

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE - UNICENTRO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**IDENTIDADES MÓVEIS NA OBRA DE PRYSCILA VIEIRA: GÊNERO E
REPRESENTAÇÃO**

CAMILA RODRIGUES

**Guarapuava - PR
2015**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE - UNICENTRO
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**IDENTIDADES MÓVEIS NA OBRA DE PRYSCILA VIEIRA: GÊNERO E
REPRESENTAÇÃO**

Dissertação apresentada por CAMILA RODRIGUES, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO, como um dos requisitos para obtenção de título de Mestre em Letras.

Orientadora:
Prof.^a Dra. NÍNCIA CECÍLIA RIBAS
BORGES TEIXEIRA

**GUARAPUAVA
2015**

Ficha elaborada pela Biblioteca da Unicentro-Guarapuava, Campus Santa Cruz

R696i Rodrigues, Camila
Identidades móveis na obra de Priscila Vieira: gênero e representação /
Camila Rodrigues.– Guarapuava: Unicentro, 2015.
ix, 87 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual do Centro-Oeste,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Orientadora: Profa. Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira;
Banca examinadora: Profa. Dra. Carla Candida Rizzotto, Prof. Dr. Claudio
José de Almeida Mello.

Bibliografia

1. Identidade. 2. Gênero. 3. Representação. 4. Autoria feminina. 5.
Mulher. I. Título. II. Programa de Pós-Graduação em Letras.

CDD 20. ed. 305.4

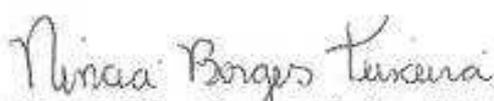


ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO Nº 020/2015 – PPGL/UNICENTRO

Às 13h30min do dia 18 de dezembro de 2015 no miniauditório do *Campus* Santa Cruz, da UNICENTRO, em Guarapuava – Pr, sob a presidência da Profª. Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, reuniu-se a Banca Examinadora de Defesa de Dissertação de Mestrado em Letras, Área de Concentração Interfaces entre Língua e Literatura, da pós-graduanda Camila Rodrigues, constituída pela Profª. Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira – UNICENTRO, Profª. Dra. Carla Candida Rizzotto – UNICENTRO e Profº. Dr. Claudio José de Almeida Mello – UNICENTRO. Iniciados os trabalhos a presidência deu conhecimento aos membros da banca e à candidata das normas que regem a defesa de dissertação e definiu-se a ordem a ser seguida pelos examinadores para arguição. A seguir a postulanda passou à apresentação do trabalho intitulado **Representação e Gênero: Identidades Múltiplas na Obra de Priscila Vieira**. Encerrada a apresentação, a pós-graduanda foi arguida oralmente pelos membros da Banca Examinadora. Após avaliação, a banca considerou o trabalho aprovado. A dissertação apresentará o seguinte título: Identidades múltiplas na obra de Priscila Vieira: gênero e representação.

A presidência ressaltou que a obtenção do título de Mestre em Letras, Área de Concentração Interfaces entre Língua e Literatura está condicionada ao depósito da versão definitiva impressa e em meio eletrônico da dissertação, com todas as correções feitas e atestadas pela orientadora no prazo de trinta dias, e demais exigências da legislação vigente. O não atendimento no prazo anulará toda possibilidade de outorga definitiva do título, bem como o recebimento do diploma. Esta Ata de Defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e o título obtido deverá ser homologado pelo Comitê de Pós-Graduação Stricto Sensu, CPS, da UNICENTRO. Nada mais havendo a ser tratado, a presente ata foi lavrada e assinada pelos membros da Banca Examinadora.

DEFINIÇÃO DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO Nº 020/2015 – PPGL/UNICENTRO



Profª. Dra. Nírcia Cecília Ribas Borges Teixeira - Presidente/orientador
(UNICENTRO)



Profª. Dra. Carla Candida Rizzotto – Membro titular
(UFPR)



Profª. Dr. Claudio José de Almeida Mello – Membro Titular
(UNICENTRO)

Dedico à minha família, especialmente aos meus pais. Dedico, também, carinhosamente ao Waldecir, que nunca deixou de me incentivar e de confiar na minha capacidade.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a Dra. Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira, é claro, que acreditou em meu potencial de uma forma pela qual eu não acreditava ser capaz de corresponder. Sempre disponível e disposta a ajudar. Ajudou-me enxergar que existe mais do que pesquisadores e resultados por trás de uma dissertação, mas vidas humanas... Você não foi somente orientadora, mas, em alguns momentos, conselheira, confidente, mãe e amiga. Você foi e é referência profissional e pessoal para meu crescimento. Obrigada por estar ao meu lado e acreditar tanto em mim!

Aos meus pais, pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

Ao meu querido esposo, Waldecir por ser tão importante na minha vida. Sempre ao meu lado, pondo-me para cima e me fazendo acreditar que posso mais que imagino. Devido ao seu companheirismo, amizade, paciência, compreensão, apoio, alegria e amor, este trabalho pode ser concretizado. Obrigada por ter feito do meu sonho o nosso sonho!

Aos meus filhos, que, nos últimos anos, estiveram tão próximos de mim, que foram tão presentes no desenvolvimento deste trabalho e que, agora, me inspiram a querer ser mais do que fui até hoje!

À Professora Doutora Carla Candida Rizzotto, Professor Doutor Hertz Wendel Camargo e ao Professor Doutor Claudio José de Almeida Mello, pela disponibilidade, atenção e contribuições críticas para este trabalho.

RESUMO

Desde o nascimento, é atribuído à mulher o papel de esposa e mãe. No entanto, a partir da modernidade, surge um novo papel social, adquirido por sua inserção no mercado de trabalho. Isto acarreta mudanças na constituição da identidade feminina gerada a partir das novas práticas discursivas. Esse novo papel vai influenciar nas relações sociais, alterando a construção identitária feminina. Este trabalho analisa a obra da cartunista paranaense Pryscila Vieira, criadora da personagem Amely, uma mulher de verdade, buscando compreender como ocorre a representação da mulher nas histórias em quadrinhos. Os estudos de gênero nos fornecem um *corpus* teórico de razoável proporção que procura estabelecer o instrumental necessário para a leitura não só dos textos, mas também das condições de produção e circulação das obras produzidas por mulheres. Pautando-se nas teorias feministas dedicadas a questionar a visão binária de gênero, bem como nas contribuições dos Estudos Culturais, os quais debatem a questão da identidade na contemporaneidade, nossa análise reflete acerca da (des) construção da(s) identidade(s) feminina(s) nos quadrinhos de Vieira, abordando, sobretudo, a relação entre sexualidade e corpo presente em suas produções, ressaltando as novas configurações da identidade feminina. O presente estudo resulta de uma investigação bibliográfica, hermenêutica e qualitativa, na qual, com base no levante teórico, procedeu-se às análises de conteúdo das histórias em quadrinhos selecionadas e produzidas por Pryscila Vieira, compreendida como um conjunto de técnicas de pesquisa, cujo objetivo é a busca do sentido, ou dos sentidos, de um documento.

PALAVRAS CHAVES: Identidade. Gênero. Representação. Autoria feminina.

ABSTRACT

From birth, the woman is assigned the role of wife and mother. However, from modernity, a new social role, acquired by their insertion in the labor market. This will entail changes to the constitution of female identity generated from the new discursive practices. This new role will influence social relationships, changing the feminine identity construction. This paper analyzes the work of a cartoonist from Paraná Priscila Vieira, creator of Amely character a real woman, trying to understand how does the representation of women in comics. Gender studies provide us with a theoretical corpus of reasonable proportion which seeks to establish the instruments necessary to read not only the texts, but also the conditions of production and circulation of works produced by women. And are based on feminist theories dedicated to question the binary view of gender as well as the contributions of cultural studies, debating the question of identity in contemporary times, our analysis reflects on the (de) construction of the (s) identity (s) female (s) in Vieira de comics, addressing especially the relationship between sexuality and this body in their productions, highlighting the new configurations of female identity. This study results from a literature search, hermeneutics and qualitative, in which, based on the theoretical lift, proceeded to the content analysis of the stories in selected comic and produced by Priscila Vieira, understood as a set of research techniques aimed It is the search for meaning or sense of a document.

KEY WORDS: Identity. Gender. Representation. Feminism.

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Registros de desenhos em cavernas | 34 |
| Figura 2 – <i>Yellow Kid</i> | 35 |
| Figura 3 – <i>Sheena</i> | 37 |
| Figura 4 – Mulher Maravilha 1974 | 40 |
| Figura 5 – Mulher Maravilha 2015 | 41 |
| Figura 6 – <i>Betty Boop</i> | 42 |
| Figura 7 – <i>Barbarella</i> | 43 |
| Figura 8 – Mulheres de Robert Crumb | 45 |
| Figura 9 – As aventuras de Inaiá | 47 |
| Figura 10 – Escrava Isaura | 48 |
| Figura 11 – Iracema | 49 |
| Figura 12 – Amely “entre o ser e o seduzir” cena 1 | 54 |
| Figura 13 – Amely “entre o ser e o seduzir” cena 2 | 57 |
| Figura 14 – Amely “entre o ser e o seduzir” cena 3 | 60 |
| Figura 15 – Amely “Ditadura estética: um corpo que cai?” cena 1 | 62 |
| Figura 16 – Amely “Ditadura estética: um corpo que cai?” cena 2 | 64 |
| Figura 17 – Amely “a voz da resistência” cena 1 | 66 |
| Figura 18 – Amely “a voz da resistência” cena 2 | 69 |
| Figura 19 – Amely “a voz da resistência” cena 3 | 72 |
| Figura 20 – Amely “a voz da resistência” cena 4 | 75 |
| Figura 21 – Amely “a voz da resistência” cena 5 | 78 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 9 |
| 2 | CORPOS EM ROTAÇÃO: GÊNERO, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO | 12 |
| | 2.1 Identidades móveis: construção social..... | 19 |
| | 2.2 Representação: imagens caleidoscópicas do espaço social | 23 |
| | 2.3 O corpo inscrito: marcas socioculturais e representações | 28 |
| 3 | HISTÓRIA EM QUADRINHOS: REPRESENTAÇÃO E ARTE | 34 |
| | 3.1 Corpo feminino e histórias em quadrinhos | 38 |
| | 3.2 Em terras Tupiniquim | 47 |
| 4 | ENTRE TRAÇOS E PALAVRAS: A MULHER PELA MULHER | 52 |
| | 4.1 Amely: entre o ser e o seduzir | 54 |
| | 4.2 Amely: ditadura estética: um corpo que cai?..... | 62 |
| | 4.3 Amely: a voz da resistência | 66 |
| 5 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 74 |
| 6 | REFERÊNCIAS | 78 |

1 INTRODUÇÃO

As representações que durante séculos estereotiparam a mulher em identidades fixas, representadas pelas figuras da mãe, esposa, filha e amante, começaram a ser questionadas.

Stuart Hall (1987) e Zygmunt Bauman (2005) afirmam que a globalização tem um impacto considerável sobre a identidade. A incerteza vivida em um sentimento de movimento eterno, na interconexão virtual de informações geradas a toda hora, leva a uma necessidade constante de readaptação da identidade. Portanto, a compreensão de “ter uma identidade” não vai ocorrer às pessoas enquanto o “pertencimento” continuar sendo o seu destino, uma condição sem alternativa. (BAUMAN, 2005, p. 18).

Pelo viés sociológico, entende-se identidade como o compartilhar de várias ideias de um determinado grupo. O olhar antropológico esboça a identidade como a soma não concluída de signos; qualquer identidade que não fosse clara, ou que não pudesse se situar claramente em uma forma ou outra – “ficando em cima do muro”, passava a ser considerada um problema. Num mundo onde tudo é transitório, uma identidade fixa e bem definida não parece ser muito atrativa.

O interesse pela temática desta dissertação ocorreu por meio do primeiro contato com a obra de Priscila Vieira na Revista *Ideias*. O que chamou atenção foi a escolha da cartunista em criticar, com humor, aspectos do cotidiano das mulheres. Ao iniciar minha pesquisa, sobre a representação da mulher nas histórias em quadrinhos, especificamente sobre a personagem Amely, percebi que a maioria das pesquisas interessava-se pelo estudo da representação feminina em várias HQs, mas poucos falavam sobre uma mulher em específico. Passei, então, a estudar a forma como a mulher era representada por meio da personagem Amely, criada por uma cartunista mulher.

Ao analisar a boneca Amely é importante discorrer sobre as teorias de representações sociais de Roger Chartier (2002), na tentativa de repensar como a figura feminina foi representada ao longo dos tempos por meio do olhar do homem. O autor elenca que “[...] as tentativas feitas para decifrar diferentemente as sociedades, penetram no dédalo das relações e das tensões que as constituem a partir de um ponto de entrada particular” (CHARTIER, 2002, p.66).

Já no campo das pesquisas de gênero, Susan Okin (1979) afirma que as teorias sobre essa temática resultam de duas décadas de reflexões excessivas, análises e pesquisas. Joan Scott (1995) enfatiza que o termo “gênero”, ultimamente, é utilizado de “caráter fundamentalmente social das distinções baseadas no sexo, ou seja, o termo elenca o aspecto relacional das definições normativas de feminilidade” (1995, p.72). Simone de Beauvoir, em 1949, em seu livro “O segundo sexo”, lançou um debate radical acerca das teorias feministas ao enfatizar com a célebre frase que “não se nasce mulher, torna-se mulher”, promovendo uma discussão no âmbito do componente social do sexo feminino diferente do seu aspecto biológico. Esta ideia lançada por Beauvoir (1949) permanece até os dias de hoje em evidência nas pesquisas sobre os estudos de gênero.

Em virtude da mudança da representação antiquada da mulher como sexo frágil e inferior, percebemos que é possível observar a ascensão da posição das mulheres por meio de diversas conquistas, tais como, a saída do privado para o público. Antes a mulher era vista como dona do lar, educadora dos filhos e esposa exemplar. No século XXI, a mulher tem seus direitos de voto, de trabalho e de reconhecimento; hoje, estas rompem com estereótipos e reconfiguraram outros em nossa sociedade.

As definições/conceitos de gênero presentes nas discussões de Scott (1999) e Butler (2010) corroboram com a perspectiva construtivista social. Destacam que tanto o sexo quanto o gênero são, em primeiro lugar, formas de saber, isto é, conhecimentos a respeito dos corpos, das diferenças sexuais, etc. Nesse sentido, a concepção de gênero está fortemente presente nos símbolos, representações culturais, nas normas e doutrinas, organizações sociais e nas identidades subjetivas.

Ao projetar na criação de HQs no universo dominado pelos homens, Priscila Vieira, rompe com os estereótipos opressores e (re) constrói a imagem feminina. Porém, afirmamos que apesar de tudo isso, o preconceito ainda tem um longo caminho para ser superado, e as mulheres, ao se inserirem no campo das HQs, participam do processo de reconstrução dos elementos que as representam na sociedade.

Sendo assim, o presente estudo é resultado de uma investigação bibliográfica, hermenêutica, empírica e qualitativa, na qual, com base no levante teórico, procedeu-se às análises das histórias em quadrinhos selecionadas e produzidas por Priscila Vieira. Não obstante, podemos dizer que a opção por essa ou aquela

temática das HQs é uma conjunção de interdependência entre os objetivos do estudo, as teorias explicativas adotadas pela pesquisadora, e, por que não dizer, as próprias teorias pessoais intuitivas dela.

O objetivo desta pesquisa é verificar como as representações de gênero e identidade é apresentada por meio da personagem Amely, com o propósito de compreender como se constrói o conceito de representação feminina no campo das HQs na sociedade em que estamos inseridos. Além disso, busca-se analisar a(s) identidade(s) assumidas por Amely diante de seu contato com o mundo contemporâneo globalizado. Assim, pretende-se demonstrar que o sujeito pós-moderno se apresenta de formas diferentes, fragmentando-se a cada jogo estipulado, num estado de liquidez no qual ocorre a moldagem às situações vivenciadas.

A pesquisa aqui desenvolvida é uma contribuição para a visibilidade da figura feminina no universo das HQs pelo olhar de uma cartunista mulher. A forma como as mulheres são retratadas no universo das histórias em quadrinho ainda é problemática, pois insistem em colocar as mulheres dentro de dois arquétipos: o de vilã ou de mocinha. Torna-se, pois, preocupante observar representações machistas no universo dos quadrinhos, afinal trata-se de como a sociedade enxerga e lida com o sexo feminino. A desconstrução do patriarcado está presente nas diversas situações nas quais à mulher é designado o papel sexual ou subalterno, e isso demonstra a atenção com que tal assunto deve ser discutido, inclusive, nas HQs.

Assim sendo, no primeiro capítulo, discorreremos sobre o conceito de representações sociais, bem como, apresentamos teorias ligadas ao gênero e identidade. No segundo capítulo, fazemos aportes sobre a representação na arte, em específico das HQs, e sobre o corpo feminino. No terceiro capítulo, o foco recairá sobre as análises das HQs selecionadas, utilizando para isso o cabedal teórico apresentado nos capítulos anteriores.

2 CORPOS EM ROTAÇÃO: GÊNERO, IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO

*“Ninguém nasce mulher, torna-se mulher”
Simone de Beauvoir*

As discussões acerca do universo feminino até os anos 1970 priorizavam “a mulher” no singular como objeto central. O foco dos trabalhos desenvolvidos, durante este período, visava explicar quais eram as razões do silenciamento feminino, da subordinação da mulher na história do patriarcado. Os trabalhos científicos enfrentavam dificuldades nas suas abordagens ao retratar a mulher como objeto ideal. A partir da publicação do artigo de Gayle Rubin (1975), *O Tráfico de mulheres*, é quando o foco passou a ser de mulheres para mulheres, pois a autora teorizava sobre o sistema “sexo e gênero”.

No Brasil, as discussões sobre as definições de gênero tiveram início no final de 1970, quando as pesquisas se voltaram para as relações de produção. O início das pesquisas acadêmicas dava ênfase à mulher e ao trabalho, tanto nos espaços urbanos ou rurais. Destacamos aqui a importância das pesquisas das sociólogas Heleieth Saffioti (1978) e Eva Altermann Blay (1978) como marco inicial das discussões no Brasil. Saffioti (1979) argumenta que as mulheres europeias visavam defender a cidadania feminina com plenos direitos, sendo eles ao trabalho, educação e voto, diferentemente do Brasil, cuja instrução da mulher não chegava a representar uma preocupação social, devido ao fato do acesso à educação ser restrito na época.

As primeiras publicações brasileiras, que tinham como foco definir o feminismo, mostravam-se como um movimento de cunho político e intelectual, pois teve a finalidade de “repensar e recriar a identidade de sexo sob uma ótica em que o indivíduo, seja ele homem ou mulher, não tenha que adaptar-se a modelos hierarquizados” (Alves e Pitanguy, 1985, p. 9).

Houve um crescimento dos estudos de gênero no país no final dos anos 1980. Em menos de dez anos percebemos que vários núcleos, ONGs, instituições, centros de pesquisa e grupos ligados à causa das mulheres, procuravam fazer uso do novo conceito. Assim, o uso do termo gênero foi configurado para ser utilizado em todos os espaços historicamente permeados pelo feminismo.

