjetividades, ade-

quam indivíduos; que não se nasce isto ou aquilo, mas que se constrói como tal. As palavras que formulam discursos, que por sua vez autorizam práticas, que delegam poder, poder que cria outros discursos etc. [...] Dentro desse entendimento, aquilo que se imagina ser o que se tem de mais essencial (a identidade), nada mais é que uma construção (Domingos, 2015, p. 67).

Este mesmo conceito, que leva à normatização dos conceitos naturalizantes de gênero e seus respectivos papéis, se aplica da mesma forma à iniciação de Hilde. É por essa perspectiva que Isola transforma Hilde na mulher necessária à sua família e que, no futuro, levará à construção da persona de Lord Fanny, em uma perspectiva transgressora de quem atravessa o espelho e enviesa o reflexo a seu modo.

Durante as três edições que formam o arco *She-Man*, temos passado e presente sendo narrados como se experimentados simultaneamente (como explicitamos, um conceito recorrente na série) por Fanny; sua iniciação como mulher e como naualli é entremeada ao seu encontro, já adulta, com um misterioso homem chamado Brodie – que, primeiramente, seduz Fanny, apenas para se revelar como um assassino enviado por aliados dos Arcontes.

No passado, vemos como Isola proporcionou a Hilde a vivência de uma menina e passou a ensiná-la as

artes da feitiçaria; quando acredita que ela já tem idade suficiente – ao despertar de sua maturidade sexual –, decide levá-la para a abandonada cidade sagrada de Teotihuacán, no México, para sua iniciação (Figura 3).

Neste momento da história de Fanny, existem alguns simbolismos importantes. O primeiro é a parte da iniciação em que Hilde precisa, nas palavras de Isola, “sangrar como uma mulher se quiser ser uma mulher” (Morrison e Thompson, 1995b, p. 21): Isola faz-lhe um corte na parte interna da coxa, próximo à virilha, de modo que possa não apenas oferecer seu próprio sangue no ritual de iniciação (como se faz em grande parte dos rituais ancestrais), mas também oferecer a imagem de uma menina sangrando como se menstruasse. Ainda que o gênero biológico seja revelado logo adiante, é a característica da imagem de remeter à uma construção baseada em percepções anteriores que visa levar Hilde a uma primeira aceitação entre as divindades às quais seu sangue, seu corpo e seu espírito foram oferecidos, remetendo a uma imagem universal que, assim como toda imagem, é uma manifestação do sagrado (Laplatine e Trindade, 1996) (Figura 4).

O segundo simbolismo é o animal que, como Isola havia alertado, iria acompanhar Hilde ao longo de sua jornada e torná-la sua protegida, uma vez que ele se trataria da manifestação de uma divindade – o nagual, um protetor totêmico – o que significaria sua aceitação. Hilde torna-se protegida de Tlazolteot, deusa asteca que representa a luxúria e, ao mesmo tempo, a imundície e a purificação. Sua representação totêmica é a de uma borboleta (Figura 5).

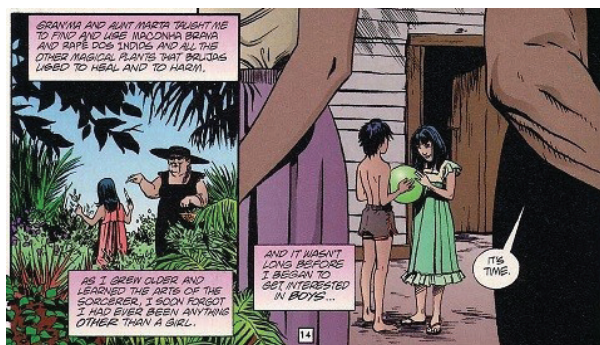


Figura 3. Isola ensina feitiçaria a Hilde e percebe o momento ideal para sua iniciação.

Figure 3. Isola teaches witchcraft to Hilde and realizes that the right moment for her initiation has come.

Fonte: Morrison e Thompson (1995b).

Aqui, a imagem não poderia ser mais óbvia – a da transformação, e também a de delicadeza. Mas, ao mesmo tempo, é também um símbolo de renascimento: Isola, ao

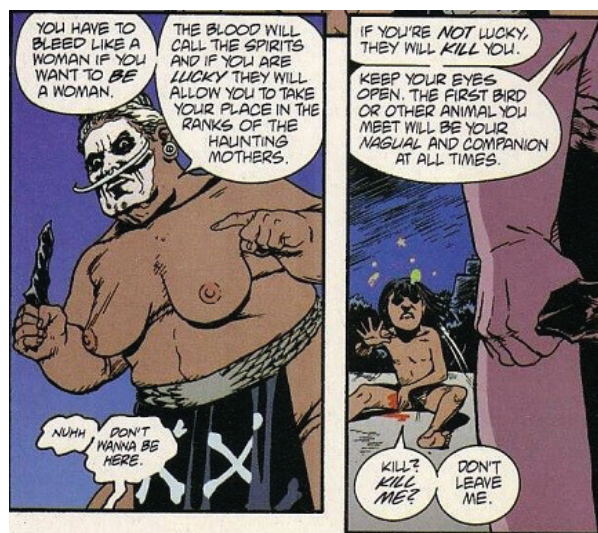


Figura 4. Isola, por força do sangue e da imagem, transforma Hilde em uma menina tendo seu primeiro fluxo menstrual.

Figure 4. Isola, by the power of blood and image, transforms Hilde into a girl having her first menstrual flow.

Fonte: Morrison e Thompson (1995b).



Figura 5. Em forma totêmica de borboleta, Tlazolteot aconselha Hilde.

Figure 5. In it's totemic form of a butterfly, Tlazolteot gives advice to Hilde.

Fonte: Morrison e Thompson (1995c).



Figura 6. Hilde recebe sua própria máscara.
Figure 6. Hilde receives her own mask.

Fonte: Morrison, Thompson (1995c).

perceber qual nagual escolhera sua neta, afirma que ele a guiará através da impureza e da corrupção – que seria sua vida até juntar-se aos Invisíveis, quando se prostituiu nas ruas do Rio de Janeiro (inclusive sofrendo violências); ela renasce não apenas no momento em que se junta ao grupo, mas também quando sobrevive ao momento de sua iniciação – quando encontra Mictlantehcutli, o deus da morte, e vivencia a sua própria, 15 anos depois, ameaçada por Brodie (o tempo é uno): ir à terra dos mortos e conquistar o deus da morte, adquirindo os segredos da magia, retornando segura para nosso mundo; sobreviver ao estupro coletivo que sofreu durante um programa e juntar-se aos Invisíveis; enganar Brodie e impedir a morte prevista: todos o mesmo momento único de renascimento.

O segredo que Mictlantehcutli lhe ensina é, justamente, que “deuses são apenas máscaras” (Morrison e Thompson, 1995d, p. 17). “Religiões e modelos mitológicos de percepção ordenam experiências que nós não temos linguagem para definir” (Cowe-Spigai e Neighly, 2003, p. 62). Ou seja: imagens. O dom que Mictlantehcutli lhe oferta é o conhecimento de que são as imagens que evocam poder. A última etapa de sua iniciação nessa jornada se dá com o presente de sua avó Isola quando a reencontra, após o fim do ritual: um batom vermelho (Figura 6).

A trajetória de Hilde em sua iniciação como mulher e como naualli é a recriação de seu gênero através da imagem, que, como explicitado não só carrega a simbologia do sagrado como inventa o sagrado.

“É por sermos tão *camp* que seguimos em frente”

A transformação de Hilde e sua consequente evolução até tornar-se Lord Fanny – sua própria máscara totêmica, sua própria imagem de poder – constroem indubitavelmente uma válida representação, no meio das histórias em quadrinhos, de tudo aquilo desvendado pela ótica dos estudos *queer*. Nas palavras de Guacira Lopes Louro,

Queer é tudo isso: raro, estranho, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. [...] um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (Louro, 2004, p. 7).

Sua transformação carrega um tanto de artifice; assim como, ao construir a persona de Lord Fanny, há um tanto de performance: características que concernem ao *camp* (Sontag, 1999), que se convencionou como a estética *queer* por excelência. Em resumo, o *camp* pode ser descrito como

um certo tipo de comportamento – conjunto de gestos, posturas, expressões, gírias, tons de fala – baseado em atributos como teatralidade, drama, frivolidade, humor afiado e efeminação. O comportamento camp, que pode ser resumido pela gíria brasileira “dar pinta”, tem como uma de suas grandes expressões os shows de travestismo e drag, mas aparece também na vivência cotidiana, especialmente entre os homossexuais masculinos (Lacerda Junior, 2011, p. 2).

Em Fanny, o *camp* se traduz não apenas quando ela “dá pinta”, mas também em sua performance cotidiana, na medida em que a máscara de Lord Fanny que Hilde coloca se constitui através do travestismo e do *drag* (Figura 7).

O termo “performance” teria sido empregado por Judith Butler, uma das pioneiras dos estudos *queer*, justamente para determinar que os termos que utilizamos para nos referir aos corpos não constituem necessariamente uma descrição dos mesmos, mas uma produção



Figura 7. Trejeitos exagerados e o constante uso da palavra “darling” compõe a performance de Lord Fanny.

Figure 7. Exaggerated gestural and the constant use of the word “darling” are part of Lord Fanny’s performance.

Fontes: Morrison e Thompson (1995a); Morrison e Jimenez (1997, 1998).

deles, a partir do momento em que o ato de nomear é uma construção em si. Portanto, se é por meio de uma performance contínua que são criadas as noções de masculinidade e feminilidade, o engessamento dessas noções seria uma tentativa de encobrir esse caráter performativo, de modo a manter as estruturas de dominação masculina e heterossexual (Domingos, 2015). Assim, a adoção por parte de Fanny desses elementos estéticos não seria uma simples coincidência. Enquanto a própria existência da persona Lord Fanny configura uma não-conformidade a conceitos deterministas, assim também é a missão a qual se propõe os Invisíveis. Desse modo, o *camp* no travestismo de Fanny é, ao mesmo tempo, uma expressão de sua identidade e também a sua “armadura de combate”; é o que podemos apreender de uma sequência em que ela “se monta” (expressão usada na comunidade gay para descrever quando alguém se traveste, se produz em figurino *drag* ou simplesmente se arruma demais) (Figura 8).

Uma torrente de pensamentos passa pela mente de Fanny (talvez, subentende-se, induzidos pela ingestão de algum psicotrópico) ao longo dessa sequência; ao referir-se a uma sensação negativa, Hilde afirma que “ela pode lidar com isso” (Figura 8b); no quadro seguinte, já com a peruca colocada em sua cabeça, afirma que “eu posso lidar com qualquer coisa”: uma clara transição entre as personas de Hilde e Fanny, que explicita bem a afirmação

anterior sobre sua máscara *drag* ser não só sua imagem de empoderamento como também de enfrentamento.