Na América do Norte, as teorias feministas basearam-se para defender perspectivas de que o conceito de gênero evidencia sua construção culturalmente,

diferenciando-se do de sexo, como adquirido naturalmente. Judith Butler (2008) aborda em suas teorias o embate entre a distinção sexo/gênero, em que sexo é natural e gênero é construído socialmente. Percebemos que mesmo com os avanços alcançados acerca das teorias feministas no século XXI, ainda se fazem necessárias discussões sobre a temática, não tanto para tentar definir um “termo” e sim para compreendê-lo por meio de várias abordagens.

Entretanto, percebemos uma dualidade ao conceituar a temática a respeito das discussões entre sexo/gênero, a autora Judith Butler afirma que: “[...] talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nenhuma” (BUTLER, 2008, p. 25). Sendo assim, a autora indica que o sexo não é natural, mas, é, também, discursivo e cultural como o gênero, devido ao fato da imposição cultural do comportamento.

Judith Butler (2008) apresenta-nos o conceito acerca da performatividade do gênero, que consiste em uma incidência de práticas regulatórias e de repetição de comportamento preestabelecido culturalmente, no que diz respeito a sexo e gênero. Partindo das ideias de Simone de Beauvoir (2008, p. 27) “a gente não nasce mulher, torna-se mulher”. Butler atenta para o fato de que não há nada na fala de Beauvoir que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea.

Dessa forma, podemos caracterizar a performatividade como uma reprodução frequente de comportamento, induzindo, assim, a mulher a se comportar de modo feminino e o homem a se comportar de modo masculino, e, conseqüentemente, excluir aqueles que não se encaixam no padrão ideal imposto pelas relações sociais de poder.

Porém, a teoria de performatividade de Butler lança algumas incompreensões, segundo o que Sara Salih (2012, p.90) argumenta que houve “[...] a equivocada compreensão como livre escolha de gênero a performar, embora a própria caracterização do conceito de performatividade deixe evidente o quadro regulatório pelo qual gênero está imbricado”.

Tal conceituação fundamenta o que Butler chama de performatividade de gênero. Para a autora, gênero é o que performamos - um devir - em contraposição ao “ser”, fixo, estável e oposicional. Sendo assim, gênero é a ação que dá existência ao que nomeia, “[...] não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados”. (BUTLER, 2003, p.48), indicando que a

identidade de gênero advém das expressões de gênero, como estratégias discursivas e socioculturais. Butler, ainda sobre a performatividade, afirma:

se o “corpo é uma situação”, como afirma [Beauvoir], não se pode aludir a um corpo que não haja sido desde sempre interpretado mediante significados culturais; portanto, o sexo poderia não cumprir os requisitos de uma facticidade anatômica pré-discursiva. De fato, se demonstrará que o sexo, por definição, sempre foi gênero. (BUTLER, 2008, p.57).

A teórica argumenta que gênero é algo não concreto, mas que está constantemente reproduzindo, modificando e se movendo. Dessa forma, gênero é função social repetitiva, moldada e criada ao longo dos tempos. Guacira Lopes Louro (1991) corrobora com a proposta de Judith Butler (2008) sobre a performatividade, afirmando que:

[...] através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas. (LOPES LOURO, 1991, p. 24).

A categoria gênero não é algo único, e sim uma parte “essencial” da identidade de um corpo, o qual é apresentado ao mundo. Butler (2008) afirma que a performance do gênero não processa nenhuma ideia de um sexo essencial. Para ela, o corpo cria uma ilusão de “verdades” sociais e de identidades concretas, e aqueles que não assumem seus “papéis” são excluídos/punidos.

Assim sendo, Butler (2008) demonstra que é ilusória a ideia da famosa relação dicotômica do homem/mulher. Na teoria da performatividade ocorre a ideia de que o gênero está em constante mudança e movimento, e que o nosso corpo também constantemente faz “atos”, tendo assim a constatação de um gênero em fluxo constante.

De acordo com Butler (2008), mesmo que a teoria feminista considere que existe uma unidade na categoria denominada mulheres, percebe-se que é introduzida certa divisão nesse sujeito feminista. Assim, ela propõe a retirada da concepção de gênero da idealização de que ele sucede do sexo, argumentando que devemos articular em que medida essa distinção sexo/gênero é arbitrária. A respeito do gênero e do desejo, ela ainda aponta para o fato de que a teoria feminista não

contesta/apresenta outro vínculo considerado natural, e, portanto, optou por deixar tais discussões para outro momento.

Ainda no âmbito da definição do gênero, Judith Butler assevera que a teoria feminista defende uma identidade denominada pelo gênero e não pelo sexo, nota-se que a aproximação entre gênero e essência, entre gênero e substância, são escondidas e não são discutidas e analisadas perante os teóricos. Percebemos com isso que definir a aceitação do sexo como natural e o gênero como algo construído socialmente e culturalmente, é aceitar em contrapartida que o gênero apresenta uma essência do sujeito.

Portanto, a percepção de sujeito não se exime integralmente, mas é necessário discussões sobre a noção de um gênero como resultado no lugar de um sujeito centrado. Notamos que ao aceitar esse caráter de efeito, estaríamos concordando que a identidade, ou a essência, são expressões, e não um sentido em si do sujeito.

Em seus estudos, Butler (1992) ainda argumenta que a política feminista deveria repensar

[...] sem um conceito unificado de mulher ou, minimamente, uma similaridade de tipo familiar entre os termos relacionados pelo gênero, a política feminista parece perder a base categórica de suas próprias afirmações normativas constitui o 'quem', o sujeito para o qual o feminismo busca uma libertação? Se não existe sujeito, a quem vamos emancipar? (BUTLER, 1992, p. 78-79)

Enfatizamos que gênero é uma “escolha”, ou seja, quando os indivíduos escolhem um gênero, eles escolhem interpretar as normas deste, tanto socialmente como culturalmente. Portanto, o gênero é uma sequência de atos, é performativo, em que o sujeito desempenha um papel social e cultural perante a sociedade.

Percebemos que teóricas como a Judith Butler pretendem levantar várias hipóteses no âmbito do entendimento das distinções entre sexo e gênero. Dessa forma, Butler argumenta que “se gênero é o significado cultural que o sexo assume, então o gênero não pode ser dito seguido do sexo de nenhuma maneira” (BUTLER, 1990, p.6). A autora ainda afirma que “quando a construção do status do gênero é teorizado como independente do sexo, o gênero torna-se um artifício flutuante livre” (idem, ibidem, p.6). Porém, a própria autora argumenta que essa suposição gera um conjunto de problemas; alegando também que

[...] não tem sentido, definir o gênero como interpretação cultural do sexo, se o sexo por ele mesmo é uma categoria do gênero. O gênero não deve ser concebido meramente na inscrição cultural de significados, o gênero deve ser sim designado como aparelho de produção em que os sexos são estabelecidos. Como resultado, gênero não é para a cultura, assim, como o sexo é natural; gênero é também estabelecido nos significados do discurso/cultural no meio pelo qual “natureza sexuada” ou “um sexo natural” é estabelecido como “pré-disursivo”, antes da cultura, uma superfície política neutra onde a cultura age. (BUTLER, 1990, p.7).

Guacira Lopes Louro (1992) afirma que os estudos iniciais sobre as mulheres se limitavam, muitas vezes, em descrições das condições de vida e de trabalho em diferentes espaços. Os estudos demonstram as desigualdades sociais, políticas e econômicas vivenciadas no universo feminino. Ao lançar o olhar para definição de gênero a pesquisadora afirma:

[...] ao dirigir o foco para o caráter "fundamentalmente social", não há, contudo, a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizada, deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas. (LOPES LOURO, 1992, p.21).

Para Louro (1992), as características sexuais são compreendidas e representadas no gênero, ou seja, elas são evidenciadas nas práticas sociais e fazem parte do processo histórico. Portanto, percebemos que, de acordo com a autora, as relações sociais constroem a igualdade ou desigualdade entre os sujeitos. No Brasil, somente no final dos anos 1980 que, timidamente, a princípio, feministas passaram a utilizar o termo “gênero”, o qual será posteriormente mais discutido.

Assim, devemos considerar que a construção do gênero é histórica e está incessantemente se reconstruindo. Percebemos uma constante mudança nas relações entre homens e mulheres, nos discursos e nas representações. Portanto, supomos que as identidades de gênero estão continuamente se transformando. Nesse sentido, é fundamental reconhecer que as teorias feministas em seus discursos e críticas sobre gênero, nada mais são que propostas de construção de gênero.

A pesquisadora brasileira Maria Odila Leite (1994), propõe uma definição de gênero a partir de focos narrativos, ou seja, do cotidiano, procurando sempre historicizar aspectos concretos da vida diária dos homens e das mulheres em

sociedade. Ela argumenta que diante desta perspectiva, novos caminhos serão abertos, e outras interpretações serão formuladas das identidades femininas.

Percebemos uma semelhança nos pensamentos de Maria Odila Leite (1994) com a autora Joan Scott (1995), pois ambas afirmam que a história das mulheres está ligada indiscutivelmente com os homens, uma vez que homens e mulheres são definidos em termos recíprocos. Dessa forma, um estudo não pode existir separado do outro.

Joan Scott (1995), em sua definição de gênero, demonstra que ele é elemento constitutivo das relações sociais, o qual dá significado as relações de poder, rejeitando assim, as justificativas biológicas. É utilizado, também, para demonstrar as “construções sociais”, designando, assim, os papéis dos homens e das mulheres. Ao tentar definir um termo, a autora afirma que o “gênero”, no âmbito das pesquisas das feministas americanas, enfatizava o caráter social das distinções baseadas no sexo. Ela também argumenta que o termo ressalta as abordagens relacionais referentes à feminilidade. Para a autora, “o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais baseadas nas diferenças que distinguem os sexos; “[...] o gênero é uma forma primária de relações significantes de poder” (SCOTT, 1995, p. 11). Diante disso, percebemos que a concepção de gênero está presente nos símbolos, representações culturais, nas identidades subjetivas, entre outros.

Autores como Alves e Pitanguy (1985) corroboram com Scott (1995) ao afirmar que o conceito de gênero deve ser entendido como uma construção sociocultural, pois, atribui-se aos homens e às mulheres papéis diferentes dentro de uma sociedade. Acreditam, também, que deve-se levar em conta as experiências cotidianas das pessoas.

Ao enfatizar que as relações entre os sexos são constituídas socialmente, Joan Scott (1990) afirma que não há uma explicação em como estas relações são construídas. Além disso, a autora argumenta que na maioria das vezes há uma desigualdade, em que sempre o sujeito masculino é privilegiado. Ela ainda discorre:

[...] tem duas partes e diversas subpartes. Elas são ligadas entre si, mas deveriam ser distinguidas na análise. O núcleo essencial da definição repousa sobre a relação fundamental entre duas proposições: gênero é um elemento constitutivo das relações sociais, baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e mais, o gênero é uma forma primeira de dar significado às relações de poder. (SCOTT, 1994, p. 13).

Cássia Maria Carlloto (2001) apresenta sua argumentação alegando que para se definir o conceito de gênero devemos respeitar o conjunto das representações sociais e culturais que são formuladas a partir da diferença biológica dos sexos. Portanto, se o sexo no conceito biológico diz respeito ao tributo anatômico, então o conceito de gênero irá se referir ao desenvolvimento das noções de masculino e feminino como construção social.

Heleieth Saffioti (1992) apresenta, em seu texto “Rearticulando gênero e Classe social”, uma crítica à determinação física sexual como representação do papel social que as pessoas irão desempenhar. A relação entre os gêneros vai muito além da existência de dois sexos, ela compreende que esta construção é realizada pelo indivíduo socialmente, e sempre será determinado pelos valores deste.

Percebemos que nos estudos de gênero permeia uma não determinação natural dos comportamentos de homens e mulheres, mesmo que exista inúmeras regras sociais amparadas numa suposta determinação biológica. A maioria das pesquisas de gênero se dedica mais ao estudo dos sistemas culturais, sendo esses “contextos específicos nos quais o sistema sexo/gênero operacionaliza relações de poder” (PISCITELLI, 2004, p. 51).

Apesar de atualmente o termo gênero encontrar suporte numa categoria mais ampla, observamos que a discussão acerca da dualidade natural e cultural é evidente e indeterminada. Por um lado encontramos algumas pesquisas as quais buscam demonstrar que o conceito sexo/gênero deve ser entendido como biológico e este não deve ser deixado de lado. Para outras, o gênero deve ser entendido como uma construção histórico/cultural, ou seja, arbitrário, e tal conceito dever ser desvinculado do conceito biológico. E ainda, nesse contexto, encontramos pesquisas que apresentam ambos argumentos.

No campo da psicanálise Julia Kristeva (1995) é referência. A autora aponta a necessidade da utilização das teorias da psicanálise para desvendar o gênero, pois, para ela, a psicanálise aprofunda a categoria como instrumento dos deslocamentos do feminino e do masculino. Percebemos que a psicologia permite uma melhor compreensão de como é a construção do sujeito no seu interior, posto que tais questões devem ser debatidas na construção social dos sujeitos.

É importante enfatizar que as discussões acerca da definição de gênero no campo da psicanálise, tendo como teóricas críticas Julia Kristeva e Luce Irigaray

pretendem desafiar o conceito tradicional de cada gênero, o homem e mulher. Elas ainda consideram que as diferenças são construídas psicologicamente e ainda dentro de um determinado contexto social. Além disso, enfatizam que não se deve analisar a diferença sexual separadamente, e que cada gênero é formado por meio das relações humanas, ou seja, sempre no âmbito social.

No domínio das discussões de gênero, percebemos a importância das HQs como literatura em geral, pois, segundo Gelson Valderlei Weschenfelder (2011, p. 453) “[...] têm responsabilidade pelos avanços e retrocessos nas relações de gênero”. Observamos que estas possuem discursos importantes, os quais reproduzem relações sociais, assim, como preconceitos e estereótipos. Contudo, as HQs também podem ser inovadoras no conceito de mudanças destas mesmas relações.

2.1 IDENTIDADES MÓVEIS: CONSTRUÇÃO SOCIAL

“quanto a mim mesma, sempre conservei uma aspa à esquerda e outra à direita de mim”.

Clarice Lispector

Anthony Giddens (1999) afirma que a Modernidade altera radicalmente a natureza da vida social cotidiana e afeta os aspectos mais pessoais de nossa existência. Ele considera que a Modernidade também possui uma crescente interconexão entre dois “extremos” da extensão e da intencionalidade: influências globalizantes de um lado e disposições pessoais de outro.

Zygmunt Bauman diz que “[...] a identidade é sempre algo muito evasivo e escorregadio, quase uma priori, ou seja, uma realidade preexistente” (2005, p.17). Émile Durkheim (2002) alega que as identidades coletivas sempre permanecem como pano de fundo. No entanto, Bauman (2004) inseriu-se no universo das teorias feministas para definir a identidade e ainda aproveitou a oportunidade para parafrasear Jean-Paul Sartre ao dizer a célebre frase “que nascer mulher não é suficiente para nos tornar mulher” (2004, p. 89). Ele argumenta que a identidade não é vista como coisa imutável, mas como algo em constante progresso. Dessa forma podemos também retomar aqui a frase de Simone de Beauvoir (1979), esposa de

Sartre, “não se nasce mulher, torna-se mulher”. Portanto, percebe-se nessas célebres frases que a identidade é algo construído socialmente, e que ela irá mudar gradativamente conforme a necessidade ou a opção do indivíduo e não como somente algo imposto pelos modelos culturais.

Nota-se com o advento da globalização que os sujeitos foram influenciados por várias transformações políticas e culturais, fazendo com que houvesse uma inovação na estrutura da vida dos homens e das mulheres, apesar de suas condições socioeconômicas. Percebe-se que estas transformações acarretaram modificações na definição da identidade, especialmente o gênero feminino, posto que a construção social da identidade feminina é resultado de suas vivências culturais, as quais irão influenciar a maneira de agir e pensar perante a sociedade.

Stuart Hall, ainda sobre o advento da globalização e seu reflexo nas identidades, afirma que:

[...] quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem ‘flutuar livremente’. (HALL, 1998, p.75).

A identidade é vista, portanto, como um produto social resultante da interação entre as pessoas e o mundo social. Partindo desta constatação concordamos com Bauman (2005) que esta identidade não é fixa, pelo contrário, ela é passível a mutações, dependendo muito do contexto onde essa está inserida. Stuart Hall (2006) comenta que a identidade está sendo extensamente discutida perante as teorias sociais. Bauman (2005) afirma que este termo é pertinente para debate, visto que o mundo está cada dia enfrentando mudanças culturais, sociais, econômicas e tecnológicas, devido ao advento da globalização, o qual acarretam deslocamento, desfragmento das identidades, tornando-as “líquidas”. De acordo com Hall,

[...] a chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2006, p.7).

É evidente que todo este processo de mudanças ocasionou inúmeras transformações no contexto social, e conseqüentemente na identidade dos indivíduos. À vista disso, é necessário discorrer e discutir sobre as identidades “desfragmentadas” (HALL, 1998) e identidades “líquidas” (BAUMAN, 2005). Segundo Hall, “as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado” (HALL, 1998, p.7).

Stuart Hall (1998) discorre sobre a “desfragmentação” das identidades, e a forma como esta entra em colapso com a realidade em que estamos inseridos socialmente, afirmando que:

[...] o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias e não resolvidas. Correspondentemente, as identidades, que compunham as paisagens sociais ‘lá fora’ e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as ‘necessidades’ objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático. (HALL, 1998, p.12).

Hall apresenta a identidade cultural nacional como um sistema de representação cultural. Nesse sentido, é vista como um sistema simbólico, um grupo de significados, ou até mesmo um discurso. Essa identidade opera diretamente na concepção que temos de nós mesmos perante a sociedade na qual estamos inseridos. Portanto, Hall afirma que:

[...] as identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e história. Não uma essência, mas um posicionamento. Onde há sempre uma política da identidade, uma política de posição, que não conta com nenhuma garantia absoluta numa “lei de origem” sem problemas, transcendental (HALL, 1996 p. 70).

Giddens (2002) discorre sobre outra definição de identidade, a autoidentidade, e como ela é afetada pela globalização. O autor afirma que:

[...] o planejamento de vida pressupõe um modo específico de organizar o tempo porque a construção reflexiva da autoidentidade depende tanto da preparação para o futuro quanto da interpretação

do passado, embora 'retrabalhar' os eventos passados seja sempre importante nesse processo. (GIDDENS, 2002, p. 83).

Douglas Kellner (1992) registra uma problemática na modernidade referente a identidade, argumentando que a própria identidade tornou-se um problema devido ao fato da sociedade estar constantemente ansiosa por constituir uma identidade, seja ela pessoal, ou autoidentidade. Para ele são assuntos em destaque, e ainda acredita que essa ânsia do indivíduo por construir sua própria identidade é um fator relevante para acarretar a crise de identidades.

Bauman (2005) assevera que habitamos em um universo líquido, e, portanto, buscamos, construímos e mantemos as referências comunais de nossas identidades em movimento, mas não por muito tempo. Ele também apresenta uma associação da identidade com a ideia de pertencimento, ao afirmar que esta é construída a partir do fracasso de se viver em um mundo líquido, posto que para ele “a ideia de identidade nasce da crise de pertencimento e do esforço entre o dever e o ser” (idem, ibidem, p. 26). A partir de seu pensamento sobre a “modernidade líquida”, observamos uma ambiguidade entre as duas concepções de identidade, devido ao desconforto que causa a compreensão de uma delas, tida como fragmentada.

[...] em nosso mundo de “individualização” em excesso, as identidades são bênção ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como dizer quando um se transforma no outro. Na maior parte do tempo, essas duas modalidades líquido modernas de identidades coabitam, mesmo que localizadas em níveis diferentes de consciência. Num ambiente de vida líquido-moderno, as identidades talvez sejam as encarnações mais comuns, mais aguçadas, mais profundamente sentidas e perturbadoras da ambivalência. É por isso, diria eu, que estão firmemente assentadas no próprio cerne da questão da atenção dos indivíduos líquido-modernos e colocadas no topo de seus debates existenciais. (BAUMAN, 2005, p.38).

Nesse sentido, observamos que da crise de se determinar uma identidade fixa, no mundo líquido com múltiplas escolhas e opções, Bauman (2005) reflete sobre a possibilidade da liberdade de escolha que o sujeito pode ter, isto é, o sujeito pode estar em constante uma transformação, a partir de suas necessidades, anseios e desejos. Dessa maneira, o sujeito pode ter a ideia de pertencimento, mesmo que, tal ideia seja líquida.

[...] você assume uma identidade num momento, mas muitas outras ainda não testadas estão na esquina esperando que você escolha. Muitas outras identidades são sonhadas ainda estão por ser inventadas e cobiçadas durante sua vida. Você nunca saberá ao certo se a identidade que agora exhibe é a melhor que pode obter e que provavelmente lhe trará maior satisfação. (BAUMAN, 2005,p.26).

Este cenário proposto por Bauman (2005) transmite uma sensação de insegurança no sujeito, o qual busca somente suprir um desejo momentâneo, mesmo que ele tenha a possibilidade de experimentar, explorar e até criar sua identidade, a identidade ainda continua sendo líquida, ou até mesmo desfragmentada. Entretanto, há uma dependência entre a escolha das identidades e da construção de uma identidade a partir do contexto social em que o sujeito estará inserido:

[...] num dos pólos da hierarquia global emergente estão aqueles que constituem e desarticulam as suas identidades mais ou menos a própria vontade, escolhendo-as no leque de ofertas extraordinariamente amplos, de abrangência planetária. No outro pólo se abarrotam aqueles que tiveram negado o acesso à escolha da identidade, que não têm o direito de manifestar as suas preferências e que no final se vêem oprimidos por identidades aplicadas e impostas por outros – identidades que eles próprios se ressentem, mas não têm permissão de abandonar nem das quais conseguem se livrar. Identidades que estereotipam, humilham, desumanizam, estigmatizam. (BAUMAN, 2005, p.44)

2.2 REPRESENTAÇÃO: IMAGENS CALEIDOSCÓPIAS DO ESPAÇO SOCIAL

“É preciso sentir a necessidade da experiência, da observação, ou seja, a necessidade de sair de nós próprios para aceder à escola das coisas, se as queremos conhecer e compreender”

Émile Durkheim

A representação social é um conceito híbrido, não pertencendo somente a uma área do conhecimento, uma vez que sua origem liga-se tanto da sociologia como da psicologia, o que de certo modo dificulta sua conceituação. A origem dos conceitos de representação remete ao conceito de representação coletiva proposto por Émile Durkheim (2002).

Durkheim (2002) demonstra que as representações sociais evidenciam a maneira de pensar a realidade do dia a dia, de como os indivíduos desenvolvem suas atividades sociais, suas posições de acordo com certos eventos e situações. A posição que os indivíduos exercem na sociedade é atribuída pelas representações, estabelecida por meio da relação entre o indivíduo, o mundo e as coisas. Durkheim ainda afirma que:

[...] as representações coletivas são o produto de uma imensa cooperação que se estende não apenas no espaço, mas no tempo; para fazê-las, uma multidão de espíritos diversos associaram, misturaram, combinaram suas ideias e sentimentos; longas séries de gerações acumularam aqui sua experiência e seu saber. Uma intelectualidade muito particular, infinitamente mais rica e mais complexa do que a do indivíduo, está aqui, portanto, como que concentrada. (DURKHEIM, 1983, p.216).

Para Serge Moscovici (1978), não só as imagens do mundo social são um reflexo dos eventos deste mundo, mas seus próprios eventos podem ser reflexos e produtos de nossas imagens nele. Todas as coisas que nos tocam ao nosso redor são tanto o efeito de nossas representações como as causas dessas representações.

Steven Lukes (1984) alerta para a ambiguidade do termo “representação” nas teorias de Durkheim, pois, ora significa um processo de pensamento, ora o conteúdo desse processo. Moscovici (1978) discorre que a representação nada mais é do que o senso comum pelo qual o indivíduo constrói as representações sociais de forma compartilhada e em uma regra de comunicação. Ele argumenta que a representação deve ser compartilhada e ainda desenvolvida por um determinado grupo, sendo que essa construção só é possível na relação do sujeito com outros sujeitos e objetos. Considera, portanto, os argumentos que não existem representações sociais sem objeto, e sem sujeitos sociais, coletivos ou individuais que pertencem a um grupo, pois uma representação é sempre a representação de alguém, tanto quanto de alguma coisa (MOSCOVICI, 1978, p. 27).

Percebemos que nas Histórias em Quadrinhos (HQs) são reproduzidas e reforçadas algumas representações da sociedade. As HQs não se ausentam do esquema cultural e permeiam suas narrativas com representações acerca da relação homem e sociedade.

De acordo com Minayo (1992, p. 158), as representações sociais são “categorias de pensamento, de ação e de sentimento que expressam a realidade, explicam-na, justificando-a ou questionando-a”. A representação social, ainda, está indissociavelmente ligada ao sujeito que a produz: um grupo que, numa rede de relações de produção, ocupa um determinado lugar.

É importante discutir acerca da ideologia na representação da mulher como tendo uma imagem estereotipada no âmbito cultural. Podemos afirmar de acordo com Lauretis (1978, p. 28) “que esta imagem da mulher é baseada em critérios preestabelecidos socialmente e impõe uma imagem idealizada da mulher”. Portanto, percebemos que esses estereótipos que a sociedade impõe sobre as mulheres oprimem-nas e as transformam em objeto, muitas vezes anulando o seu papel social.

Nas teorias de representação feminista, percebemos práticas discriminatórias nas funções das mulheres, em que, no século XX, esta discriminação intrigou muitos pesquisadores, os quais passaram a discorrer pesquisas acerca da temática, possibilitando, assim, uma conscientização mais abrangente sobre a opressão vivenciada pelas mulheres na sociedade. Autoras como Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira (2008, p.3) enfatizam que “[...] esses intelectuais queriam construir múltiplas identidades femininas, não apenas nos discursos de senso comum, mas também nos discursos científicos e feministas”. Portanto, a representação da mulher na literatura é marcada pela “busca por meio de seus personagens, estabelecerem representações que questionam e contestam as posições ocupadas por homens e mulheres na sociedade” (TEIXEIRA, 2008, p. 33).

A representação do indivíduo perante a sociedade é um fator discutido por vários autores. Giddens (2002) discorre sobre a autorrealização do indivíduo, e seus riscos perante a ruptura de padrões. Isto perpetua as afirmações das escolhas de identidades de alguns outros autores.

A autorrealização depende do enfrentamento de determinados riscos, e do equilíbrio entre riscos e oportunidades. O indivíduo deve enfrentar novos riscos decorrentes da ruptura com os padrões estabelecidos de comportamento – inclusive o risco de que as coisas possam ficar piores do que estavam. (GIDDENS, 2002, p.77).

A representação feminina, atualmente, é difundida como uma conquista de expressividade e processos de construção de inúmeras identidades. A

representação das personagens femininas (re) constroem suas posições sociais de exclusão. A mulher é retratada sempre como o significante do outro masculino, e como ela está inserida em uma sociedade patriarcal, está à margem de uma ordem simbólica, em que o homem, nas maiorias das vezes, silencia as mulheres, pois esta ainda é “portadora de significado e não de produtora de significado” (MULVEY, 1977, s/p).

Louis Althusser (1985) contribuiu de forma significativa os estudos de representação, permitindo pensar na “diferença” de tradições e representações. O autor discorreu sobre a ideologia acerca da criação de rupturas históricas nas mudanças das articulações perante grupos sociais, e nas práticas políticas e formações de ideologias. Portanto, ao discorrer sobre representação é importante enfatizar os estudos culturais, pois cultura e sociedade estão vinculadas no mesmo movimento, de tradição, formando, assim, uma unidade.

Ao citar a cultura, devemos elencar que, há várias questões nas mudanças históricas do indivíduo, uma vez que sua representação é afetada ou modificada socialmente. No nosso caso, a representação feminina é modificada.

Roger Chartier (2002, *apud* VALÉRIO 2014, p.23) alega que as representações variam de acordo com interesses dos grupos que as forjam, pois elas são processos dinâmicos e em constante mutação. Para estudar as definições de Chartier (2002) perante as representações, é necessário lançar um olhar para o contexto histórico.

Ao analisar a história, deparamo-nos com a crise das humanidades que levou o ser humano a pensar de forma diferenciada, bem como devemos analisar sua vida particular. Percebemos que, dessa forma, no âmbito dos estudos de representação, existe uma forma de pensamento, o qual enfatiza a união de várias áreas de pesquisa entre cultura e sociedade, possibilitando um novo pensamento. Isso significa que ao deixar de lado o conceito o qual prega a verdade absoluta, passa-se a serem privilegiadas as histórias dos grupos, que não são mais analisados somente como consumidores das verdades impostas, e sim, como produtores/autores de suas próprias histórias. Isto possibilita ainda uma nova visão da transformação da sociedade.

Os Estudos Culturais ganharam destaque nos elementos das pesquisas, pois esse novo pensar da história das humanidades possibilitou novas teorias. No campo social, as lutas das mulheres pelos seus direitos e pela diferença de gênero, assim

como a luta contra o racismo, foram os principais beneficiados com essa nova ótica de pesquisa.

Para Chartier (2002), toda representação metodológica enraíza-se, com efeito, numa prática histórica particular, num espaço de trabalho específico. O autor assevera que esta ocorre no momento em que há um encontro entre o mundo do texto e o mundo do leitor. De modo que cada leitor possui uma experiência de vida e pertence a um determinado grupo social diferente, a forma final desse texto nunca será única, ou seja, sofrerá a ação de poder que rege o grupo ao qual o indivíduo está inserido. Assim, ele defende que o mundo é totalmente feito de representações e o real assume um sentido diverso:

O conceito de representação em Chartier se apresenta como alternativa de compreensão do social e cultural da realidade via representação, o real como sentido, ele recebe sentido, é representado. Entretanto, a representação abre espaço para o relativismo das representações, uma vez que tudo só existe enquanto representado, qual é a garantia que fornece ao trabalho histórico certo grau de confiabilidade? (GUARATO, 2009, *apud* VALERIO, 2014, p.22)

O autor apresenta também discussões sobre o conceito das representações coletivas, onde se configuram em modalidades de relação com o mundo. Dessa forma, o mundo é feito de representações as quais muitas vezes, causam certa dificuldade de compreensão, pois o real tende a assumir um sentido distinto, ou seja, não se sabe o que de fato é real.

Maristela Scremin Valério, apresenta os argumentos de Chartier da seguinte maneira: “[...] dá um passo à frente na concepção do conceito de representação ao declarar que os conflitos e lutas não estão no campo do social e sim no das representações”. A pesquisadora ainda elenca que é na literatura que ocorrerá a legitimação das práticas sociais, pois quem produz literatura “coloca-se em um palco onde é possível visibilizar a maneira como as representações agem, são absorvidas e transformam-se e discursos representativos” (VALÉRIO, 2014, p.23).

Roger Chartier (2002) estabelece dois conceitos para a representação. O primeiro assegura que a representação é a ausência que distingue o que representa do que é representado. Por outro lado, o conceito seguinte elenca que a representação é uma apresentação pública de uma presença, ou seja, “a

representação é o instrumento de um conhecimento imediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma imagem capaz de repô-lo em memória e de pintá-lo tal como é” (CHARTIER, 2002, p.184).

As representações são adaptadas de acordo com o grupo ou classes sociais que estão inseridas, porém, elas nem sempre são determinadas pelos interesses desses grupos que as moldam. É importante elencar que estão sempre presentes nas representações, o poder e a dominação. Nesse sentido, as representações não são apresentadas como neutras, ou seja, elas produzem estratégias que podem acarretar em uma imposição de autoridade, e, até mesmo legitimá-las.

De acordo com Chartier (2002), no âmbito das representações, podemos constatar uma tentativa de impor concepções a um determinado grupo, e para isso o autor utiliza a abordagem de Bourdieu para confirmar sua concepção:

[...] a representação que os indivíduos e os grupos fornecem inevitavelmente através de suas práticas e de suas propriedades faz parte integrante de sua realidade social. Uma classe é definida tanto por seu ser-percebido quanto por seu ser, por seu consumo – que não precisa ser ostentador para ser simbólico – quanto por sua posição nas relações de produção (mesmo que seja verdade que esta comanda aquela. (BOURDIEU, 1979, *apud* CHARTIER, 2002 [1994c], p.177).

Diante disso, percebemos que as representações, tanto coletivas como individuais, são concepções impostas por determinados grupos, ou seja, são construídas por meio da interação social.

2.3 O CORPO INSCRITO: MARCAS SOCIOCULTURAIS E REPRESENTAÇÕES

“Circundado pelos livros, numa sala de estudos estreita e empoeirada, é muito fácil esquecer o corpo; e o senhor sabe que o corpo deve ser tão bem tratado quanto a alma, se ambos devem atingir a mesma perfeição da qual são capazes”

Gotthold Lessing

O estudo do corpo na contemporaneidade é caracterizado entre dimensões, tais como, a libido, o desejo, o selvagem, a emoção, o sentimento, a subjetividade, a eroticidade, e o inconsciente. Julgamos importante apresentar reflexões acerca da temática do corpo ao analisar as representações e identidades da personagem Amely, tendo em vista que esta foi criada pelo olhar feminino da cartunista Priscila Vieira.

Percebemos que os estudos sobre o corpo na modernidade tentam apresentar, dentro dessa linha de pensamento, o objetivo e a colonização do corpo, e que este está em uma posição subordinada ao segmentar o indivíduo em corpo e mente, deixando uma subjetividade emocional-corporal esquecida pela predominância da “razão” nas relações sociais e científicas.

O corpo tornou-se objeto de exposição, admiração, desejo e interferências. De acordo com José Carlos Rodrigues, “[...] o corpo humano é socialmente concebido e a análise da representação social do corpo oferece umas das numerosas vias de acesso à estrutura de uma sociedade particular” (RODRIGUES, 1979, p.44). Sendo assim, o corpo ainda continua a ser conceituado como um ponto cego. Percebemos essa afirmação tanto no pensamento filosófico ocidental dominante quanto na teoria feminista contemporânea, de acordo com Elizabeth Grosz (2000). Níncia Cecília Teixeira (2015) corrobora com Grosz ao afirmar que “[...] o corpo é uma forma de identificação do feminino e do masculino, mas é especialmente tido como um estigma da representação do poder masculino”. Para Rago (1998, p.495, *apud* TEIXEIRA, 2015), “[...] o corpo feminino é uma questão de poder, um lugar estratégico da esfera privada e pública, um ponto de apoio da biopolítica”.

Grosz (2000, p.71) ainda afirma que “[...] o corpo feminino limita a capacidade das mulheres para igualdade e transcendência; é um impedimento a ser superado, um obstáculo a ser vencido se deseja obter igualdade”. Esse mesmo corpo apresentado por Grosz, com suas limitações, precisa se moldar atendendo o anseio atual, isto é, o corpo belo, esculpido durante horas nas academias de ginásticas, ou até mesmo esculpido em clínicas de estética, segue a ordem do dia. Diante disso, “[...] quer seja por meio desta, quer seja por meio de cosméticos, de forma efêmera ou permanente, o corpo é sempre transformado em signo cultural, como capital do qual fala Bourdieu” (NOVAES, 2011, p. 485).

Marcel Mauss (2003) afirma que a expressão corporal traz as marcas do contexto cultural no qual o indivíduo pertence. O corpo, para Mauss, sofre a ação da

coletividade e se constitui em modalidade de expressão dos valores da sociedade na qual se insere, variando de acordo com sociedades, épocas e posições sociais.

Elódia Xavier (2007) vê os corpos como:

[...] mais em sua concretude histórica do que na sua concretude simplesmente biológica, evitando, a todo custo, o essencialismo ou categorias universais. Existem apenas tipos específicos de corpos, marcados pelo sexo, pela raça, pela classe social e, portanto, com fisionomias particulares. Essa multiplicidade deve solapar a dominação de modelos, levando em conta outros tipos de corpos e subjetividades (XAVIER, 2007, p. 22).

John Locke (2003) acredita que no âmbito da tradição política liberal, o corpo ainda é visto como uma posse, uma propriedade de um determinado sujeito, que, dissociado da carnalidade, toma decisões e faz escolhas sobre como dispor do corpo e de seus poderes (por exemplo, no mercado de trabalho). Gatens (sd) observa:

[...] a descrição espinosiana do corpo é a de um corpo produtivo e criativo, que não pode ser definitivamente “conhecido”, já que não é idêntico a si mesmo ao longo do tempo. O corpo não tem uma “verdade” ou uma “natureza verdadeira”, já que é um processo e seu significado e suas capacidades vão variar de acordo com seu contexto. Não conhecemos os limites deste corpo ou os poderes que ele é capaz de ter. Esses limites e capacidades só podem ser revelados nas interações continuadas do corpo e de seu ambiente (GATENS, sd)

O surgimento do corpo para Michel Foucault (1979), enquanto objeto científico, é expoente das implicações do capitalismo na nova percepção de como nos vemos e de como somos vistos. O corpo é tido como produto cultural, sempre associado ao feminino. Ele ainda argumenta que “[...] o controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa no corpo, com o corpo” (FOUCAULT, 1979, p. 80). Portanto, percebemos que hoje diversas representações são ancoradas ao corporal, apresentando-se no sentido de ditarem vários modelos ideais de ser mulher, “[...] uma série de tipos ideais de corpos devem ser postulados para assegurar a produção, projeção, imagens ideais e tipos corporais em disputa, aos quais cada indivíduo [...] possa aspirar” (GROSZ 2000, p. 78).

Grosz (2000) ainda afirma que:

[...] em outras palavras, a especificidade corporal das mulheres é usada para explicar e justificar as posições sociais e as capacidades cognitivas diferentes (leia-se: desiguais) dos dois sexos. Por implicação, os corpos das mulheres são presumidamente incapazes das realizações masculinas, sendo mais fracos, mais expostos à irregularidades (hormonais), intrusões e imprevistos. (GROSZ 2000, p. 78).

Percebemos que, mesmo na contemporaneidade, as especificidades do corpo feminino ainda são vistas com limitações, impedindo as mulheres de possuir certos privilégios e direitos. Algumas teóricas feministas alegam que o corpo feminino dentro dessas limitações está impedido de ser vencido e de obter igualdade. Um caso específico é o do conflito entre o papel de mãe e o político. A mulher que adota o papel de mãe terá seu acesso restrito à esfera pública e social. Portanto, a visão de opressão que a maternidade proporciona às mulheres é, de certo modo, justificada biologicamente, pois, essas mulheres as quais têm filhos são vistas como menos aptas socialmente, politicamente e intelectualmente para participarem como os homens.