Cabe observar que Sontag, em seu pioneiro ensaio sobre as características do *camp*, afirma ser essa uma estética – logo, uma vivência – apolítica. Contudo, a teoria *queer* (que surgiria apenas cerca de duas décadas depois do ensaio de Sontag) via as performances teatralizadas dos papéis de gênero dentro do *camp* como sendo essencialmente transgressoras, cujo deboche intrínseco era utilizado por muitos artistas deliberadamente como tática de combate (Lacerda Junior, 2011).

Nada mais natural, na verdade, que o *camp* seja político pela subversão do significado da frivolidade. Afinal, é uma estética que nasceu como resultado da opressão sofrida pelos homossexuais durante grande parte dos últimos séculos – a habilidade de desenvolver a performance diante da necessidade de se passar despercebido em uma sociedade que rechaça (violentamente) os indivíduos que se mostram donos de outra identidade que não aquela ditada pelas convenções vigentes (Dyer, 2002). A própria vivência do *camp*, mesmo que estritamente em âmbito privado, se constitui como um ato de desconstrução, de transgressão – nada mais politizado; e afinal, como afirmavam os movimentos feministas da década de 1980, “o pessoal é político”. E se o *camp* na arte, diante do artífice, chama à atenção para o fato que



Figura 8. Lord Fanny “se monta”.

Figure 8. Lord Fanny in drag.

Fonte: Morrison e Thompson (1995b).

estamos diante apenas de um ponto vista sobre a vida (Dyer, 2002), então nenhuma outra estética poderia servir à Lord Fanny, que desde criança enxerga tantos outros lados da existência.

Ainda assim, há uma série de características enunciadas por Sontag que se adequam à caracterização da personagem. Como já afirmamos, para a ensaísta, a essência do *camp* é aquilo que não é natural, traduzido no artifício e no exagero: Fanny in drag. Mais: o *camp* seria esotérico – aquilo que é bastante incomum e entendido ou apreciado apenas por um pequeno número de pessoas, especialmente aqueles com conhecimento especial (Cambridge Dictionary, 2015, tradução nossa): uma definição que se aplica não apenas à comunidade homossexual, mas à própria condição de *bruja* de Fanny; transcendentemente *camp*. E mais do que isso: é saber que, enquanto o mundo lhe impõe papeis, o *camp* lhe dá a oportunidade de escolher qual papel interpretar, de fugir das identidades pré-determinadas (Figura 9).

Essa transcendentalidade que é acessada justamente através de sua máscara, de sua performance do feminino, também encontra ressonância na afirmação de

Sontag sobre o *camp* enquanto uma experiência estética do mundo, e também enquanto algo extraordinário (1999). Sendo a estética aquilo que leva à vivência de determinadas sensações, é só através de sua persona feminina, construída e transgressora, que Fanny tem a oportunidade não só de experimentar essas sensações, como também de moldá-las – os segredos soprados aos seus ouvidos pelas divindades astecas em sua iniciação naualli. Sua vivência sob o artifício do *camp* é literalmente uma porta para aquilo que não está ao nosso alcance na banalidade do cotidiano.

A criação de uma personagem com subtexto tão rico em sua criação não é somente fruto da imaginação de Grant Morrison. Como já dissemos anteriormente, é também fruto de suas vivências, ao passo em que ele afirma que *Os Invisíveis* se trata de uma série semi-autobiográfica, de modo que todos os personagens – até mesmo os vilões – representam algum aspecto de sua identidade e de suas experiências. No caso de Lord Fanny, não se trata de uma simples metáfora.

Eu também tinha que me aprofundar nos experimentos com magia. Já havia lido sobre a tradição



Figura 9. “E quando é que alguma vez eu fui eu mesma, querido?”

Figure 9. “When have I ever been myself, darling?”

Fonte: Morrison e Thompson (1995b).

do travestismo berdache do xamanismo, e decidira que podia fazer uma versão lustrosa, magia do caos, anos 1990 daquilo para me livrar da minha identidade e me tornar meu oposto total. Alguns catálogos fetichistas depois, eu tinha um kit de disfarces que faria inveja a Jimmy Olsen. As roupas e maquiagens permitiam que eu me transformasse num alter ego feminino que criara para ficar no meu lugar durante as operações mágicas lúgubres que conduzia. Eu estava entrando em zonas da consciência bem bizarras e descobri que a “garota” era mais inteligente e corajosa e podia negociar de maneira mais fácil e defender-se de entidades predadoras “demoníacas”. Pelo menos essa foi a justificativa para meu comportamento epicamente estranho. Se ajudar, pense que os demônios são estados mentais maus, as neuroses ou medos incapacitantes. Vestindo vinil negro com salto agulha, maquiagem de show girl e uma peruca loira, comecei a me locomover com facilidade entre forças angelicais, espíritos voduns, Reis e Senhores Enoquianos, a escória da Goetia e



Figura 10. Lord Fanny, transposição do travestismo do próprio Grant Morrison.

Figure 10. Lord Fanny, a transposition of Grant Morrison’s own travestism.

Fonte: Morrison e Thompson (1995b).

os túneis de Set, entidades lovecraftianas e outros personagens e alienígenas ficcionais. Executei rituais de todos os tipos só pra ver se funcionavam, e sempre davam certo. Por mais maluco que pareça, e me parece meio insanidade hoje, tudo era feito com o rigor e a precisão de experimentos científicos (Morrison, 2012, p. 295).

Primeiramente, a descrição de Morrison sobre sua persona *in drag* é muito semelhante ao figurino vestido por Fanny na abertura do arco *She-Man* (apresentamos a cena em que ela “se monta” para este figurino para exemplificar seu sentimento sobre sua performance como instrumento empoderador) (Figura 10).

Temos, portanto, que Lord Fanny é uma transposição das experiências do próprio autor com o *camp*, mas levando a proposta um passo adiante, em uma interpretação literal das afirmações de que se trata de uma estética que proporciona novos olhares sobre a realidade. Constitui-se não apenas de um ato político, no sentido da problematização social de conceitos que, pela força coercitiva das instituições, tornam-se autoritariamente

marginalizantes; a desconstrução das normatividades concernentes à identidade de gênero em nossa sociedade proporcionada pelo *camp* seria mesmo uma estética também de dismantelamento da realidade sob uma perspectiva metafísica, na qual se abririam as portas para novas percepções e experiências sensoriais ocultas pelo véu do cotidiano.

E o que isso tem a ver com representação?

Antes de tudo, é necessária uma pequena introdução ao conceito de representação social. Tal teoria foi desenvolvida por Serge Moscovici, como um desdobramento do conceito das representações coletivas, cunhado pelo sociólogo Émile Durkheim, que designava que estas seriam ideias e sentimentos que compartilhamos entre nós e estão cristalizadas em nossos hábitos e em nossa cultura. Moscovici leva essa ideia mais além, mostrando a importância dessas representações na formação de nosso senso comum e na formação de nossas relações cotidianas.

Em seus estudos sobre psicologia social, Moscovici parte do princípio de que essa disciplina pressupõe que o que nos distingue, enquanto indivíduos, é nossa necessidade de avaliar seres e objetos, de compreender a realidade completamente. Contudo, o autor chama nossa atenção para o fato de que certos aspectos da realidade podem ser tornados invisíveis na conjuntura do tecido social; ao expor essa questão em *Representações sociais – investigações em psicologia social* (2003), Moscovici toma como exemplo a questão do preconceito racial, ao invocar um trecho de um livro de um escritor negro (Ralph Ellison), que afirma ser invisível porque as pessoas se recusam a vê-lo; essa recusa, sabemos, se manifesta em várias instâncias, como a negação dos direitos civis. A inexistência de representações nas mais diversas instâncias sociais reforça essa invisibilidade; uma condição de não existência. O mesmo pode ser dito com relação a outros grupos – como, por exemplo, os homo e os transexuais.

Nesse sentido, as representações sociais podem assumir a função de convencionalização de um determinado objeto, sujeito ou acontecimento. A partir do momento em que surge uma representação, todo novo elemento que venha a surgir e seja ligado a esse grupo será agregado a essa representação.

Para Moscovici (2003), as representações sociais são construídas na sociedade através de três fases: fase científica, quando surge o conceito baseado em uma ciência; fase representativa, na qual ela se difunde na so-

cidade e nas imagens, alterando conceitos e vocabulários; fase ideológica, na qual uma instituição se apropria dela. E para o autor, os meios de massa têm papel fundamental nesse processo e no estabelecimento das mesmas no senso comum.

São as representações sociais, segundo Moscovici (2003), que dão sentido às interações entre as pessoas – caso contrário, tratar-se-ia tão somente de trocas vazias de sentido. Sendo a comunicação um processo de troca de experiências, para que se tornem patrimônio comum (Alexandre, 2001) as representações acabam sendo parte fundamental desse processo de troca de sentidos. Segundo o autor,

Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem (Moscovici, 2003, p. 41).

As representações são, portanto, o produto de nossas ações e comunicações – e no contexto das comunicações de massa, que têm por propósito a transmissão de sentidos, tem seu ciclo amplificado: nascem, se disseminam e acabam sendo substituídas por outras. Ainda segundo Moscovici (2003), vivemos em uma sociedade na qual as trocas de sentidos que constituem as representações são tão rápidas que não têm o tempo de tornar-se tradições imutáveis.

À luz de Martin-Barbero, Morigi (2004) complementa essa visão, afirmando que os meios de comunicação se tornam produtores de sentido através do processo de mediação – fenômeno que constitui e é constituído por interações sociais e discursivas. A mediação seria um posto de construção dos sentidos, a partir de discursos primeiramente produzidos socialmente em instâncias já consolidadas, formando o que seria o *discurso da atualidade* – cujo poder de persuasão se dá pela possibilidade de dar visualidade aos acontecimentos e às interpretações. É nesse discurso da atualidade que são disseminadas as representações sociais pelos meios de comunicação e, a partir do momento em que passam a integrar a opinião pública, vão se tornando parte do senso comum.

Em última instância, Moscovici (2003, p. 54) declara que “a finalidade de todas as representações é tornar familiar algo não-familiar, ou a própria não familiaridade”. Assim, diante de seu papel de dissemina-

dor de representações, as instâncias de comunicação de massa possuem um importante papel na desconstrução de preconceitos, pois, como afirma Moscovici (2003, p. 104), “são elas que determinam nossas reações e as suas significações são, assim, as de uma causa real”. A superação dos preconceitos, quaisquer que sejam eles, passaria, portanto, diretamente pela mudança das representações sociais em nossa cultura. Dessa forma, ao propor novas representações, as mídias estimulam a evolução necessária dentro do senso comum para que as formas discriminatórias de julgamento sejam abandonadas.