Luce Irigaray citada por Grosz (2000) apresenta uma visão diferenciada do corpo percebido somente como biológico. Ela afirma que “o corpo não é nem bruto, nem passivo, mas está entrelaçado a sistemas de significados, significação e representação e é constitutivo deles” (IRIGARAY, *apud* GROSZ 2000, p. 75). Para essas pesquisadoras, “[...] o corpo é visto como um objeto político, social e cultural por excelência e não o produto de uma natureza crua, passiva, que é civilizada, superada, polida pela cultura” (IRIGARAY, *apud* GROSZ 2000, p. 76).

Richard Miskolci (2006, *apud* VALÉRIO, 2014, p.24) defende a influência dos padrões de modelos masculinos, uma vez que eles exercem relações de poder, ao qual atuará na formação dos padrões femininos. Valério (2014) também apresenta a reflexão de Sant’Anna (2012) referente ao corpo, ao afirmar que:

parece que o corpo se tornou o centro de uma espécie de combate permanente, no qual aliados e inimigos pouco se distinguem. Quem não for à luta, quem desertar desse campo fisiológico, expressa fraqueza, mostra a pior das covardias, merece portanto, desprezo. (SANT’ANNA, 2012, p.124, *apud* VALÉRIO, 2014, p.24)

O corpo feminino é exposto, encenado, e dessa forma continua mudo. Ele é objeto do olhar e do desejo, por isso discute-se muito sobre ele. Entretanto, as mulheres não devem falar desse corpo, não tem nem mesmo esse direito, pois o pudor fala mais alto. Percebemos que, ainda hoje, o corpo feminino, silencioso e dissecado, continua sendo o principal suporte da publicidade.

[...] a conveniência ordena às mulheres da boa sociedade que sejam discretas, que dissimulem suas formas com códigos, aliás variáveis segundo o lugar e o tempo. O peito, as pernas, os tornozelos, a cintura são, cada qual por sua vez, objeto de censuras que traduzem as obsessões eróticas de uma época e se inscrevem nas imposições da moda. Os cabelos, signo supremo da feminilidade, devem ser disciplinados, cobertos, enchapelados, por vezes cobertos com véu. (PERROT, 2001, p. 15).

O corpo feminino na pós-modernidade não se ocupa nos limites da noção da cópia, ou seja, ele está cada vez mais insuficiente para abranger a variedade de recursos e técnicas utilizados para a sua representação. Essa representação feminina segue a tendência de se configurar como uma estética do simulacro. “O corpo é um corpo coberto de signos distintivos” (GOLDENBERG e RAMOS, 2002, p.38). É um corpo que representa a liberdade por seu desnudamento, mas que, muitas vezes, é “vigiado e punido” (FOUCAULT, 1987).

De acordo com Sant’anna (1995), são inúmeras as imagens que retratam o corpo; A magreza, por exemplo, no passado, era associada à doença, e as pessoas não se preocupavam com seus pesos. No século XXI, percebe-se que o sobrepeso estava em evidência, fazendo com que os gordos precisem fazer um esforço para emagrecer, ou ainda, de acordo com as palavras da autora: “[...] como se os gordos precisassem compensar o peso do próprio corpo, sendo fiéis produtores de alegria e consolo” (SANT’ANNA, 1995, p. 20-21).

O corpo feminino ideal na atualidade visa a ser um corpo saudável, valorizando sempre o bem estar e a felicidade. O que impera como valor social, é a obtenção de um corpo magro. Danilo Silva Barata discorre sobre a importância que se é dada ao corpo humano na contemporaneidade e a imposição de seu padrão estético:

o destaque dado ao corpo humano na sociedade atual, principalmente no universo da moda e da publicidade, constitui objeto de constante reflexão e pesquisa artística. Os padrões estéticos

ditados pelo mundo *fashion* vão além da prescrição do vestir, interferindo na construção do corpo social. Tais padrões, tornando-se pontos de referência, lançam o homem numa procura desenfreada de espelhos externos, fetiches de uma sociedade de consumo, que possibilitam a construção de uma imagem ideal. Assim, o homem ocidental rende-se a estilos muitas vezes impostos, sendo seduzido pela mídia a “comprar” modelos físicos distantes da realidade. (BARATA, 2004, p. 391-392).

Maria Rita Kehl (2005) afirma que o corpo é a primeira condição para que o sujeito seja feliz. Em outras palavras, a felicidade só será despertada por meio da apresentação de um corpo esteticamente valorizado pela sociedade. Nesse sentido, o corpo tem um papel fundamental nos processos de aquisição de identidade e de socialização.

A definição de imagem que deve ser apresentada à sociedade é idealizada aos olhos do outro. Por esse fato, o sujeito, no caso a mulher, sente-se obrigado a preparar/moldar metricamente à custa de muitas horas assíduas de ginástica e dieta. Muitas vezes vai além, aperfeiçoando seu corpo por meio das mais modernas intervenções cirúrgicas.

O corpo na contemporaneidade também passa a ser visto e compreendido, como uma obra de arte. Alguns teóricos conotativamente apresentam-no como uma “tela em branco”, ou seja, esse corpo é transformado em um registro vivo, que apresenta afetos, emoções, e, ainda, representações da história do sujeito e do seu tempo. Conforme Berger (2006), o corpo é um reflexo da sociedade que articula significados sociais, e não apenas um complexo de mecanismos fisiológicos. Isso significa que devemos pensar no corpo levando em conta a pluralidade de sentidos que ele acarreta.

O homem, inspirado em seu próprio corpo, estabeleceu relações entre os astros, as estações, os animais e deuses. Assim, a partir disso, constatamos que o nosso corpo, bem como os corpos das demais pessoas de nosso convívio, indicam a nossa posição social. É evidente que os nossos corpos, no cotidiano, estão carregados de conotações, seja na publicidade, na moda, nos filmes, nas mídias em geral. Ou seja, o corpo é objeto de obsessão, elegância e cuidados.

Susan Bordo (1997) apresenta sua formulação a respeito da representação do corpo na contemporaneidade afirmando que:

o corpo [...] é um agente da cultura. [...] ele é uma poderosa forma simbólica, uma superfície na qual as normas centrais, as hierarquias e até os comprometimentos metafísicos de uma cultura são inscritos e assim reforçados através da linguagem corporal concreta. [...] uma imagem mental da morfologia corporal tem fornecido um esquema para o diagnóstico e/ou visão da vida social e política. (BORDO, 1997,p.19).

O corpo, dessa maneira, é uma entidade que está constantemente apresentando reconfigurações de sua própria condição cultural, ou seja, ele é instável tanto quanto a identidade. Esse corpo não deve ser representado/analísado somente pela ótica biológica, pelo contrário, ele circula, de alguma maneira, no campo das ciências sociais, históricas e outras áreas humanas.

3 HISTÓRIA EM QUADRINHOS: REPRESENTAÇÃO E ARTE

“[...] alguns preferem a literatura; outros, os quadrinhos. Nós preferimos os dois. Em alguns momentos, a literatura nos diz mais, ou muito mais; em outros, o bom quadrinhos nos é mais significativo”.

Moacy Cirne

Desde a origem dos tempos de acordo com Oliveira (2008), o homem tem a necessidade de comunicar ou expressar as suas experiências de vida. Devido aos registros deixados há milhões de anos nas paredes de cavernas ao longo do planeta, podemos percebermos a confirmação dessa necessidade, a qual perpetua até os dias atuais na geração de uma cultura cibernética. Esse diálogo, produzido por variadas formas artísticas de expressão, é uma forma de interação entre os homens, não somente entre si, mas com o mundo que o cerca.

Registros de desenhos em cavernas



Figura 1 – Fonte: http://www.savelascaux.org/Gallery_photo5.php

Na figura 1, percebemos que alguns aspectos gráficos buscam apresentar significados, formas de interação entre o homem e a natureza. É evidente que desde

sempre o homem sente a necessidade de representar seu meio social, deixar uma marca histórica.

É importante destacar que, mesmo por meio dos traços nas paredes das cavernas, o homem ainda necessita representar suas vivências por meio dos desenhos (linguagem não-verbal). É nesse meio de expressão artística que as Histórias em Quadrinhos (HQs) têm destaque, pois são exatamente a arte narrativa por natureza, devido ao fato da grande potencialidade comunicativa de linguagem verbal e não-verbal que ela apresenta.

Will Eisner (2001) afirma que as HQs são arte definindo-as como arte sequencial. A arte sequencial é lida com imagens reconhecíveis, as ferramentas utilizadas são seres humanos (ou animais), objetos e instrumentos, fenômenos naturais, linguagem, entre outros.

Maria Cristina Oliveira (2008, p.29) afirma que “alguns estudiosos apontam como precursor dos quadrinhos no formato moderno, ao invés de Topffer, as aventuras bem humoradas dos moleques traquinas Max und Moritz do alemão Wilhelm Bush (1832-1909)”. Assim, as HQs alcançaram sucesso por meio dos folhetins publicados no século XIX por Alexandre Dumas, com a publicação do personagem *Yellow Kid* no jornal americano *New York World*, conforme representado pela figura 2.

Yellow kid

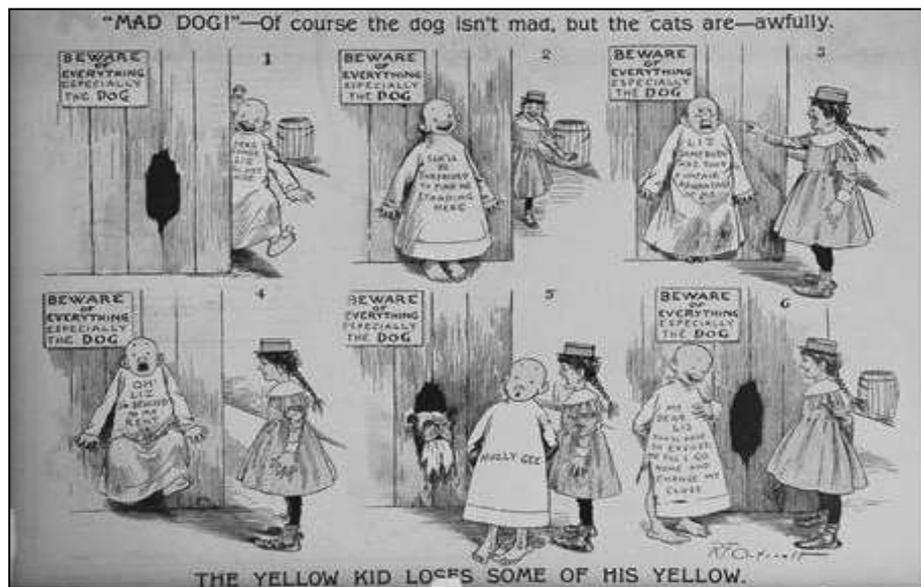


Figura 2. Fonte: Fonte <http://bit.ly/1f8ziAQ>

A estrutura básica de um quadrinho é composta por uma sequência de representações visuais interdependentes; estruturando-se a partir de uma narrativa, com um texto que pode ou não incluir a linguagem verbal. As HQs não são simplesmente uma mistura de desenhos e palavras, e sim uma linguagem especificamente artística, que possui diversas funções, tanto estética como cognitiva.

Percebemos que ao longo dos tempos, para escrever a história das sociedades, os historiadores fizeram uso de diferentes documentos, que podem ser escritos, visuais ou sonoros. Portanto, a criação de uma HQ é primordial, pois se tem nela uma nova forma de ver e compreender o mundo. Em sua composição, cada quadro deve trazer uma densidade enorme de informações, para que o leitor tenha a possibilidade de melhor compreensão da mensagem que o cartunista quer deixar.

Todos os traços, imagens e discursos devem ser apresentados de maneira harmoniosa, para que haja uma lógica nas HQs, senão serão somente várias imagens desconexas, apenas separadas entre si, por quadros. É aqui que enfatizamos a importância do trabalho minucioso do cartunista, ao pensar em cada traçado a ser apresentado ao leitor. Cada quadrinho deve representar fielmente as cenas e as sequências. Para isso, cada quadrinho deverá trazer alguns elementos que apresentem equilíbrio entre si, desde os personagens principais aos secundários. Todo o traçado é importante em uma HQ: a posição da cena, expressões faciais, corporais, enquadramento, jogo de sombras, luzes e cores, possibilitando um melhor entendimento desta.

O cenário tem um papel essencial na estrutura das HQs, pois deve conter todos os elementos gráficos necessários para a perfeita transmissão da mensagem. Contudo, o cartunista deve evitar o excesso de informações, para que o conteúdo não empobreça.

As HQs apresentaram uma significativa evolução, excepcionalmente no decorrer do século XX, atravessando várias fases, desde o tempo de ouro dos quadrinhos, até a maturidade alcançada nas atuais *graphic novels*. Oliveira (2008, p. 30) afirma que, o consumismo acelerado das HQs deu-se com a ajuda dos *Syndicates* (distribuidores de quadrinhos). Com a alta demanda, veio à tona a exigência preestabelecida de novos padrões na apresentação/estrutura das HQs. Isso possibilitou o surgimento de novas temáticas, tais como família e sociedade.

Apesar dessas novas abordagens, a verdadeira popularidade dos quadrinhos ocorreu em 1929. Os quadrinhos como *Popeye*, *Dick Tracy* (1931), *Flash Gordon*, *As aventuras de Tintin*, *Fantasma* (1936), *O sombra* (1931), *Superman* (1938) surgiam e fizeram sucesso. Entre os anos de 1938 a 1949 seguiriam os quadrinhos em um formato diferencial, o de revistinhas. Somente no ano de 1940 que foi lançado “O Gibi” publicado mensalmente.

A respeito da representação feminina nas HQs, a primeira heroína surgiu pelas mãos do desenhista Will Eisner em 1886, sendo esta uma versão feminina de Tarzan, cuja personagem se chamava *Sheena*, a rainha das selvas. *Sheena* teve um papel importante na ascensão feminina nas HQs, devido ao fato de ela ser a primeira representação feminina da heroína, posto que até o momento a representação da mulher era diferente.

Sheena



Figura 3. Fonte: <http://bit.ly/1M8qR5A>

Na década de 1940, surge, nos Estados Unidos, a primeira personagem feminina, a super-heroína nas HQs. Pelos traços do psicólogo e ativista do movimento feminista da época, William Moulton Marston, nasce a *Mulher Maravilha*. Constatamos que a representação feminina da *Mulher Maravilha* é criada a partir dos moldes masculinos, portanto ela é uma versão do super-herói *Super-Homem*.

Oliveira (2007) apresenta sua reflexão acerca da representação feminina nas HQs ao afirmar que:

Protegidas pela tinta e pelo papel, os personagens das HQ's materializam representações que são constantemente retomadas, reatualizadas e normatizadas sob a forma de um simples exercício de leitura; do jogo lúdico entre palavra e imagem, que aparentemente desvincula do mundo real, retoma, recria e fundamenta modelos e saberes. (OLIVEIRA, 2007.p.23).

É evidente que as HQs norte-americanas, da década de 1940, possuem um histórico, para desenvolver pesquisas nas diversas áreas das ciências humanas. Isto devido ao fato delas apresentarem ideologias e representações que possibilitam uma melhor compreensão do contexto histórico, econômico e social da época, não somente naquele país, mas mundialmente. Assim sendo, percebemos que a indústria das HQs estava em ascensão naquele momento e foi disseminada em vários países.

3.1 CORPO FEMININO E HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

“O corpo representa a principal estrutura simbólica tornando-se uma escrita fundamentada no imperativo de se transformar, e de se colocar no mundo”.

Le Breton

As HQs participam do imaginário do público e constituem importante meio de representação da cultura popular e contemporânea. Com a ascensão desse mercado, as mulheres vêm sendo retratadas/representadas de todos os modos, idades e níveis sociais. A representação da mulher nas HQs foi inicialmente idealizada por homens e para homens, sofrendo uma forte influência destes, pois

eles as retratam como expressão de seus desejos, e demonstram o que muitas vezes é considerado imoral e proibido.

Ao utilizarem um espaço privilegiado da comunicação não-verbal, as HQs possibilitam representações de mulheres nas quais sobre elas criam possíveis estereótipos. A mulher não é representada em sua pluralidade, elas são uma espécie de versão masculinizada da mulher. Muitas dessas representações mostram as mulheres como submissas, elas nem mesmo se atrevem a manifestar suas indagações a respeito da dominação do homem.

Outro fator importante a ser destacado é a representação dos corpos femininos, em que, na maioria das vezes, estão sempre muito expostos e categoricamente colocados nas mais variadas posições, retomando, assim, a ideia pré-estabelecida do corpo ao natural.

De acordo com Oliveira (2007, p. 23), [...] “os personagens das histórias em quadrinhos materializam representações”. Essas representações do corpo da mulher, muitas vezes, podem ser interpretadas de acordo com uma imagem idealizada dela por meio do olhar masculino, posto que a maioria dos cartunistas são homens. Estes evidenciam os atributos do corpo feminino, deixando de lado outras capacidades e qualidades femininas, diferenciando-se totalmente das representações masculinas nas HQs, em que os homens são sempre concebidos pela sua força, determinação, poder e inteligência.

Bourdieu (2007) afirma que o corpo feminino é apresentado como um objeto de trocas simbólicas, cujo sentido vem de fora. Esse corpo feminino pode ser representado como dotado de sentidos e valores simbólicos, apresentando-se como um importante instrumento de relação do homem com o mundo. Para Michel Foucault (1987), o corpo é objeto no qual se exercem poderes, de forma a regular suas atividades e torná-lo socialmente útil. Nos quadrinhos contemporâneos, ocorre um reposicionamento da mulher, esta concebida como dona de casa ou “mocinha em perigo”, ou seja, a mulher emancipada. Segundo Bourdieu (1999, p. 79) “[...] para fazer da experiência feminina do corpo o limite da experiência universal do corpo-para-o-outro, incessantemente exposto à objetivação operada pelo olhar e pelo discurso dos outros”.

Desde as primeiras representações, o corpo erotizado nas HQs, seja da mocinha ou da vilã, é sempre representado com um número maior de atributos sexuais; as curvas da cintura em formato de ampulheta, seios volumosos, como

podemos constatar na imagem a seguir da primeira representação da *Mulher Maravilha* em 1943.

Mulher Maravilha representação 1974



Figura 4. Fonte: Fonte: <http://bit.ly/1Sq1Y5e>

Percebe-se traços da sexualidade de forma maciça e uniforme, assim como representado na versão reestilizada da *Mulher Maravilha* 2015. Ao fazer uma breve retrospectiva histórica da representação das mulheres nas HQS, constatamos que é comum estarem na posição de mocinha e/ou vilã. Elas sempre são apresentadas de forma sensual, com roupas curtas, cujo foco está em salientar o corpo de forma a criar um aspecto erótico. Até mesmo sua postura atribui sentidos eróticos.

Mulher Maravilha representação 2015



Figura 5. Fonte: <http://bit.ly/1HyU5Y8>

É recorrente a representação de um corpo feminino sensualizado por curvas bem definidas, remetendo a uma ampulheta. Oliveira (1997) afirma que a sensualidade feminina passou a fazer parte do imaginário dos desenhistas e das próprias mulheres. Ela salienta que em cada traço da mulher existe uma forma perfeita, sempre bem elaborada e combinada do corpo feminino.