Como dito anteriormente, as histórias em quadrinhos se popularizaram como parte da cultura da imprensa e podem ser analisadas sob os mesmos parâmetros utilizados para estudar a mídia impressa em geral; também sob o prisma da afirmação de Cohen e Klawns, Oliveira observa que

[...] não devemos perder de vista que a história em quadrinhos, principalmente a norte-americana, é, essencialmente, por ser produto cultural, pautada pelas normas que regulam o consumo de massa – menor custo versus maior benefício, e, principalmente, pelos valores burgueses que custeiam a indústria cultural; ou seja, a história em quadrinhos é um produto, porém um produto cultural, do qual emergem discursos e deles os sentidos, as representações, enfim, os valores (Oliveira, 2007, p. 13-14).

Oliveira vai além; à luz de Denise Jodelet (1989, p. 36, in Oliveira, 2007, p. 23), que afirmou serem as representações sociais os sistemas de interpretação que organizam nossas condutas e guiam nossa relação com a sociedade e com outros indivíduos, ela afirma:

Protegidos pela tinta e pelo papel, os personagens das histórias em quadrinhos materializam representações que são constantemente retomadas, reatualizadas e normatizadas sob a forma de um simples exercício de leitura; do jogo lúdico entre a palavra e a imagem que, aparentemente desvinculado do mundo real, retoma, recria e fundamenta modelos e saberes. [...] Assim, as histórias em quadrinhos convertem-se em possibilidades de naturalização de valores, modelos e paradigmas que são decalcados na memória coletiva sob a forma de representações, que são absorvidas como normas e verdades (Oliveira, 2007, p. 23).

Dessa forma, também se mostra nas histórias em quadrinhos a intrincada relação entre os produtos culturais da mídia de massa, os discursos por eles veiculados, e a constituição das representações sociais, que norteiam as relações entre os indivíduos dentro do contexto social, tornando-os relevantes na constituição do imaginário popular e, dessa forma, do chamado senso comum.

A representação da homossexualidade nos quadrinhos

As representações de gênero e sexualidade nas histórias em quadrinhos na grande indústria, da qual faz parte Os Invisíveis, seguem a mesma direção de uma série de outras mídias de massa: reforçar padrões e ideais ortodoxos dos papéis de gênero. As HQs repetem esse padrão pois, como aponta Oliveira (2007), são pautadas pelas normas do consumo de massa, traduzidas nos valores do senso comum. A autora cita Adorno para justificar a manutenção da disseminação desses valores: “o sistema da indústria cultural reorienta as massas, não permite quase a evasão e impõe sem cessar os esquemas de comportamento” (Adorno, 1977 in Oliveira, 2007, p. 15).

Dentre os fatores da ortodoxia dos papéis de gênero, encontra-se a heterossexualidade. Como representações dessa ortodoxia, os (super) heróis dos quadrinhos, via de regra, tinham essa como sua orientação sexual – ainda que o livro *Seduction of the Innocent* (1954), no qual o psiquiatra Frederic Wertham ligava a leitura dos quadrinhos à delinquência juvenil e outros transtornos de comportamento, incluindo, aí, a homossexualidade (afinal, esse era o rótulo de tal orientação: um transtorno), afirmasse o contrário; para Wertham, existiam indícios de uma ligação homoafetiva entre Batman e Robin, e de que a Mulher-Maravilha, por ser uma representação feminina destoante, possuidora de força e coragem (apesar de ainda apresentar características ligadas à ortodoxia da representação feminina, como a amabilidade) levaria as meninas ao lesbianismo.

Após essa e uma série de outras acusações sobre os efeitos nocivos da leitura de histórias em quadrinhos, as principais editoras norte-americanas se reuniram e criaram um dispositivo de autorregulação para a indústria: o *Comics Code Authority*. O código ditava uma série de normas sobre o que poderia ou não ser mostrado nos gibis e o selo ostentado nas capas das revistas daria a segurança aos pais de que seus filhos não seriam mal influenciados

por aquelas publicações. Entre essas normas, é claro, estavam as que regulavam o sexo – mais especificamente, em um trecho do código que ditava as normas de representação sobre casamento e sexo. O segundo item deste trecho dispõe que “cenar violentas de amor, assim como anormalidades sexuais são inaceitáveis”; já o sexto item postulava que “A perversão sexual ou a inferência ao mesmo são estritamente proibidas”. A primeira reformulação do código, em 1971, manteve estes itens inalterados (Reblin, 2014, p. 20-21).

Foi apenas na terceira e última reformulação do CCA, em 1989, em que a homossexualidade deixou de ser vista como uma perversão que nunca deveria ser mostrada – mais de 15 anos depois de a Associação Americana de Psiquiatria deixar de considerar a homossexualidade como um distúrbio e do início das lutas por direitos civis dos homossexuais nos Estados Unidos. Nessa nova versão do código, a homossexualidade era vista sob o viés da tolerância, diluído em vários de seus itens. Na seção Instituições, é dito que “Em geral, grupos nacionais, sociais, políticos, culturais, étnicos e raciais reconhecidos [...] são retratados em um enfoque positivo. Isso inclui o governo [...], líderes estrangeiros e representantes de outros grupos nacionais e governamentais; e grupos sociais identificáveis por seu estilo de vida, como os homossexuais [...]”. Na seção Linguagens: “Referências a deficientes físicos, doentes, contextos étnicos, preferências sexuais, crenças religiosas e raça, quando apresentados em sentido pejorativo para fins dramáticos, serão mostrados como inaceitáveis”. E na seção Caracterizações: “Representações de personagens são cuidadosamente trabalhadas e mostrarão sensibilidade às orientações nacionais, étnicas, religiosas, sexuais e socioeconômicas” (Reblin, 2014, p. 22-23).