O corpo feminino nas HQs é construído como corpo território, ou como corpo padrão, em que as mulheres podem ser representadas por intermédio de múltiplas identidades. A representação do corpo feminino nas HQs, de acordo com Selma Oliveira (1997):

[...] é idealizado para e com base no olhar masculino, pois é ele que se apropria e constitui as mulheres no que Bourdieu vai denominar de objetos simbólicos. Tanto ele quanto Naomi Wolf afirmam que esse objeto simbólico e as características inerentes a ele – beleza,

porte, altura, etc. – existem primeiro pelo e para o olhar dos outros, como objetos receptivos, atraentes e, principalmente, disponíveis. O olhar é, pois, uma das formas mais eficazes de dominação e controle sobre a sexualidade feminina. Segundo Bourdieu, estando a mulher sob o olhar dos outros, ela se sente obrigada a experimentar, constantemente, a distância entre o corpo real, ao qual está presa, e o corpo idealizado, do qual procura infatigavelmente se aproximar. (OLIVEIRA, 1997, p.147).

Outro fator importante na representação do corpo da mulher nas HQs é a virilidade que contrasta com a imagem masculina. Os seios e o ventre remetem à fecundidade da mulher, cujos traços dos desenhos, de acordo com Boudieur (1999), simbolizando o puro e o impuro.

Oliveira (2002) afirma que a sexualidade feminina é “padronizada e organizada” nas HQs norte-americanas. O formato do corpo, tanto materno quanto infantil, possuem atributos diferenciados. Muitas vezes há ausência de alguns atributos sexuais, que são decorrentes das mulheres. No caso do corpo materno, os seios volumosos remetem à amamentação, porém os traços não são curvos para definir a cintura.

Outra evidência no âmbito do erotismo e sexualização do corpo feminino nas HQs é o surgimento de personagens como *Betty Boop* criada por Max Fleischer na década de 1930, e *Barbarella* em 1962, idealizada por Jean Claude Forest. Estas personagens simbolizam a sensualidade propagada na época. Para Cott (1991, *apud*, BOFF 2014, p.84) “[...] os anos 1920 representaram uma certa libertação, com a redução do número de filhos em função dos métodos anticoncepcionais que permitiram a construção de um imaginário mais liberto sexualmente”. NA imagem a seguir, podemos ver evidentemente o apelo sexual nos traços das duas representações femininas:

Betty Boop



Figura 6. Fonte: <http://bit.ly/1Kb23aX>

Juliane Odino (2009) apresenta a definição do termo *pin-ups* da época para explicar a escolha dos traços da representação de personagens como a *Betty Boop*, “[...] denominadas *pin-ups*: “produto da indústria cultural, *pin-up* é uma imagem, desenhada ou fotografada, de uma mulher atraente que, por meio de sua expressão e de sua atitude, consegue atrair a atenção do público masculino” (ODININO, 2009, p. 11). A autora ainda argumenta que essa representação feminina presente na *Betty Boop* está em nosso imaginário, e que a exaltação da beleza, sedução e meiguice são os atributos que evidenciam o sucesso que perpetua até os dias atuais.

As mulheres de papel são lindas e voluptuosas. Entretanto, na condição de namorada, de acordo com Oliveira (2002), “ela é virgem e, na condição de vilã, ela é rejeitada pelo herói”. Portanto, a representação de *Betty Boop* é de uma mulher *sexy* e fatal; vários atributos físicos dela reforçam sua sexualidade e erotismo. Seguindo esta linha de pensamento, surge a intergalática *Barbarella*.

Barbarella



Figura 7 Fonte: <http://bit.ly/1MyabTf>

Pons (2012, *apud* BOFF 2014, p. 99) argumenta que *Barbarella* representa uma mulher independente no campo pessoal, além de tomar as iniciativas no terreno da aventura”, ou seja, o campo pessoal ao qual Pons se refere é o campo sexual. Edilaine Boff (2014) ainda argumenta que:

[...] a personagem é considerada símbolo feminista na época, mas apresenta algumas contradições nesse sentido, como a utilização do corpo para obter outras coisas que não pertencem ao campo sexual. Neste sentido, pode-se questionar a real vontade sexual da personagem, já que, em muitos momentos, ela não utiliza o corpo como uma espécie de moeda de troca. (BOFF, 2014, p. 102).

Barbarella é apresentada constantemente sem roupas, sendo comparável às mesmas heroínas submissas de décadas anteriores. Há na representação de *Barbarella* marcas de um corpo erótico.

Milo Manara é artista reconhecido no âmbito das HQs pelas técnicas ao desenhar corpos femininos. Boof (2014, p.102) afirma que “[...] os corpos

desenhados pelo artista não possuem imperfeições, mas tampouco constituem figuras idealizadas e de proporções impossíveis, tais como muitas super-heroínas são representadas”. Boff (2014) ainda apresenta a visão crítica de outra artista feminina chamada Carol Galais, que diz respeito à representação das personagens de Milo Manara, “[...] as mulheres de Milo Manara têm todas o mesmo corpo e rosto e não possuem personalidade, são mulheres-objeto”.

Alguns artistas limitam-se somente apresentar o corpo feminino como objeto de desejo sexual masculino. Geralmente, valorizam-se os traços, os quais realçam a sexualidade feminina. Poucos são os artistas que apresentam personagens com mais complexidades, com identidade, profissões e vontades próprias.

É evidente o apelo sexual perpetuado nos traços da representação do corpo feminino nas HQs. Ainda nos dias atuais, mesmo depois de tantas conquistas das mulheres, elas ainda são representadas como objetos sexuais, seus corpos são esculturais, musculosos, jovens e sensuais, exaltando erotismo em cada traçado. Germaine Greer (1971) afirma que:

[...] extraordinárias mulheres explosivas com olhos oblíquos e frisadas nuvens de cabelos que vagueiam pelas histórias em quadrinhos, na ponta dos pés, girando subitamente para cima do herói, garras à mostra para matar. Suas bocas são grandes, curvas e lustrosas como cimitarras: a musculatura de seus ombros e coxas é incrível, seus seios iguais a granadas, suas cinturas rodeadas por cintos de aço tão estreitas como de dançarinas cretenses. (GREER, 1971, *apud* OLIVEIRA, 2002, p. 39).

O cartunista/ilustrador Robert Crumb é considerado um dos fundadores do *underground*¹ nos Estados Unidos. É recorrente em seus traçados a representação de um corpo feminino como objeto a ser admirado. Porém, de acordo com Boff (2014, p.109), o corpo representado pelo artista apresenta “dimensões diferentes das super-heroínas”, e, ainda, de acordo com a autora Robert Crumb, “parece realizar uma manifestação genuína de desejo sexual, já que, em princípio, a adoração às mulheres que não são padrões de beleza não traria benefícios sociais a ele.”

¹ Underground - termo utilizado para designar a publicação e divulgação independente das HQs que frequentemente utilizam a sátira em sua natureza.

Mulheres de Robert Crumb



Figura 8 Fonte: <http://bit.ly/1J4KaMd>

Boff (2014, p.109) aponta “para a não exploração metodológica do corpo feminino”, ou seja, “não estando no âmbito mercadológico, esse corpo pode ser compreendido como mais desejável, já que não haveriam benefícios, que não sexuais, em desejá-lo”.

De acordo com Mike Madrid (2009), existe uma diferença entre a representação visual feminina e masculina nas HQs, considerando que:

[...] super heróis masculinos são geralmente apresentados como sendo sem questionamentos mais poderosos que as mulheres. Ainda, eles usam fantasias que cobrem e protegem a maioria de seus corpos. Já, as mulheres são ditas como frágeis, e com menos capacidade de se protegerem. E ainda, vão à batalha com a maioria de seus corpos expostos. (MADRID, 2009, p. 290).²

² Tradução minha. Texto original: “Male heroes are usually presented as being unquestionably more powerful than women. Yet, they wear costumes that cover and protect most of their bodies. Women

A representação feminina nas HQs é irreal, mesmo estando em um contexto de fantasia, percebemos isso devido ao fato da representação visual de fraqueza das personagens e a falta de vestimenta. Madrid (2009) apresenta essa inquietude, pois a representação feminina é altamente sexual e vai contra o que as HQs, muitas vezes, querem apresentar de natureza pura, virginal das mulheres. É evidente, também, que a representação das mulheres é traçada por longas pernas torneadas e seios volumosos. Anatomicamente é diferente, salvo os corpos esculpidos por intermédio de exercícios físicos e intervenção cirúrgica.

As mulheres representadas nas HQs são frequentemente enquadradas em certas posições, enfatizando seus atributos corporais, ou seja, deixam evidentes suas nádegas, seus seios, em meio às batalhas em que elas enfrentam. Diferentemente dos personagens masculinos em que raramente são traçados salientando suas virilhas e suas nádegas, pelo contrário, o destaque é para seus peitorais torneados e suas costas.

Ainda há um desvalio das mulheres na cultura popular. Em decorrência disso, observamos a representação de personagens femininos com menos poderes em comparação dos masculinos. Portanto, a representação feminina nas HQs, de acordo com Romagnoli e Pagnucci (2013, p.95) “tem sido historicamente determinada de acordo com a audiência e dos criadores que são esmagadoramente masculina”.³

3.2 EM TERRAS TUPINIQUIM

O cenário brasileiro da representação feminina nas HQs é vasto e riquíssimo. De acordo com Renan Reis Fonseca (2010, p.3), “Ângelo Agostini é um dos pioneiros da nona arte, não só no Brasil, mas no mundo o que demonstra a importância do resgate da memória cultural brasileira das histórias em quadrinhos”.

on the other hand, are written as weaker, and presumably less able to protect themselves. Yet they charge into battle with most of their bodies exposed”. (p. 290)

³ Tradução minha. Texto original: “has been historically determined by audiences and creators who are overwhelmingly male” (p. 95).

Agostini é dito como o precursor da representação da mulher nas HQs brasileiras com a criação da personagem Inaiá em 1888.

Aventuras de Inaiá

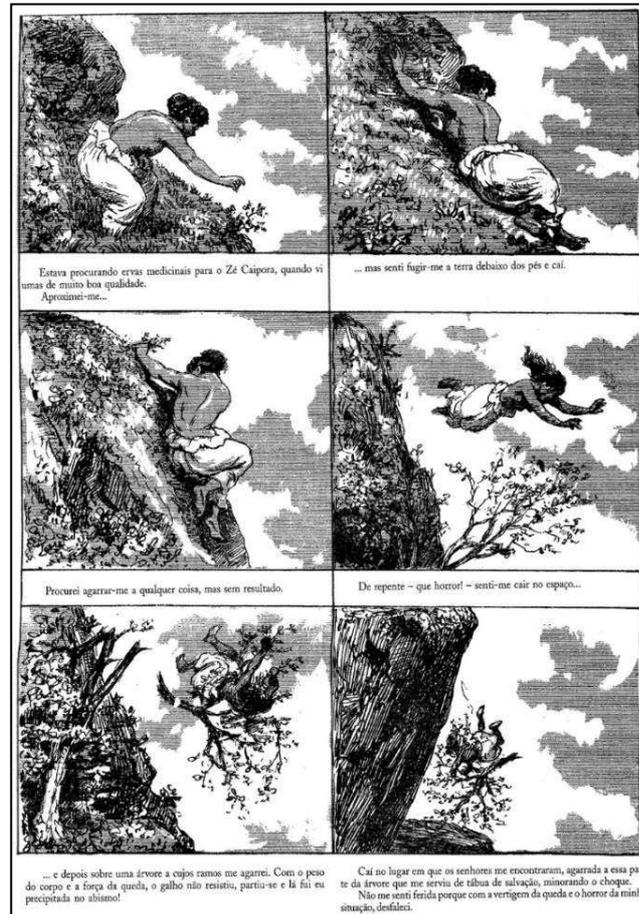


Figura 9. Fonte: <http://bit.ly/1HDmQRo>

Percebemos, pelos traços de Agostini, que a personagem Inaiá não exhibe tanta sensualidade. A sua força física é evidente, porém ela está com o peito desnudo, exposto. Ela é a heroína, no entanto alguns traços de seu rosto não são bem definidos. De acordo com Boff (2014), isso é uma das características do artista.

Outras representações femininas nas HQs brasileiras vieram de inspirações literárias, segundo Boff (2014, p.115), como no caso das obras *Escrava Isaura*, *Iracema*, *Jubiabá* e *Gabriela Cravo e Canela*, que foram ilustradas nas “Edições Maravilhosas” .

Escrava Isaura



Figura 10. Fonte: <http://bit.ly/118AJKU>

Iracema



Figura 11 Fonte: <http://bit.ly/1CLtqZa>

O artista Carlos Zéfiro, apresenta composições visuais variadas, e de maneira mais democrática ao ver o sexo, uma vez que representa não somente o corpo feminino, mas a relação sexual. Podemos perceber que os atributos femininos tem destaque nos traços do artista, a mulher é representada sensualizada, sempre atribuindo a ela uma identidade fatal.

Ruth Silviano Brandão (1989) afirma que: “a personagem feminina, construída e produzida no registro masculino, não coincide com a mulher” (BRANDÃO, 1989, p 17-18). Seguindo as constatações de Brandão, percebemos que as mulheres foram escritas/representadas pelo olhar masculino, ou até mesmo, pelo desejo masculino. A autora ainda afirma que “[...] possibilidade de construção de objetos de desejos, sempre impossíveis, pois o desejo não tem porto definitivo; o texto é o lugar onde estes objetos se corporificam na materialidade dos significantes” (idem, ibidem, p. 17). Ela apresenta que o texto é o local da construção dos desejos, no nosso caso específico, são as representações nas HQs.

Percebemos que tanto no cenário norte-americano quanto no brasileiro, houve muitas heroínas retratadas nas HQs, porém a maioria delas tinha como maior propósito alimentar as fantasias masculinas, do que apresentar também o interesse feminino.

Verificamos que inicialmente as mulheres cartunistas no Brasil apresentavam-se tímidas. Elas seguiam o padrão estabelecido pelo homem nos seus traços. Contudo, hoje, após várias conquistas no âmbito do reconhecimento do valor feminino na sociedade, as cartunistas mulheres, utilizam os traços para autorrepresentação, e até quebram paradigmas dos estereótipos femininos.

Portanto, com a ascensão das editorias das revistas femininas, surgiu no Brasil a representação de uma mulher mais moderna, ou seja, ela também questionava os arquétipos do feminino, exigia um espaço diferenciado, e com isso, uma representação mais plausível de si. A evolução das HQs, ao longo dos anos, proporcionou modificações nas representações femininas. Antes elas eram somente objetos de desejo, hoje já são retratadas mais poderosas, donas de si, amantes insaciáveis, ou seja, as mulheres assumiram vários modelos, conquistaram mais espaços na sociedade.

No cenário brasileiro, encontramos uma pequena parcela de cartunistas mulheres criando personagens femininas das quais julgamos interessante. Boff (2014, p. 219) apresenta algumas dessas cartunistas, tais como, Mariza Costa Dias

e Priscila F., ambas produziam para a Revista *Chiclete com Banana*, Cristina Siqueira, Ciça e Hilde Weber.

O número de cartunistas mulheres era bem limitado, diferente dos dias atuais, em que a participação tem sido alterada com um crescente aumento de produções disponibilizadas em ambientes *online*. Além disso, a criação de grupos importantes, que proporcionam disseminação e discussão do feminino nos quadrinhos. Destacamos aqui a importância desses movimentos que apresentam reflexões, artigos acadêmicos, teses, dissertações, entre outros, desta temática.

Em meio a este cenário, Boof (2014) apresenta dados que nos mostra como foi o início da produção de quadrinhos por mulheres no Brasil, ela reflete que:

[...] as mulheres que inauguraram o campo de produção de quadrinhos no Brasil não começaram exatamente produzindo narrativas quadrinhizadas. A atuação das iniciantes se deu muito mais no terreno da caricatura e da ilustração do que propriamente na linguagem sequencial das histórias em quadrinhos. Mas, em certos momentos, as pioneiras contribuíram para o desenvolvimento das artes gráficas e de narrativas que, em geral, diziam respeito mais ao campo político administrativo de suas sociedades do que ao desenvolvimento de uma representatividade feminina, ainda que com algumas exceções. (BOOF, 2014, p. 220).

Desde seu início, o cenário das histórias em quadrinhos era dominado pelo olhar masculino, porém hoje ele apresenta mudanças significativas, e o olhar feminino está representando a faceta das mulheres. Mesmo que o cenário ainda seja na maioria masculino, as mulheres estão apresentando HQs com qualidade.

4 ENTRE TRAÇOS E PALAVRAS: A MULHER PELA MULHER

“Não quero ser célebre nem grande. Quero avançar, mudar, abrir meu espírito e meus olhos, recusar ser rotulada e estereotipada. O que conta é liberar-se por si mesma, descobrir suas próprias dimensões, recusar os entraves”.

Virginia Wolf

Em meio a um cenário dominado por cartunistas homens, surge a cartunista paranaense Priscila Vieira. A artista criou a personagem/boneca inflável “Amely: uma mulher de verdade”, que é o nosso principal objeto de estudo. Ela escolheu criticar, humoristicamente, aspectos do cotidiano das mulheres. Dessa forma, a

cartunista percorre diversas maneiras de apresentar a Amely, desde as histórias em quadrinhos, como em charges e em tirinhas, sem seguir um padrão preestabelecido.

Em entrevista cedida para Boff (2014, p. 249), Priscila Vieira cita alguns exemplos de cartunistas que influenciaram sua perspectiva referente ao campo feminista, tais como: Maitena (*Mulheres Alteradas*), Chiquinha (*Uma patada com carinho*), Nani (*Magola*), Cibele (*Mulher de 30*) e Heléne Bruller (*Eu quero o príncipe encantado*).

Sobre suas inspirações, Vieira afirma que é “tomada por uma constante agitação emocional (TPM – tensão pré-menstrual)” e ainda alega que “ [...] aos poucos abri mão da carreira de design gráfico para fazer somente o que eu gostava: criar personagens e dar razão aos meus sórdidos pensamentos” (REVISTA IDEIAS, n. 118, p.42).

A trajetória artística de Priscila conta com quatro anos de publicações nas páginas do jornal *Gazeta do Povo*; por cinco anos produziu diariamente tirinhas para o jornal Metro Internacional; também já publicou no jornal *Le Monde* e, atualmente, produz para o Jornal Folha de São Paulo. Além disso, mantém um *blog* pessoal e uma *fanpage* nas mídias sociais.

Em entrevista concedida à Revista *Ideias*, Priscila afirma que:

[...] não sentiu diferença no trabalho de homens e mulheres no cartum. Geralmente, sempre fui muito bem recebida pelo Clube do Bolinha, ávido por conhecer o trabalho de uma mulher que expressa sua opinião com tanto bom humor quanto crueldade. Mas percebo que ainda é comum que as pessoas esperem resignação feminina e fiquem chocadas com mulheres bem humoradas. São homens e até mulheres machistas que ainda não se acostumaram com fêmeas que falam o que pensam. (REVISTA IDEIAS, n.118, p.43).

Ao ser questionada sobre seu processo de produção, a cartunista afirma que utiliza histórias cotidianas para sua inspiração, muitas vezes da observação de seu contexto social. Segundo ela, “todas as situações, pessoas, fatos, são potenciais escravos da graça. Tudo pode ser contado, analisado ou criticado segundo a ótica da comédia” (REVISTA IDEIAS, n.118, p.44).

A personagem que proporcionou notoriedade à cartunista é Amely, a qual, de acordo com Priscila Vieira, foi inspirada na música de Mário Lago que a menciona da seguinte forma: “Ai que saudades de Amélia”. No entanto, diferente da Amélia da música, que deixava saudades por ser uma mulher de verdade, Amely é uma

boneca inflável, que, segundo sua criadora, define “perfeitamente o temperamento feminino e por, consequência o mundo masculino” (REVISTA IDEIAS, n. 118, p.42).

Na visão da cartunista, a personagem Amely destrói o mito de que a “mulher de verdade” deve se anular em prol do seu parceiro. A personagem em questão, ao chegar por encomenda à casa de seu solicitante, apresenta dois defeitos de fabricação: ela pensa e fala - e para tristeza geral de seu comprador, ela fala muito.

Vieira afirma que Amely veio para transpor o

[...] patamar de “mulher inflável” para o de “mulher infalível”. Amely torna-se uma mulher de verdade. Adquire vontade, iniciativa e independência, apesar de seus proprietários” não esperarem nada dela além do que um objeto sexual proporcionaria.(Priscila Vieira em entrevista para a Revista Ideias, n.118, p.45).

Ironicamente, para a cartunista, Amely é uma boneca inflável revolucionária, pois ela não é somente um objeto sexual, e sim uma boneca que pensa e fala, tornando-a uma “mulher de verdade”. Quem compra a boneca mostra-se esperançoso ao adquirir o produto, esperando ser uma mulher perfeita. Não obstante, a boneca não terá vontade e nem opinião própria, porém, para a angústia do comprador, Amely recusa-se a ser somente um objeto sexual. Ao contrário disso, ela pretende falar tudo o que pensa, analisar o relacionamento. Nesse sentido, Priscila esclarece que “ela quer ser seduzida, quer preliminares, atenção, amor e carinho como toda mulher, afinal ela é uma mulher de verdade” (REVISTA IDEIAS, n.118, p.45).

No ano de 2015, a personagem Amely completa dez anos desde sua criação, e, para isso, a cartunista Priscila Vieira organizou uma exposição de seus trabalhos na *Gibiteca* da cidade de Curitiba. São sessenta tirinhas impressas em azulejos e dez bonecas da Amely esculpidas. Em entrevista à revista *Gazeta do Povo*, a cartunista esclarece: “eu não criei a Amely para me acompanhar por 10 anos, é obra do destino mesmo” (GAZETA DO POVO, 2015). Além disso, Priscila afirma a importância da personagem em sua vida: “fico 24 horas por dia com a Amely paralela ao meu lado, pensando como ela, além de pensar como eu e outros personagens”.

Quando questionada sobre as temáticas que ela apresenta em seus trabalhos, a cartunista reflete que a Amely representa o feminismo. No entanto, ela afirma que a personagem não segue somente uma vertente, pois, para Priscila, a Amely “representa a voz das mulheres”. A cartunista ainda apresenta argumentos que enfatizam a importância

de uma cartunista mulher ilustrar o universo feminino, que, muitas vezes, foi visto pelo olhar do homem afirmando que “[...] a mulher sempre foi o objeto da piada. Uma mulher cartunista, falando de celulite, da manicure que é quase uma psicóloga, conversa com as mulheres. A gente está mudando a cara do humor”. (GAZETA DO POVO, 2015).

4.1 AMELY: ENTRE O SER E O SEDUZIR

Cena 1:



Figura 12. Fonte: <http://priscila-freeakomics.blogspot.com.br/>

As relações sociais mudaram e muito, principalmente no último século é uma constatação bastante evidente. É importante verificarmos como se caracteriza a multiplicidade de identidade que as mudanças trouxeram para o indivíduo ao longo das décadas. Se considerarmos o papel da mulher dentro do espaço social, verificamos que é uma temática importante na contemporaneidade, porém as respostas não são tão claras ou definitivas. Ao notarmos que a mulher luta para obter os direitos reconhecidos em todos os âmbitos sociais, concluímos que este é um aspecto muito significativo. Para Stuart Hall (2003), a modernidade tardia produz uma gama de posições de sujeito, isto é, de identidades. Nas palavras do autor:

[...] estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes, de deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo. (HALL, 2003, p.09).

No quadrinho exposto acima, observamos que a personagem Amely assume uma postura de autovalorização, ela demonstra consciência de seu lugar no mundo, e espera reconhecimento de suas qualidades por parte do homem. Amely, portanto, é a representação do papel da mulher como agente do social. Constatamos em sua fala que ela teve acesso ao estudo “minha fina educação”, e tem consciência do seu ser, e por isso, estar no mundo, há índices que demonstram autoestima elevada: “pela minha inteligência”. Sendo assim, ela espera que seu companheiro perceba que ela não é apenas um corpo/objeto. Nessa cena, não há marcas do papel que a mulher exerce como esposa, a qual é comprometida com aos trabalhos domésticos, ou submetida às decisões de um parceiro.

Na sequência, a personagem nos leva a crer que a situação esboçada no quadrinho anterior é ameaçada, porque ainda há a presença da figura masculina regida pela lógica patriarcal:

[...] organização sexual hierárquica da sociedade tão necessária ao domínio político. Alimenta-se do domínio masculino na estrutura familiar (esfera privada) e na lógica organizacional das instituições políticas (esfera pública) construída a partir de um modelo masculino de dominação (arquétipo viril)”. (COSTA, 2008).

Dessa forma, a personagem confirma, por meio da expressão “Na falta de homens sensíveis”, a construção dos papéis sexuais impostos aos homens, que caracterizam-nos como machão, viril, e dominador.

No último quadrinho, a identidade de Amely adere à lógica do patriarcado, ou seja, da “dominação masculina”, ao se expressar: “continuo seduzindo com meus peitões mesmo”. Aqui, rechaçam-se, de forma irônica, as conquistas feministas que cresce como lógica interna da sociedade democrática, a qual exige cada vez mais liberdade de ser e estar.

A fala da boneca aponta que é difícil, mesmo com tantos avanços, desconstruir papéis impostos às mulheres. No entanto, o paradigma de que a mulher é submissa, frágil e ocupa o lugar de vítima em qualquer situação, é derrubado por Amely mesmo que ironicamente, uma vez que ela utiliza seu corpo como arma, para enfrentar todo o preconceito que é gerado quando a mulher assume seu lado sensual para atingir algum objetivo. De certa forma, ela tem a liberdade de escolha, o poder sobre seu próprio corpo, rompe com o ciclo da violência ao tomar para si a

conquista do parceiro, mesmo que isso gere qualquer inquietação na cultura machista patriarcal.

Essa liberdade de ser e estar é a maior ofensa ao patriarcado que se impõe com todo o peso possível. Um peso que perde terreno se suas “vítimas” se contrapõem a ele em uma luta de vida e morte, tal como, tantas vezes, fazem as diversas modalidades de feminismos. Mas o patriarcado é vencido também pelo cansaço, por aquilo que podemos chamar de feminismo irônico. Este, por sua vez, não é estressado nem histérico, mas sim divertido, embora muitas vezes quieto. Assim, a criação de Priscila Vieira surpreende o leitor justamente por trazer algo novo do qual não se espera.

Nessa HQ, o discurso que emerge para o papel da mulher é polifônico. São muitas as vozes que buscam analisar e ditar as regras. É também polissêmico, pois a mulher não é uma definição apenas, ela é múltipla, plural.

Cena 2:



Figura 13. Fonte: <http://priscila-freeakomics.blogspot.com.br/>

É evidente que as conquistas femininas ainda são limitadas, posto que a mulher constantemente precisa quebrar padrões patriarcais impostos pela sociedade. Durante o século XIX a mulher era submissa e vivia confinada à esfera doméstica, pois existia uma cultura na qual a mulher era designada a cuidar da casa e não a exercer funções na sociedade. No entanto, as autoras Santos e Sacramento (2011) afirmam que o universo da mulher do século XXI não se restringe somente à esfera doméstica, hoje ela tem papel fundamental e ativo na sociedade.

As principais conquistas têm seu alicerce nos movimentos feministas, as autoras alegam que a mulher tornou-se multifuncional. O direito ao voto, aos estudos

e ao mercado de trabalho favorece o reconhecimento à cidadania. As conquistas permeiam até os dias atuais, conforme afirmam Santos e Sacramento:

[...] hoje, o modo como cada uma se coloca frente à sociedade se distânciava cada vez mais do papel feminino exercido no século XIX, graças a sua influência ela vive nos dias atuais frente ao seu tempo, expondo-se às críticas e lutando para conquistar o espaço quase sempre acirrado. (SANTOS e SACRAMENTO, 2011, p. 8)

Portanto, podemos afirmar que o caminho percorrido pelas mulheres em busca de legitimidade, reconhecimento e igualdade, foi árduo e lento. Entretanto, ela deixou de ser um sujeito passivo e passou a ser um agente ativo na sociedade.

Podemos perceber a evidência desse ser ativo, ao analisar a representação feminina na HQ de Priscila Vieira, em que a personagem Amely, no primeiro quadrinho apresentado, afirma que “a busca por direitos iguais entre homens e mulheres inclui questões sociais e políticas seríssimas”. Nesse sentido, a boneca reafirma que as conquistas são veladas, e muitas vezes, precisam ser defendidas ou repensadas. É notável nesta representação que o foco não é o intelecto e sim o corpo. O modelo feminino de que a mulher precisa ser linda, *sexy* e ter um corpo definido ainda permanece. Percebemos, também, que a personagem rompe com o padrão estabelecido de comportamento feminino, assim como Giddens apresenta:

[...] a auto-realização depende do enfrentamento de determinados riscos, e do equilíbrio entre riscos e oportunidades. O indivíduo deve enfrentar novos riscos decorrentes da ruptura com os padrões estabelecidos de comportamento – inclusive o risco de que as coisas possam ficar piores do que estavam. (GIDDENS, 2002, p.77).

Sendo assim, é perceptível que a autorrealização da Amely só será atingida quando ela puder exercer o direito de ser o que ela desejar, sem ter que assumir papéis ou posturas exigidas socialmente. Neste caso, especificamente, conforme expressado no último quadrinho; “[...] o direito de ser careca, pançudo, relaxado e ainda assim se achar *sexy*”.

Essas premissas apontam para afirmações de que o corpo feminino restringe as possibilidades de igualdade feminina. Sob o mesmo ponto de vista, retomamos as afirmações de Locke (2003). Ele acredita que o corpo inevitavelmente tem sua representação de posse, nesse caso específico, a Amely é o corpo/objeto de seu

dono, porém, ela quebra os paradigmas sociais ao tomar decisões, refletir sobre sua condição social.

De certa forma, a Amely tem consciência do distanciamento que existe entre a posição do homem e da mulher na sociedade. Essa posição é fortemente identificada na representação do corpo, pois é carregado de significados e de poder, ou seja, é uma forma de identificação e diferenciação do feminino e do masculino, como afirmam Grosz (2000) e Teixeira (2015).

Em síntese, reforçamos o posicionamento de que existem inúmeras representações sociais ancoradas ao corpo, as quais ainda ditam vários modelos da mulher ideal. Além disso, conforme afirma Irigaray (2000), esse corpo está entrelaçado em sistemas de significados, podendo ser materno, infantil, masculinizado e até erotizado. Sendo assim, Foucault (2008) sustenta nossas afirmações ao afirmar que o corpo exerce seu poder, ou seja, é “[...] um corpo passível de ser manipulado, modelado, treinado, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam” (FOUCAULT, 2008 p. 117). Portanto, percebemos a importância da igualdade de direitos que Amely aponta, pois o corpo ideal feminino ainda é o que impera nas discussões contemporâneas, uma vez que entre os espaços sociais onde se apresenta o corpo feminino ainda é reconhecido como objeto do olhar e do desejo.

Angeli (2004), afirma que esse corpo feminino muitas vezes aparece calado, ele ainda é vitimado pelo poder masculino.

[...] mas aparece calado devido ao pudor que lhe é exigido como marca de feminilidade. De acordo com Perrot, esse silêncio permeia a função anônima e impessoal da reprodução, bem como a reprovação do prazer sexual, que através dessas práticas sociais constitui a 'frigidez' feminina. Esse silêncio oprimente é reforçado pelo discurso médico no que se refere às doenças das mulheres (sempre consideradas eternas doentes) e ao seu restrito papel familiar. (ANGELI, 2004).

Sendo assim, percebemos que na contemporaneidade a mulher precisa constantemente reiterar seu papel social, pois, apesar das inúmeras conquistas ao longo dos tempos, ela ainda é discriminada se comparadas aos homens. Resultado disso, vemos nas desigualdades de salários, cargos e jornadas de trabalho. Na verdade, as mulheres vêm avançando em seu empoderamento, estão competindo

por igualdade de direitos com os homens. As conquistas pela cidadania aconteceu, e ainda acontece, de forma gradativa, e, nesse sentido, percebemos a importância de sua participação em diversos movimentos, o que possibilita a reformulação do espaço público.

É imprescindível a inserção feminina nos movimentos sociais, já que estes rompem com sua condição de invisível, de silenciada perante a sociedade, tornando-a uma legítima cidadã, aquela que possui deveres e também direitos.

Cena 3



Figura 14. Fonte: <http://priscila-freeakomics.blogspot.com.br/>

Uma das formas mais antigas de expressão da cultura humana são as imagens. Estas, de acordo com Santaella e Nöth (2008, p. 152), “[...] são argumentos, já que elas representam, do ponto de vista não somente de forma proposicional, mas também constitui uma estrutura narrativa e argumentativa complexa”. Eles também esclarecem que, o simbolismo contido nas imagens, não é determinado de forma singular, mas sim a partir de regras culturais (idem, ibidem, p.152).

A sociedade do século XXI incute, por meio de imagens, o corpo ideal para as pessoas. Este, por sua vez, é idealizado com admiração e desejo, expressando valores no contexto em que os indivíduos vivem, proporcionando poder sobre o corpo e a quem ele é representado. A esse respeito, encontramos a seguinte colocação; ele toma decisões e faz escolhas sobre como dispor deste corpo ideal e de seu poder.

Outro fator importante que diz respeito a essa temática, é que o sujeito alcança a felicidade por meio da representação de um corpo perfeito aos olhos da

sociedade. Portanto, esse corpo está carregado de representações que dão suporte na aquisição de identidade.

No primeiro quadrinho acima apresentado, a boneca Amely se expressa de forma infeliz na sua afirmação: “estou me sentindo solitária aqui no paraíso, preciso de um companheiro”. É notório a necessidade dela em querer ser vista e admirada pelo olhar do outro. Por outro lado, a representação da Amely neste quadrinho, novamente enfatiza o modelo de mulher banal, que pensa apenas em seus atributos, ao se pronunciar no último quadrinho, “ao invés da costela poderíamos usar esses pneuzinhos aqui?”.

Tal constatação aproxima-se novamente da ideia de se ter um corpo perfeito, ideal, esculpido, especificamente nesse caso por intervenção divina e não cirúrgica, algo tão comum na sociedade do século XXI. A partir disso, reafirmamos o que já foi mencionado por Berger (2006), que a representação do corpo é um retrato da sociedade, e que ele acarreta uma pluralidade de significados.

Assim, percebemos que como as identidades são móveis, desfragmentadas (HALL, 2003), o corpo também tem sua representação móvel, ele difunde-se em outras áreas humanas, por isso devemos lançar nosso olhar para a representatividade do corpo socialmente.

Podemos também apresentar outras reflexões, tais como as de Schefer (1969, p. 158) citado em Santaella e Nöth (2008, p. 102) “[...] a estrutura de uma pintura é definida por sua mobilidade. É o sistema que permanentemente modifica seu aparato de análise”. Se pensarmos que no lugar da pintura, analisamos a imagem representada da mulher pela boneca Amely, esta apresenta mobilidade, modifica suas percepções, possibilitando uma transmissão de mensagem verdadeira da realidade.

Sendo assim, Santaella e Nöth, ao refletirem sobre os significados e representações das imagens, citam Pierce que afirma “[...] nós sabemos que eles são em certos aspectos exatamente como os objetos que representam” (p. 197). Novamente, enfatizamos que a personagem Amely representa a mulher do século XXI, seus anseios e aflições referentes ao seu corpo, neste caso específico a preocupação excessiva com o corpo ideal, o qual que é visto como magérrimo, ou escultural, tanto reforçado socialmente.

A expressão corporal da boneca Amely traz marcas do contexto cultural em que ela está inserida. Esse mesmo corpo sofre a ação da coletividade, conforme

citado anteriormente nas palavras de Marcel Mauss (2003). O corpo feminino é tido como produto cultural, e essa afirmação sustenta nossa análise sobre a representação do corpo da personagem, pois ela reafirma o desejo de possuir um corpo sem “pneuzinhos”.

A representação da mulher na história sempre foi escrita pelo olhar masculino, e esta sempre esteve em segundo lugar, segundo sexo, a secundária, entre outras.

4.2 AMELY: DITADURA ESTÉTICA: UM CORPO QUE CAI?

Cena 1



Figura 15. Fonte: <http://www.amelyreal.com/#!/galeria-de-tirinhas/cjn>

Confúcio em 551 a. C. já dizia: “uma imagem vale mais do que mil palavras”.. Na contemporaneidade Gombrich (1960), citado por Santaella e Nöth (2008), afirma que:

[...] as imagens sozinhas nunca podem funcionar como afirmações verdadeiras ou falsas, somente quando uma imagem vem acompanhada de um título ou um rótulo, a resultante mensagem texto-imagem pode transmitir uma proposição verdadeira ou falsa. (SANTAELLA e NÖTH, 2008, *apud* GOMBRICH, 1960, p. 58-59)

Percebemos que uma imagem sozinha não transmite afirmações, ela precisa estar inserida em algum contexto para ser compreendida. Porém, Fodor (1981, p. 64-66), citado por Santaella e Nöth (2008), também apresenta suas inquietações referente a esta temática. Ele considera a “possibilidade de uma linguagem,

chamada, por força do argumento, inglês icônico, na qual imagens ocupam o papel que as palavras desempenham na língua natural”.

Nessa HQ, a boneca Amely é conivente com um dado que é de preocupação geral, o qual atravessa todos os âmbitos, classes sociais e faixas etárias, apoiada num discurso que ora lança mão da questão estética e ora da preocupação com a saúde. Contudo, se enquanto preocupação geral o culto ao corpo está presente para todos os segmentos sociais, a maneira como ele se realiza no interior de cada grupo é diversificada.

Como já demonstrou Bourdieu, a linguagem corporal é marcadora de distinção social, ocupando posição fundamental na sua argumentação e construção teórica. Esta determina o consumo alimentar, cultural e a forma de apresentação (incluindo o consumo de vestuário, artigos de beleza, higiene e de cuidados e manipulação do corpo em geral) como as três mais importantes maneiras de distinguir-se. Isto porque são reveladoras das estruturas mais profundas determinadas e determinantes do *habitus*.

O corpo é a mais irrecusável objetivação do gosto de classe, que manifesta de diversas maneiras. Em primeiro lugar, no que tem de mais natural em aparência, isto é, nas dimensões (volume, estatura, peso) e nas formas (redondas ou quadradas, rígidas e flexíveis, retas ou curvas, etc...) de sua conformação visível, mas que se expressa de mil maneiras toda uma relação com o corpo, isto é, toda uma maneira de tratar o corpo, de cuidá-lo, de nutri-lo, de mantê-lo, que é reveladora das disposições mais profundas do *habitus*". (BOURDIEU, 1995, p. 188).