Como a revolução de *Os Invisíveis* chegou à representação

A Vertigo/DC Comics iniciou a publicação de *Os Invisíveis* em 1994. No ano anterior, o primeiro super-herói gay – Estrela Polar, canadense integrante da Tropa Alfa, grupo do universo mutante da editora Marvel Comics – havia finalmente “saído do armário” após uma década de insinuações veladas por conta das determinações do CCA e da política conservadora do

editor-chefe Jim Shooter. A cultura de massa dava sinais de que a representação da homossexualidade e do sujeito homossexual começava a se transformar na sociedade norte-americana – data da mesma época o episódio da popular sitcom *Friends* em que a ex-esposa de um dos personagens se casa com outra mulher, em um roteiro recheado de diálogos pró igualdade. Contudo, se ainda hoje vivemos sob a sombra do preconceito, vinte anos atrás podemos imaginar que a situação era ainda mais carregada de tensão.

É nesse contexto que se dá a importância da existência de uma personagem como Lord Fanny. Como já explicitado, há um forte conservadorismo no que concerne às questões de gênero e sexualidade na indústria dos quadrinhos. Foram necessários 10 anos para que Estrela Polar apenas pudesse proferir com liberdade as três palavras “eu sou gay” e, um ano depois, a segunda gigante da indústria, através de um roteirista de tendências anarquistas, oferece aos leitores uma personagem que se traduz na encarnação de papel e nanquim de todas as questões levantadas pela teoria *queer*. Se era considerado por demais ofensivo oferecer tal diversidade aos leitores de quadrinhos de massa, tão acostumados às pressuposições normatizadoras de gênero e sexualidade, a publicação de uma personagem como Lord Fanny – ainda que em um selo voltado para um outro espectro de leitores – se configura como a primeira bomba da revolução iniciada pela fagulha sobre o rastro de pólvora que foi a saída do armário de Estrela Polar. Lord Fanny levou a contestação do sistema às questões de gênero, problematizando o que constitui as identidades masculinas e femininas e tomando estes questionamentos como essenciais em uma sociedade dominada por normatizações castradoras e reducionistas. Um choque para os fãs de colants coloridos.

O uniforme de Fanny: se montar². A performance: o *camp* – o artífice, a ludibriação. Hilde foi criada como uma mulher, mas adota uma postura de imitação daquilo que é considerado feminino, pela noção de que aquilo que consideramos feminino é também uma construção. Assim, através dessa composição da imagem é que ela engana os deuses e desafia a sociedade – uma sociedade que, no mundo de *Invisíveis* (nosso próprio mundo), também é puro artífice. Tudo é uma farsa e o que importa, no fim das contas, é a fruição da farsa, em uma dicotomia que, ao mesmo tempo em que a legitima, a desafia: é e essa fruição que se converte em subversão, em desmantelamento

² Expressão usada principalmente por travestis e *drag queens* para designar o ato de se vestir e se produzir ao modo característico de cada grupo.

da norma, em desconstrução daquilo dito como sendo realidade – o objetivo máximo da Universidade Invisível.

Ao apresentar todos esses elementos de transgressão, a série vai ao encontro da proposição de Moscovici a respeito da importância dos meios de comunicação de massa na mudança das representações em nossa sociedade – mas à forma de Morrison: estranha, extrema e surreal. Ainda que provavelmente sem racionalizar sua obra sob o conceito da representação social, definitivamente Morrison acredita no poder de mudar a realidade que tem uma obra lançada ao universo da mídia de massa – a seu próprio modo.

Eu me perguntava se conseguiria um intercâmbio que pudesse afetar minha vida e meu mundo real tão profundamente quanto no mundo de papel. [...] Decidi fazer uma série em que eu pudesse conter e abordar todos os meus interesses. Eu já tinha esse vago conceito de um thriller oculto-conspiratório que se passasse no mundo real, no presente. [...] O mundo de Os Invisíveis era o mesmo nosso. Tomei o cuidado de mantê-lo atualizado, com nomes de bandas, filmes, referências a notícias da época. Era um mundo tão próximo do nosso que nele até era publicada uma HQ chamada Os Invisíveis, numa cena em que King Mob está lendo e comenta que o quadrinho é uma versão glamorosa da sua vida. O modelo tinha que ser perfeito. O universo boneco vodu que eu estava fazendo precisava mapear o nosso de forma tão próxima que me permitisse passar entre eles pela superfície permeável da página. [...] Lá estava eu questionando minha impetuosidade, de pé sobre uma tábua de madeira que se projetava da ponte do Rio Kowarau, uma pesada corda elástica amarrada nos meus tornozelos. Eu segurava na mão, bem apertado, um selo mágico desenhado num papel. A ideia era lançar o projeto Os Invisíveis com um estouro, “mandar tudo às favas”, digamos assim, de um “hiperselo” dinâmico – um feitiço mágico em forma de quadrinhos que teria o poder de transformar vidas, talvez o mundo (Morrison, 2012, p. 298-299).