É possível entendermos a preocupação com o culto ao corpo como traço característico das sociedades contemporâneas, bem como também compreendermos o aspecto intimamente ligado à constituição do "moderno". Mas, o que vemos? De onde vemos? E como somos vistos? Notamos a preocupação de Amely com sua aparência e idade. Inicialmente constatamos a indagação da boneca ao pretender se sentir sempre bem, com bom hálito, dentes limpos e sem cabelos grisalhos. A crítica presente está na constante exigência social do século XXI, de que os indivíduos devem estar em sua melhor forma física, jovens, saudáveis e com corpos esculturais.

Cena 2



Figura 16. Fonte: <http://1.bp.blogspot.com/-LBJwxaSbri8/VWYadcaJzel/AAAAAAAAAFOQ/ffwK7h>

O mundo das imagens contemporâneas exhibe a mulher, permanentemente, como forma de reforçar seus arquétipos. Destinada ao público feminino, identificada com o modelo, ou a um público masculino, esta exposição parece reforçar a ideia de colocar em imagens o objeto de desejo.

A imagem de mulher se justapõe com a de beleza, a de saúde e juventude. As imagens de Amely refletem um corpo trabalhado, sexy, respondendo sempre ao desejo do outro. Nessa HQ, está implícita a dinâmica perfeição/imperfeição, buscando atender aos mais antigos desejos do ser humano, conforme narram os mitos, os elixires e fontes de eterna juventude.

A imagem de Amely, como representação feminina, culturalmente confunde-se com a da beleza. Este é um dos pontos mais enfatizados no discurso de Vieira sobre a mulher — a mulher pode ser bonita, deve ser bonita — do contrário não será totalmente mulher. Nas cenas “Métodos eficazes para disfarçar rugas”, o corpo de Amely deve adequar-se à função de durabilidade, à prova de velhice, que antes se esperava das mercadorias. O que é feio, finito, perece e morre... não consome e, indiscutivelmente, ainda não se encontrou um valor mercadológico ou de troca para esse fenômeno.

Neste contexto, em que o ideal de eterna juventude se torna polo de preocupação e investimento, Amely apresenta-se como um possível instrumento de adequação a valores idealizados, ligados à estética, ao comportamento e aos estados de ânimo e, como meio eficiente de nos conduzir a tão sonhada felicidade. Em outras palavras, o culto à juventude, leva a personagem a se preocupar com seu corpo baseada numa preocupação exacerbada em encontrar estratégias para aproximar este corpo do ideal de beleza/juventude estabelecido.

Na sociedade contemporânea, o enquadramento aos padrões deste culto à eterna juventude tem encorajado a procura por diversos procedimentos médicos, como solução rápida para algumas insatisfações. Além da supervalorização da juventude com um bem em si mesmo, acrescentou-se a ideologia de um corpo não somente jovem, mas também portador de medidas ideais. Um corpo magro, belo e jovem virou um mandamento ligado à ideia de sucesso e felicidade de nossa época. O suposto sacrifício exigido para modelar o corpo é compensado idealmente pela crença. As histórias em quadrinhos como espaço privilegiado da comunicação não-verbal, em que o corpo comunica, imensamente é um rico manancial para se levantar representações da/sobre a mulher.

Nesse interim, a cartunista estabelece uma crítica à indústria do culto ao corpo jovem, o qual orienta o que devemos fazer para tornar o nosso corpo um modelo perfeito satisfazendo ao que o mundo social. Esta indústria possui todo um aparato tecnológico adequado a cada situação, corpo ou condição financeira. O corpo parece ser um molde que se adapta às significações sociais. Por vezes parece ser um rascunho que pode ser refeito ou aperfeiçoado de acordo com o desejo e a condição financeira do indivíduo. No caso de Amely, as rugas são disfarçadas de diferentes formas: tecnológica (*photoshop*), sentimental (um grande amor), bem humorada (ao lado de um cão com muitas rugas).

Assim, observamos, nas cenas de Vieira, que o corpo torna-se facilmente lugar de concretização do bem-estar e da boa aparência, através da forma e da manutenção da juventude. Amely é exemplo de que em uma sociedade onde ser feliz muitas vezes está vinculado à aparência, ao *status* e ao sentir bem o tempo todo, o corpo torna-se objeto de constante investimento e preocupação. Atualmente, o culto ao corpo se alimenta de uma lógica na qual "ser belo é aproximar-se de um ideal, sempre determinado de modo universal, distinto do que é cada corpo, enquanto este, por sua vez, é considerado um ente particular e local" (SANT'ANNA, 2001, p. 70).

Sendo assim, nas HQs o corpo feminino é o local onde se concentra o maior número de atributos sexuais. Esse corpo é construído, reelaborado, e reatualizado, apresentando as múltiplas identidades femininas. Amely teme o envelhecimento, a perda da beleza. A impossibilidade de controle sobre o próprio corpo faz com que a boneca enfrente vários dilemas. Assim sendo, constatamos que a cartunista opta

pela mobilidade na representação da Amely, não se fixa num único estereótipo de mulher, e explora diversas possibilidades.

Diante disso, observamos que a cartunista confronta a Amely com seus piores medos, sem indicar uma solução, mas problematizando a infinidade de dilemas que se revela em um mesmo contexto, porém para diferentes mulheres. Portanto, Vieira apresenta o drama da aparência e o quanto afeta o cotidiano das mulheres, o que de certa forma impossibilita a solução do problema, e transforma em um motivo para que as mulheres e a Amely riem delas mesmas.

4.3 AMELY: A VOZ DA RESISTÊNCIA

Cena 1



Figura 17 Fonte: <http://pryscila-freeakomics.blogspot.com.br/>

As histórias em quadrinhos têm relevante importância e influência na sociedade, pois por meio delas ocorre a representação de lutas e minorias sociais, especialmente no que concerne a importância da representação do gênero feminino e da luta feminista.

A identidade é construída por interações e por vivência própria, sendo que ela está sempre propensa a mudanças. Lucia Santaella, comunicóloga e especialista em semiótica, em seu trabalho “Mulheres em tempos de modernidade líquida”, afirma que a imprensa feminina

[...] vem proporcionando versões da feminilidade, padrões de moda, autoestima, autonomia e autenticidade. Foi ela que favoreceu a expansão social dos produtos de beleza, contribuindo para fazer da aparência uma dimensão essencial da identidade feminina. (SANTAELLA, 2008, p. 105).

É interessante nesse momento fazermos um contraste sobre a representação da mulher na imprensa feminina em contraponto à figura da mulher nos meios de comunicação mais amplos. Inicialmente, existiu a ideia da primeira mulher, “diabolizada”, depreciada, sedutora e corruptora das virtudes masculinas. A segunda mulher era idealizada e admirada, porém criada pelo homem e para o homem. Já a terceira representação feminina se caracteriza por possuir uma autonomia sobre sua vida, um controle sobre suas escolhas e uma ruptura com os padrões mais clássicos do papel feminino na sociedade (LIPOVETSKY, 2000 apud SANTAELLA, 2008).

Amely se encaixa no terceiro padrão. É a representação de uma mulher que tem autonomia e controle sobre suas ações. Anthony Giddens (2002) lança seu olhar para a reformulação de padrões sociais, ao afirmar que o “[...] indivíduo deve enfrentar novos riscos decorrentes da ruptura com os padrões estabelecidos de comportamento” (GIDDENS, 2002, p.77). E é a partir desse pressuposto que refletimos sobre o desejo do personagem masculino em adquirir uma boneca inflável para satisfazer seus anseios e desejos sexuais.

É notório que a interpretação da figura feminina pelo imaginário masculino é de uma mulher objeto, que somente irá saciá-lo sexualmente. Simone de Beauvoir já afirmava que “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”. Amely no século XXI, afirma “[...] e já vou logo avisando que não lavo, não passo, não cozinho e penduro calcinha no chuveiro!”. Percebemos que a boneca inflável já nasce determinada, e propõe uma quebra de paradigmas previamente estabelecidos socialmente. Nos primeiros quadrinhos, é evidente a alegria do personagem masculino, ao receber a caixa com a Amely dentro, um produto do ápice masculino, “[...] finalmente, por um preço razoável, uma mulher que não quer discutir a relação, não menstrua, aceita sexo sem envolvimento...”. Ao utilizar o humor e a ironia na HQ, a cartunista reforça que a mulher ainda é estereotipada como objeto sexual em uma sociedade patriarcal.

Podemos considerar que a representação da identidade feminina culturalmente nas artes, direciona-nos a um olhar crítico à condição das mulheres, por mais que elas tenham adquirido algumas conquistas sociais, ainda existe a marca da opressão. Sendo assim, além das diferenças de classes, etnias e orientação sexual, as mulheres compartilham ainda uma situação opressiva, mesmo com tantos avanços conquistados em espaços limitados ou pautados por controles rígidos. Ela

ainda é vista em segundo plano, segundo sexo, e o seu papel social deve ser mantido no privado.

A imagem que a cartunista criou a respeito de Amely, apresenta uma personagem que carrega a mensagem de que as mulheres devem entender seu potencial e lutar por direitos iguais, por isso a boneca é tão determinada em ditar como deve ser seu relacionamento. Ela não se coloca em segundo plano, pelo contrário, assume a situação.

Historicamente, a representação da mulher nas HQs era de mocinhas indefesas que precisavam de heróis para salvá-las. Porém, Priscila Vieira quebra paradigmas patriarcais e apresenta uma heroína em defesa dos direitos das mulheres. Amely pensa, diz e faz tudo que qualquer mulher desejaria fazer neste mundo dominado por homens. Além disso, vive o papel desejado, não o que a sociedade determina.

Percebemos que Amely é uma ameaça transgressora de uma mulher que afronta ao patriarcado. Só o domínio do seu “dono” pode domá-la, mantê-la vigiada e controlada. Entretanto, ela deixa bem explícito que não concorda com padrões estabelecidos socialmente e por isso adquire uma postura libertadora, contrária dos arquétipos femininos. Além do sexo, há a cobrança do afeto, uma vez que cobrar relações satisfatórias do parceiro é demandar uma percepção sobre si mesma que vai além da adoração.

Se por um lado ascender ao papel de protagonista e ganhar notoriedade nas HQs é uma vitória das mulheres, por outro lado, essa mesma mulher que reivindica igualdade de direito com os homens, não consegue se identificar com sua representação. Como bem contextualiza o professor João Alexandre Barbosa no texto publicado no livro *A Mulher de Papel* (1981):

[...] existe um mecanismo, que não é só feminino mas de toda a sociedade, impondo uma imagem que é um produto já preparado por um certo ‘horizonte de expectativa’ marcadamente ideológico. Representa-se aquela mulher que a sociedade dirigida pelos homens espera ver representada. Não apenas uma imagem: uma imagem-reflexa que termina sendo o reflexo de uma imagem. A representação, deste modo, impõe-se como um símbolo e extrai a sua força do fato de que tal símbolo deve obedecer estritamente ao que se quer representado (BARBOSA, 1981)

Notamos que Vieira, nessas cenas, discute as libertações e repressões sofridas pelas mulheres. É possível constatar atuação política na questão do gênero, por parte da cartunista.

Nesse sentido, Boff afirma que

[...] não é apenas o oprimido que possa ou deva falar sobre a sua opressão. É preciso reconhecer, contudo, que não é a mesma coisa falar sendo oprimido e falar sendo opressor, ainda que um opressor consciente e dedicado a desfazer a opressão. Também é preciso reconhecer que é possível ser oprimido e opressor ao mesmo tempo. Minha pesquisa trouxe exemplos de muitos artistas homens que contestaram, de uma forma ou outra, o machismo. Muitos artistas homens possuem discursos claramente feministas. Contudo, esses artistas, a não ser que passem por uma transformação de gênero, como foi o caso de Laerte, não passarão pela experiência da opressão feminina, o que não significa dizer que eles não tenham passado por outras experiências opressoras e nem que o machismo também não possa oprimi-los. Os homens também são oprimidos pelo machismo, mas não da mesma forma como são oprimidas as mulheres. A opressão opera de maneira diferente em cada grupo e isso deve ser levado em conta.

Cena 2



Figura 18. Fonte: <http://priscila-freeakomics.blogspot.com.br/>

Quando a personagem afirma que está se “lixando para a opinião pública”, a cartunista traz abrespaço em todas as esferas para questões de ordem política que até então eram vistas e tratadas como próprias do privado, quebrando com isso a dicotomia *público-privado*.

Para o pensamento liberal, o conceito de público diz respeito ao Estado e às suas instituições, à economia e a tudo mais identificado como político. Já o privado se relaciona com a vida doméstica, familiar e sexual, identificado com o pessoal, alheio à política. Carole Pateman chama a atenção das mulheres sobre a maneira como elas são levadas a contemplar a vida social em termos pessoais, como se tratasse de uma questão de capacidade ou de sorte individual:

As feministas fizeram fincá-pé em mostrar como as circunstâncias pessoais estão estruturadas por fatores públicos, por leis sobre a violação e estão estruturadas por fatores públicos, por leis sobre a violação e o aborto, pelo status de “esposa”, por políticas relativa ao cuidado das crianças, pela definição de subsídios próprios do estado de bem-estar e pela divisão sexual do trabalho no lar e for a dele. Portanto, os problemas “pessoais” só podem ser resolvidos através dos meios e das ações políticas. (PATEMAN, 1993, p. 47).

Amely representa o papel feminino em novos espaços no privado e no doméstico. Sua força está em recolocar a forma de entender a política e o poder, de questionar o conteúdo formal que se atribuiu ao poder patriarcal e as formas com que é exercido. Esse é seu caráter subversivo. Ao trazer essas novas questões para o âmbito público, Vieira traz também a necessidade de criar novas condutas, novas práticas, conceitos e novas dinâmicas.

A boneca criada por Vieira é porta voz de uma crítica contumaz, no que se refere ao questionamento da divisão sexual dos papéis de gênero. Por meio de seu discurso, questiona papéis que eram predefinidos em função da reprodução da espécie, ou seja, elas eram subordinadas aos homens. A cultura ocidental considerava a mulher um ser mais fragilizado e incapacitado para assumir a direção de outras instituições, com a família. Assim, o homem era visto como o forte, detentor de toda a autoridade e poder de mandar decorrente de sua força física, assumindo o controle dentro da sociedade.

As cenas representam uma marcante transgressão, um rompimento com os padrões que a sociedade patriarcal esperava das mulheres. O papel feminino tradicional, esposa dedicada, é rompido ao conquistar liberdade no espaço público. Esse momento é definido por Ridenti, como sendo o início de um rompimento com “o estereótipo da mulher restrita ao espaço privado e doméstico, enquanto mãe, esposa, irmã e dona de casa, que vive em função do mundo masculino”. (RIDENTI, 1993, p. 198).

Cena 3



Figura 20 Fonte: <http://pryscila-freeakomics.blogspot.com.br/>

Vivemos imersos em uma sociedade da mídia e consumo. Para Jodelet (2002) as representações sociais são leituras e interpretações sobre a realidade. Elas referem-se à dimensão da relação (comportamentos, práticas sociais, discursos) dos sujeitos com a cultura e seu universo simbólico, bem como dos sujeitos entre si. A sua origem está nas relações sociais e, portanto, ela é uma produção coletiva, que opera entre o individual e o coletivo. Segundo Jodelet (2002), as representações sociais são “uma forma de conhecimento socialmente elaborado e compartilhado, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum

a um conjunto social” (2002, p.22). Dentro dessa perspectiva as representações sociais advindas das HQs de Vieira são imagens construídas sobre o real, pontos de vista que são elaborados a partir de uma determinada posição no espaço social.

Ao representar a figura feminina, nessas cenas, Vieira constrói, projeta e estabiliza a identidade social, em processos definidos histórica e culturalmente. As práticas sociais de representação vigentes de uma certa época, cristalizam-se em formas textuais e visuais que compõem os quadrinhos. É possível associar as representações às ordens de discurso a que estão genealogicamente relacionadas e, também, a outros discursos que circulam na sociedade. As práticas discursivas, além de sua dimensão constitutiva na construção social da realidade, constituem também ação social.

Observamos que são registradas contradições na performance de Amely, ao mesmo tempo em que toma consciência de seus “dramas existenciais”, ela mergulha na alienação. Essas contradições existentes na condição da mulher na atualidade podem ser percebidas quando analisamos a representação de sua imagem nos meios de comunicação. Ao mesmo tempo em que querem colocar a mulher como ser independente, livre das antigas amarras, acabam recaindo num discurso que prova que as mudanças talvez não tenham sido incorporadas como se pensa.

Para McRobbie (2003), isso demonstra sinais da presença do pós-feminismo, que implica a co-existência de valores neo-conservadores em relação ao gênero, à sexualidade e à vida familiar, com processos de liberação em relação à escolha e à diversidade nas relações domésticas, sexuais e de parentesco. Também abarca a existência do feminismo como algo que foi em algum momento transformado em uma forma de senso comum gramsciano, enquanto também foi ferozmente repudiado, quase odiado (MCROBBIE, 2003). O ‘levar em conta’ permite uma ampla desconstrução das políticas feministas e o descrédito das manifestações ocasionais para sua renovação.

Amely não apresenta apenas uma identidade, mas várias, as quais são, algumas vezes, contraditórias ou não resolvidas. Assim, essa concepção de identidade é provisória e perturbadora. Podemos considerar que Amely busca argumentos para sustentar suas dúvidas referentes ao pertencimento social. No que se refere à identidade de gênero, podemos afirmar que sua identidade instável, precária é produzida por meio de repetidos enunciados performáticos, tal como afirma Butler (2003).

Sendo assim, percebemos que a sociedade impõe certos comportamentos aos indivíduos, ao mesmo tempo em que os condena. Exemplo disso são os sentimentos femininos de inferioridade, isto é, a mulher na busca contínua de aceitação.

Constatamos esses comportamentos na tentativa da boneca Amely em performar algumas identidades. Sobre isso, Butler argumenta que:

[...] atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo de substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo das ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. (BUTLER, 2003, p. 194).

Judith Butler ainda assevera que a produção do sujeito é como aquele “que está submetido a um conjunto de regras que o precedem” (BUTLER, 2002, p. 167). Portanto, a boneca Amely está submetida a um conjunto de regras, no qual ela precisa ter consciência de seu papel na sociedade a partir do conceito de performatividade, da identidade em ação.

A angústia, o medo da histeria, a perda do controle servem para dizer que Amely é uma mulher moderna, entretanto, é desgovernada. Uma representação de mulher alterada, talhada para atingir um ideal de perfeição, que conhece as possibilidades dos manuais e os mecanismos externos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 21 – Fonte: <http://pryscila-freeakomics.blogspot.com.br/>

Virginia Wolf já afirmava “não quero ser célebre nem grande. Quero avançar, mudar, abrir meu espírito e meus olhos, recusar ser rotulada e estereotipada”. Priscila Vieira, argumenta que “ muitas vezes o cartunista é acusado injustamente de usar situações da sua própria vida para ilustrar suas histórias”. Nesse sentido, percebemos que todos, independente da situação social, correm o risco de serem julgados e estereotipados.

Com a união da linguagem verbal e não-verbal, os indivíduos elaboram diversas formas de comunicação e representam as experiências humanas. As HQs utilizam muito bem desses recursos. Vieira também apresenta sua crítica referente ao discurso preestabelecido socialmente e preconceituoso sobre a função dos cartunistas em geral.