Magia, segundo o próprio Morrison, não funciona sozinha – é necessário que estejamos atentos aos caminhos que devem ser abertos para que a energia lançada ao universo possa fluir. Essa pode ser uma outra forma, mais esotérica, de interpretar o fato de que o processo de

mediatização, a constituição de discursos que se traduzem em verdades através das mensagens disseminadas pelos meios de massa, pode sim ter uma influência determinante sobre a visão de mundo dos indivíduos – logo, sobre as representações que assimilam e redistribuem em seu discurso nas instâncias da vida social; uma forma de mudar a realidade.

Talvez também possamos enxergar a abertura de tais caminhos como a maior visibilidade das questões sociais envolvendo a população LGBTT, nas últimas décadas. Reivindicações além da união civil, como assistência e garantia de direitos a travestis e transgêneros e a proteção contra a violência de natureza homofóbica ganham cada vez mais corpo através de movimentos sociais organizados, inserindo-se na pauta pública. Tais discussões acabam sendo reverberadas pela mídia de massa – através dos processos de mediatização e de formação do discurso da atualidade explicitados anteriormente. Os quadrinhos não parecem ter permanecido alheios a esse processo – inclusive em títulos de maior apelo popular, como os quadrinhos de super-heróis. Prova disso seriam as declarações à revista Rolling Stone do editor-chefe da Marvel, Axel Alonso, a respeito da história que conta o casamento do Estrela Polar (na revista *Astonishing X-Men*, n. 51) – um verdadeiro evento midiático – ser um reflexo da legalização do casamento entre pessoas do mesmo sexo no estado de Nova York (Perpetua, 2012).

O próprio Grant Morrison, antes de *Os Invisíveis*, já havia criado uma outra personagem travesti – apesar de se tratar de uma espécie de consciência incorpórea: Danny, A Rua (literalmente, uma rua viva e sensiente), criada em sua fase nos roteiros da série Patrulha do Destino, no início da década de 1990. A série *Sandman*, contemporânea da Patrulha e escrita por Neil Gaiman, também contava com uma gama de personagens de sexualidades variadas; entre eles, destacam-se Wanda Mann, uma mulher transexual; e o casal de mulheres lésbicas Foxglove e Hazel. Desde a criação oficial do selo Vertigo e a conclusão de *Os Invisíveis*, outros personagens de sexualidades e identidades de gênero distintas ganharam as páginas de seus títulos, como a geneticista Allison Mann (uma mulher lésbica, personagem de *Y - O Último Homem*) e até o emblemático ocultista John Constantine (protagonista da série *Hellblazer*) teve sua bissexualidade sugerida algumas vezes ao longo dos anos.

Outras linhas da DC Comics, casa do selo Vertigo, também passaram a apresentar maior diversidade entre seus personagens – a editora, aliás, foi a primeira a ter títulos protagonizados por personagens LGBTT; a linha

Wildstorm teve duas séries do personagem Meia-Noite (oriundo do supergrupo *The Authority*, namorado do companheiro de equipe Apolo desde sua primeira aparição); posteriormente, a nova encarnação da Batwoman como uma mulher lésbica (cuja primeira versão foi criada na década de 1950 justamente para afastar as dúvidas sobre a sexualidade do Batman levantadas em *A Sedução dos Inocentes*), surgida na maxissérie 52, ganhou título próprio no ano de 2011. Barbara Gordon, a Batgirl, ganhou uma companheira de quarto transexual, chamada Alisia Yeoh, na fase do título roteirizada por Gail Simone; e na fase seguinte do gibi, a cargo dos roteiristas Brendan Fletcher e Cameron Stewart, Alisia se casou com a namorada Jo, no que a DC publicizou como sendo o primeiro casamento de um indivíduo transgênero nos quadrinhos *mainstream*.

A concorrente Marvel, além de Estrela Polar e seu já mencionado casamento, ao longo dos anos também apresentou outros heróis LGBTT como Hulkling, Wiccano e America Chavez. Um dos principais integrantes dos X-Men, o Homem de Gelo, cuja homossexualidade há muito era especulada entre os fãs, foi “tirado” do armário pelo roteirista Brian Michael Bendis. Além disso, a série Fundação Futuro apresentou a personagem Tong, criatura humanóide de uma raça conhecida como molóides e inicialmente designado como um menino (por terceiros – no caso, os integrantes do Quarteto Fantástico), revelando aos seus irmãos e companheiros de equipe que na verdade se identificava como uma menina – abordando, também, a questão da transgeneridade.

Até pouco tempo, podíamos encontrar nas páginas dos quadrinhos mais populares tão somente as representações de padrões normativos de sexualidade e identidade de gênero. Mas o progressivo surgimento de cada vez mais representações distintas de tais normas, estimulada pelas mudanças (ou, ao menos, o princípio delas), vai ao encontro da correlação proposta por Moscovici entre representações, mídia de massa e o fim do preconceito – bem como de Selma Oliveira sobre a influência no imaginário coletivo a partir da disseminação de determinadas representações. Novas formas de olhar e de representar o outro, estimuladas por vozes dissonantes, disseminando-se pelo corpo social; estimulando-se mutuamente, às vezes gerando, às vezes propagando as mudanças de relações entre os grupos hegemônicos e contra-hegemônicos.

Há hoje uma desconstrução de tais normatividades nesse meio historicamente tão marcado por elas; ela vem encarnada nesses seres místicos, superpoderosos – ou às vezes, retrato de pessoas comuns, como seus leitores. Talvez o resultado concreto de tudo aquilo encarnado por

Lord Fanny e tantos outros ainda não tenha se transmutado completamente para nossa realidade – tais representações ainda constituem uma parcela menor entre os personagens de quadrinhos; a população LGBTT ainda sofre violências, discriminações e tem seus direitos cerceados. Mas alguns feitiços demoram mais do que outros para ter seu efeito completamente realizado.