Todo texto possui vozes de outros textos, e toda representação remete-se a alguém, nos nossos estudos, à cartunista. Ao contar/apresentar uma história, o autor/criador tem sempre em mente um objetivo a ser alcançado. Eisner (2005) argumenta que o ato de contar histórias já faz parte do comportamento das sociedades. Ele ainda afirma que:

[...] as histórias são usadas para ensinar o comportamento dentro das comunidades, discutir morais e valores, ou para satisfazer curiosidades. Elas dramatiza relações sociais e os problemas de convívio, propaga ideias ou extravasa fantasias. (EISNER, 2005, p. 11-13).

Percebemos que a cartunista utiliza vários recursos na composição de seus quadrinhos, a presença de uma fotografia, o tipo de traço, e o tamanho das imagens. Todos esses aspectos contribuem para apresentar diferentes recursos da arte sequencial apresentado por Will Eisner (2001). Lúcia Santaella (1998) argumenta que é necessário seguir uma visão semiótica para compreender as linguagens das HQs. A autora afirma que:

[...] diz respeito à percepção dos diferentes tipos de linguagem que os diferentes meios vinculam, percepção esta que inclui todas as operações de inter-influências que uma linguagem pode exercer sobre outras (SANTAELLA, 1998, p. 55).

O teórico Scott McCloud (2002) assevera que há outras imagens presentes nas HQs, sendo uma delas a linguagem verbal. Contudo, esta aborda uma característica diferenciada e imagética. Dito de outra forma,, uma simples palavra na HQ pode provocar na mente humana várias imagens subsequentes. Portanto, Pryscila ao afirmar no segundo quadrinho, “[...] é verdade, ela me usa, para falar mal dos ex e ainda fica ouvindo conversa alheia no boteco para publicar no dia seguinte”, reafirma as constatações de McCloud.

As mulheres estão deixando para trás o papel de coadjuvante. Elas participam de modo ativo das mudanças que vem ocorrendo na sociedade contemporânea. Pouco a pouco, elas vêm conquistando o seu espaço, de forma a ocupar cargos que antes somente os homens exerciam. Dessa forma, são capazes de mostrar os seus valores, suas habilidades, etc. Um exemplo disso se encontra no próprio universo das HQs, em que a cartunista Pryscila Vieira deixa de ser coadjuvante e assume o papel de personagem protagonista.

Desde sempre foi exigido das mulheres seguirem certos padrões sociais, a serem complacentes perante as situações comuns da vida. Os homens eram detentores do poder. A partir disso a cartunista rompe com os padrões exigidos socialmente ao desenhar uma representação da mulher, por intermédio de uma boneca inflável.

Um fator sempre presente nas HQs de Vieira é a utilização da linguagem do cotidiano. A autora apresenta críticas e reflexões, que Araújo e Mercado (2007) complementam dizendo que

nessa perspectiva a linguagem utilizada é a do cotidiano e, portanto, familiar e de fácil entendimento. A imagem deve falar por ela mesma além de conduzir o leitor a múltiplos universos, identificando-se com personagem que participa das aventuras narradas. A linguagem rica em expressividade deve considerar a natureza dos personagens, a distribuição e tamanho dos quadrinhos, a sequência narrativa, a relação verbal e icônica, o posicionamento ideológico, as onomatopéias, as metáforas, a gestualidade e a função tipológica. (ARAÚJO e MERCADO, 2007, p.82-83).

Nas análises empreendidas no trabalho, não nos limitamos aos aspectos formais, mas incorporamos ideias sobre as diferentes frentes teóricas relacionadas ao gênero e à identidade. Pryscila Vieira se ocupa em discutir ou construir uma História da mulher. Em suas histórias em quadrinhos, a mulher rompe, metafórica e

metonimicamente, com seus papéis sociais básicos: dona de casa, esposa, mãe, heroína. Mediante isso, constatamos que a cartunista Pryscila Vieira, na arte dos quadrinhos, desenha com base nas suas observações pessoais e no inventário de gestos comuns e compreensíveis para os leitores. Will Eisner afirma que as HQs são “[...] uma forma artística e literária que lida com a disposição de figuras ou imagens e palavras para narrar uma história ou dramatizar uma ideia” (EISNER, 2012, p.9).

Amely é fruto da inserção da artista no universo feminino contemporâneo que segundo Daiany Dantas “[...] mulheres que desenhavam mulheres, que reinscrevem os signos de seus corpos e de sua história num contexto onde as possibilidades de criação trafegam pelas fronteiras dos estereótipos de gênero estão, assim, atuando na paisagem conflituosa do hibridismo e da performatividade” (DANTAS, 2006, p.43).

Sendo assim, a presente pesquisa não retrata grandes novidades, e sim a luta transversal necessária, tão bem expressa por Costa (1999, p. 5) quando defende que é preciso “borrar a identidade, apagar as marcas das culturas, ditas, inferiores, das raças, etnias, gêneros, linguagens, religiões, grupos que, segundo a lógica das narrativas hegemônicas”.

As mulheres de hoje são diferente. Os direitos do trabalho, da independência tão defendidos, já foram conquistados. Mas, embora essas conquistas pareçam estar estabelecidas, a desigualdade ainda acompanha as mulheres. A diferença de salários, o espanto causado quando elas ocupam lugares tipicamente masculinos, as reclamações sobre a dupla jornada e tantas outras situações diárias, mostram que essa transformação ainda não chegou ao fim.

Nas histórias criadas por Vieira, Amely é incentivada a tomar atitudes consideradas modernas, no entanto, às vezes, o discurso ainda valoriza as antigas relações de poder e submissão entre homem e mulher. Ou seja, ao mesmo tempo em que as mudanças impulsionam a mulher a um comportamento mais independente, isso se choca com a mentalidade tradicional em que ela está inserida. A relação é difícil, e ela não sabe se adota os novos comportamentos, pois é criticada socialmente, ou se continua com seus valores e é chamada de ultrapassada.

Assim sendo, os quadrinhos de Vieira representam certa contradição: de um lado incentivam a liberação da sexualidade, apoiam o trabalho da mulher fora de casa, mas “admitem” que ela ainda não é capaz de entender certas coisas do

mundo masculino. Por outro lado, apesar das conquistas já estarem estabelecidas, a obra de Vieira traz a representação de uma mulher ainda insegura com sua situação, insegurança essa camuflada, por meio de utilização de técnicas sexuais e sacrifícios para alcançar uma forma física atraente, com o objetivo de conquistar o sexo oposto.

Percebemos que a obra da cartunista incentiva à liberdade e à independência das mulheres, mas por vezes acaba reproduzindo o discurso de dependência e submissão ao padrão patriarcal. Assim, a figura feminina representada nas HQs, é de uma mulher em conflito, ao mesmo tempo em que deseja e luta por sua independência, reafirma antigos valores, considerados ultrapassados. Vive, pois, em um território onde as identidades são móveis, nas quais para que as pessoas possam se socializar, precisam assumir várias facetas de acordo com a situação em que estão. Nesse território deslizante, Amely e suas “Identidades móveis” representam a instabilidade das identidades, à luz da visão dialética proposta por Lipovetsky que discute a emergência de uma terceira mulher.

Amely se move pelos modelos erigidos por Lipovetsky: no primeiro a mulher sedutora; a segunda mulher, por sua vez, idealizada; e a terceira a mulher que comanda o lugar e destino social do feminino, caracterizada por sua autonomização em relação à influência tradicional exercida pelos homens. Assim concluímos que Amely desliza livremente entre esses espaços da contemporaneidade.

6 REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, L. **Aparelhos Ideológicos de Estado**: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE). Tradução de Maria Laura V. de Castro. Introdução crítica de José Augusto Albuquerque. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985 [1969]. p. 53-107.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **“O que é feminismo”** 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ALVES Pereira, Maria do Rosário Elódia Xavier - **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2007.

ANGELI, D. **Uma breve história das representações do corpo feminino na sociedade**. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2004000200017&script=sci_arttext. Acesso dia 25 de Outubro de 2015.

ARAÚJO, C. J. S. C. ; MERCADO, E. L. O. **Reinventando a história e quadrinhos na sala de aula por meio da ferramenta tecnológica**. In: MERCADO L. P. L. Percursos na formação de professores com tecnologias da informação e comunicação na educação. Maceió: EDUFAL, 2007

BARATA, Danilo Silva. **O corpo inscrito**. in: MEDEIROS Maria Beatriz (org.) Arte em pesquisa: Especificidades. Brasília: Anpap-UnB, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. Prefácio. In: BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. Mulher de Papel: A representação da mulher pela imprensa feminina brasileira . São Paulo: Loyola, 1981.

BARCELLOS, Janice Primo. **Radical Chic: uma mulher do século XIX disfarçada em século XX**. Florianópolis : Universidade Federal de Santa Catarina, 1998. [Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Santa Catarina]

BAUDRILLAR, Jean. **Esquecer Foucault**. Editorial Rocco, Rio de Janeiro, 1984. 1ª Ed.: 1977.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade:entrevista a Benedetto Vecchi/Zygmunt Bauman**; tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

_____, Zygmunt. **Tempos líquidos/Zygmunt Bauman**; tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BERGER, Mirela. **Corpo e Identidade Feminina**. São Paulo, 2006

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1979.

_____. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960

BOFF, Ediliane de Oliveira. **De Maria a Madalena: Representações femininas nas histórias em quadrinhos**. São Paulo, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **Observações sobre a História das Mulheres**. In: As Mulheres e a História. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

_____, La distinction. **Critique sociale du jugement**. 1979. Apud. CHARTIER, 2002 [1994c]: 177. As ênfases são do original.

BORDO, Susan R. **O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault**. In: JAGGAR, Alison M., BORDO, Susan R. (orgs.) Gênero, Corpo, Conhecimento. Trad: Britta Lemos de Freitas.- Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Ventos, 1997.

BRANCO, L'cia Castello. BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro, Millman Edições& Casa Maria Editorial. 1989.

BRITTO, Patricia Duarte de. **Mídia e a produção discursiva de novas identidades femininas na pós modernidade**. Maringá, 2008

BUITONI, Dulcília H. S. **Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira**. 2ª ed. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

BUTLER, Judith. **“Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do pós-modernismo”**. Cadernos Pagu, n. 11, p. 11-42, 1998. Tradução de Pedro Maia Soares para versão do artigo “Contingent Foundations: Feminism and the Question of Postmodernism”, no Greater Philadelphia Philosophy Consortium, em setembro de 1990.

_____. **“Problema de los géneros, teoría feminista y discurso psicoanalítico”**. In: NICHOLSON, J. Linda (Org.). Feminismo/posmodernismo. Buenos Aires: Feminaria Editora, 1992. p. 75- 95.

_____. **“Merely Cultural.”** NLR, 1/227, Jan./Feb. 1998. p. 33-44.

_____. **“Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do sexo”**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). O corpo educado. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.

_____. **“Gender as Performance: An Interview with Judith Butler.”** Radical Philosophy, 67, Summer 1994. Disponível em: <http://www.theory.org.uk/but-int1.htm>. Acesso em: 15 mar. 2015.

CARLOTO, CÁSSIA MARIA. **O conceito de gênero e sua importância para a análise das relações sociais**. Serviço Social em Revista, Londrina, v. 3, n. 2, p. 201-213, 2001.

CHARTIER, Roger; BOURDIEU, Pierre. **A leitura: uma prática cultural. Debate entre Pierre Bourdieu e Roger Chartier**. In: CHARTIER, R. (org.) Práticas de Leitura. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 229-254

COSTA, Ana Alice. **Gênero, poder e empoderamento das mulheres. 2008.** Disponível em: http://www.adolescencia.org.br/empower/website/2008/imagens/textos_pdf/Empoderamento.pdf Acessado em: 22/10/2015.

DANTAS, Dayani Ferreira. Sexo, mentiras e HQ: **Representação e auto-representação das mulheres nas Histórias em Quadrinhos.** Recife, 2006.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico.** São Paulo: Ed. Martin Claret, 2002.

_____ **A divisão do trabalho social.** Lisboa: Presença Ltda. 1989.

_____ **As formas elementares da vida religiosa.** Coleção Os pensadores. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 201-245.

_____ **O Suicídio, Estudo Sociológico.** São Paulo: Editorial Presença, 7ª edição. 2001.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial.** 3. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 154 p. : il.; 28 cm.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia.** 3. ed., São Paulo: Ática, 2002. (Série Princípios)

FONSECA, R. R. Fernando Nicolazzi, Helena Mollo & Valdei Araujo (org.). **Caderno de resumos & Anais do 4º. Seminário Nacional de História da Historiografia: tempo presente & usos do passado.** Ouro Preto: EdUFOP, 2010. (ISBN: 978-85-288-0264-1)

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão;** tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987. 288p.

_____. **Microfísica do poder**. 21. ed. Organização e tradução de Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Petrópolis: Vozes, 1971.

GAZETA DO POVO. **Entrevista Priscila Vieira**. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/artes-visuais/exposicao-celebra-uma-decada-de-amely-a-feminista-9jtacw76alt3jnj9lzolujtgm>. Acesso dia 13 de Julho de 2015.

GOLDENBERG, Mirian (org). **Nu e Vestido. Dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GATENS, M. **Towards a Feminist Philosophy of the Body**. Op.cit., pp.68-69.s/d

GROSZ, Elisabeth. **Corpos reconfigurados**. In: Cadernos Pagu (14). Campinas: UNICAMP, 2000.

JODELET, D. **Representações sociais : um domínio em expansão**. In: JODELET, D. (org.). **As Representações sociais**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2002, p.17-44.

KEHL, Maria Rita. **Com que corpo eu vou?** IN: BUCCI, Eugênio; KEHL, Maria Rita (orgs). **Videologias**. 2ª. Edição. São Paulo, Boitempo Editorial, 2005.

KELLNER, Douglas (1992) **Media Culture. Cultural Studies, Identity, and Politics Between the Modern and the Postmodern**. London and New York: Routledge.

KRISTEVA, Julia. **"The Ethics of Linguistics"** In: Moi, Toril. **Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory**. (London: Routledge, 1995

LAURETIS, T. **A tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, B. H. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

LE BRETON, D. **Adeus ao Corpo: Antropologia e sociedade**. Campinas: Papius, 2003. Cap. 7, p. 181-226.

LEITE, Maria Odila. "**Novas Subjetividades na Pesquisa Histórica Feminista: uma hermenêutica as Diferenças**". In: Estudos Feministas. Rio de Janeiro:UFRJ, Centro Interdisciplinar de Estudos Contemporâneos, v.2, n.3, 1994.

_____ Maria Odila. "**Teoria e Método dos Estudos Feministas: Perspectiva Histórica e Hermenêutica do Cotidiano**" In: Uma Questão de Gênero. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles. **A Terceira Mulher**. Permanência e Revolução do Feminino, Maria Lucia Machado (trad.), São Paulo: Companhia das Letras. LOCKE, John. **Political Writings**. Wootton, D. (ed.). Indianapolis: Hackett Publishing, 2003.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós estruturalista**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

MADRID, M. (2009). **The supergirls: Fashion, feminism, fantasy, and the history of comic book heroines**. Ashland, OR: Exterminating Angel Press.

McCLOUD, Scott. **Understanding Comics – The invisible Art**. Estados Unidos: 1993.

MCCRROBBIE, A. **Pós-feminismo e cultura popular: Bridget Jones e o novo regime de gênero**. Disponível: www.pucrs.br, acessado:10/11/2015.

MISKOLCI, Richard. **Corpos elétricos: do assujeitamento à estética da existência**. Estudos Feministas, Florianópolis, 14(3): 681-693, setembro-dezembro/2006.

MINAYO, M. C. S. **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. Rio de Janeiro: Hucitec, 1992.

MOSCOVICI, S . **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro. Zahar. 1978.

NOVAES, J. V. **O intolerável peso da feiúra sobre as mulheres e seus corpos.** Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.

ODININO, Juliane. **As Super-heroínas em Imagem e Ação: Gênero, Animação e Imaginação Infantil no Cenário da Globalização das Culturas.** Tese de Doutorado. Florianópolis, UFSC, 2009

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. **Mulher ao Quadrado as representações femininas nos quadrinhos norteamericanos permanências e ressonâncias (1895-1990).** Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2002.

OLIVEIRA, X. Maria Cristina. **A arte dos “Quadrinhos” e o Literário, a contribuição do diálogo entre o verbal e visual para a reprodução e inovação dos modelos clássicos da cultura.** São Paulo, 2007. Disponível em <http://bit.ly/1DkK4tz>

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual.** São Paulo: Terra e Paz, 1993

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001 a. p.167-234

PISCITELLI, Adriana. **Reflexões em torno do gênero e feminismo.** In: COSTA, Cláudia de Lima e SCHMIDT, Simone Pereira. **Poéticas e Políticas Feministas.** Florianópolis: Ed. Mulheres, 2004.

RIDENTI, Marcelo. **O Fantasma da Revolução Brasileira.** São Paulo: Editora Unesp, 1993.

RODRIGUES, José Carlos. 1979. **Tabu do corpo.** Rio de Janeiro: Achiame.

ROMAGNOLI, A. S., & PAGNUCCI, G. S. (2013). **Enter the superheroes: American values, culture, and the canon of superhero literature.** Lanham, MD: Scarecrow Press

RUBIN, Gayle. **The Traffic in women: Notes on the ‘political economy’ of sex**. In: R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York: Monthly Review Press, 1975, pp.: 157 – 210. [Traduzido para o português e publicado por SOS Corpo e Cidadania]

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Rearticulando gênero e classe social**. In: COSTA, A.O.; BRUSCHINI, C. (Orgs.) **Uma Questão de gênero**. São Paulo, Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1992.

SANT’ANNA. Denise Bernuzzi. **Corpos de Passagem**. São Paulo, Estação Liberdade, 2001.

SANTOS, R.C., SACRAMENTO, S.M.P. **O Antes, o Depois e as Principais Conquistas Femininas**. Disponível em <http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/anagrama/article/viewFile/7709/7110>. Acesso dia 25 de Outubro de 2015.

SCOTT, Joan Wallach. **“Gênero: uma categoria útil de análise histórica”**. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1994, pp. 71-99.

_____. **“Gender: A Useful Category of Historical Analysis”**. *The American Historical Review*, vol. 91, nº 5. (Dec., 1986), pp. 1053-1075. Original inglês disponível em JSTOR: <http://www.jstor.org/stable/1864376> Versão portuguesa disponível em: http://www.archive.org/details/scott_gender

_____, Joan W. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. *Educação e Realidade*, vol. 16, nº 2, Porto Alegre, jul./dez. 1990

TEIXEIRA, Nírcia Cecília Ribas Borges. **Escrita de mulheres e a (des)construção do cânone literário na pós-modernidade: Cenas paranaenses**. Guarapuava, Editora Unicentro, 2008.

_____, **Corpos em rotação: de amélia a amely, mulheres de verdade?** Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/4657/4477>

VALÉRIO, Maristela Scremin. **Faces da feiura na escrita de autoria feminina no Paraná** / Maristela Scremin Valério.– Guarapuava: Unicentro, 2014. ix, 103 f

VIEIRA, P. **Entrevista Lady's Comics**. Disponível em <http://revistaideias.com.br/ideias/materia/pryscila-mulher-de-verdade>. Acesso dia 20 de Maio de 2015.

XAVIER, E. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino. Corpos à Vista**. Ilha de Santa Catarina: EditoraMulheres, 2007. P.201

WOLTON, Dominique. **Pensar a comunicação**. Brasília. Editora da Universidade, 2004.

ZAMBRANO, Pilar Echeverry. **Reflexões críticas das representações epistemológicas sobre o corpo na contemporaneidade**. 2010 – Facom - UFBA – Salvador - Bahia - Brasil