Referências

- ALEXANDRE, M. 2001. O papel da mídia na difusão das representações sociais. *Comum*, 6(17):111-125.
- CAMBRIDGE DICTIONARY. 2015. Definition of “esoteric” - English Dictionary. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/british/esoteric>. Acesso em: 04/06/2015.
- COHEN, H.; KLAWE, L. 1977. Os quadrinhos e a comunicação de massa. In: A. MOYA (org.), *Shazam!* São Paulo, Perspectiva, p. 103-114.
- COMICHRON. 2014. Comics and graphic novel sales hit new 20-year high in 2014. Disponível em: <http://www.comichron.com/yearlycomicssales/industrywide/2014-industrywide.html>. Acesso em: 08/06/2015.
- COWE-SPIGAI, K.; NEIGHLY, P. 2003. *Anarchy for the masses: the disinformation guide to The Invisibles*. Nova York, The Disinformation Company/Mad Yak Press, 290 p.
- DOMINGOS, J.J. 2015. *Discurso, poder e subjetivação: uma discussão foucaultiana*. João Pessoa, Marca de Fantasia, 260 p.
- DYER, R. 2002. It's being so camp as keeps us going. In: R. DYER, *The culture of queers*. London, Routledge, p. 49-62.
- KNOWLES, C. 2008. *Nossos deuses são super-heróis*. São Paulo, Cultrix, 248 p.
- LACERDA JÚNIOR, L.F.B. de. 2011. Camp e cultura homossexual masculina: (des)encontros. In: XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Recife, 2011. *Anais...* R6-2287-1.
- LAPLANTINE, F.; TRINDADE, L. 1996. *O que é imaginário*. São Paulo, Brasiliense, 82 p.
- LOURO, G.L. 2004. Viajantes pós-modernos. In: G. L. LOURO. *Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte, Autêntica, p. 11-25.
- MESSA, R.M. 2008. Os estudos feministas de mídia: uma trajetória anglo-americana. In: A.C.D. ESCOSTEGUY (org.), *Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa*. Porto Alegre, EDIPUCRS, p. 38-60.
- MISKOLCI, R. 2009. A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica de normalização. *Sociologias*, 11(21):150-182. <https://doi.org/10.1590/S1517-45222009000100008>
- MORIGI, V.J. 2004. Teoria social e comunicação: representações sociais, produção de sentidos e construção dos imagi-

- nários midiáticos. *E-Compós*, 1:1-14. Disponível em: <http://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/9/10>. Acesso em: 09/06/2015.
- MORRISON, G. 2012. *Superdeuses - mutantes, alienígenas, vigilantes, justiceiros mascarados e o significado de ser humano na era dos super-heróis*. São Paulo, Seoman (Pensamento), 496 p.
- MORRISON, G.; JIMENEZ, P. 1997. *The Invisibles*. Vol. 2, ed. 01. Nova York, DC Comics, 25 p.
- MORRISON, G.; JIMENEZ, P. 1998. *The Invisibles*. Vol. 2, ed. 12. Nova York, DC Comics, 25 p.
- MORRISON, G.; THOMPSON, J. 1995a. *The Invisibles*. Vol. 1, ed. 05. Nova York, DC Comics, 28 p.
- MORRISON, G.; THOMPSON, J. 1995b. *The Invisibles*. Vol. 1, ed. 13. Nova York, DC Comics, 28 p.
- MORRISON, G.; THOMPSON, J. 1995c. *The Invisibles*. Vol. 1, ed. 14. Nova York, DC Comics, 28 p.
- MORRISON, G.; THOMPSON, J. 1995d. *The Invisibles*. Vol. 1, ed. 15. Nova York, DC Comics, 28 p.
- MORRISON, G.; WESTON, C. 1998. *The Invisibles*. Vol. 2, ed. 14. Nova York, DC Comics, 25 p.
- MOSCOVICI, S. 2003. *Representações sociais – investigações em psicologia social*. Petrópolis, Vozes, 408 p.
- OLIVEIRA, S.R.N. 2007. *Mulher ao quadrado – as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias*. Brasília, Editora UnB, 234 p.
- PERPETUA, M. 2012. Marvel Comics Hosts First Gay Wedding in ‘Astonishing X-Men’. Disponível em: <http://www.rollings-tone.com/culture/news/marvel-comics-hosts-first-gay-wedding-in-astonishing-x-men-20120522>. Acesso em: 15/06/2015.
- REBLIN, I.A. 2014. Homossexualidade e superaventura: uma questão de conquista ou de mercado? In: A.X. BRAGA Jr. (org.), *Questões de sexualidade nas histórias em quadrinhos*. Maceió, Edufal, p. 17-33.
- SONTAG, S. 1999. Notes on ‘Camp’. In: F. CLETO (org.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Ann Arbor, University of Michigan Press, p. 53-65.
- WERTHAM, F. 1954. *Seduction of the Innocent: The influence of comic books on today's youth*. Nova York, Rinehart & Company, 397 p.
- YAHOO! CINEMA. 2015. As 10 maiores bilheterias de super-heróis. Disponível em: <https://br.cinema.yahoo.com/fotos/10-maiores-bilheterias-super-herois-slideshow>. Acesso em: 08/06/2015.

Submetido: 30/03/2017

Aceito: 10/12/2017