

Identidade de Género na Narrativa Gráfica

**Suporte de mitigação de
estereótipos binários de género**

Beatriz Neves Melo

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em
Design Gráfico e Projetos Editoriais, apresentada à
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Orientação: Professor Doutor Rui Vitorino Santos da
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Porto, julho de 2023

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao meu orientador, Professor Doutor Rui Vitorino Santos, pela a orientação constante, pela disponibilidade, pela confiança e por me oferecer um senso de direção quando eu mais precisava.

Aos meus pais e à minha irmã, por serem um pilar de apoio constante no decorrer desta jornada.

À Rita, à Mara, à Diana e ao Francisco pelo apoio, força e ajuda que me deram e sempre dão, pela confiança que têm em mim e pela amizade que estimo muito.

À Diana e à Maria, por serem um amparo e por verem o melhor em mim.

Resumo

Os papéis e estereótipos de género são constantes que, inevitavelmente, um indivíduo tem de enfrentar. Desde o seu nascimento, é colocada uma expectativa em relação a que tipo de pessoa será durante a sua vida, não pelo seu género, mas pelo seu sexo biológico.

Esta dissertação investiga a representação e a exploração da identidade de género no âmbito das narrativas gráficas. Inicia-se com uma investigação teórica em torno da construção dos papéis de género dentro da sociedade contemporânea e explora como as normas sociais, as dinâmicas de poder e as expectativas culturais influenciam a formação de uma identidade pessoal. Seguidamente, dedica-se ao estudo das narrativas gráficas autobiográficas e a como estas refletem experiências pessoais, criam artefactos culturais e imergem o leitor numa experiência única. Estabelecida a estrutura para entender a relação entre o género e as narrativas gráficas, são analisados cinco casos de estudo, diversificados pela presença de perspetivas distintas em relação a diferentes estereótipos de género.

Ao examinar a construção do género na sociedade contemporânea, analisar a representação do género nas narrativas gráficas e apresentar cinco casos de estudo, esta investigação pretende esclarecer a natureza complexa e evolutiva da identidade de género neste suporte expressivo e afirmar a narrativa gráfica como um bom veículo para a mitigação dos estereótipos binários e dos papéis de género presentes na sociedade atual.

Palavras-Chave: Narrativa Gráfica; Autobiografia; Identidade de Género; Igualdade de Género.

Abstract

Gender roles and stereotypes are recurrent aspects that an individual has to face. Since their birth, expectations are placed on what kind of person they will be during their lifetime, not by their gender, but by their biological sex. This dissertation investigates the representation and exploration of gender identity in the context of graphic narratives. Beginning with a theoretical investigation around the construction of gender roles within contemporary society and exploring how social norms, power dynamics and cultural expectations influence the development of a personal identity. It is then dedicated to the study of autobiographical graphic narratives and how they reflect personal experiences, create cultural artifacts and immerse the reader in a unique experience. Having established the structure to understand the relationship between gender and graphic narratives, five case studies are then analyzed, all diverse due to their various perspectives on different gender stereotypes.

By examining the construction of gender in contemporary society, analyzing the representation of gender in graphic narratives and presenting five case studies, this investigation intends to clarify the complex and transmutative nature of gender identity in this unique artistic medium and to assert the graphic narrative as a great vehicle for the mitigation of binary stereotypes and gender roles that are present in today's society.

Keywords: Graphic Narrative; Autobiography; Gender Identity; Gender Equality.

Índice

5	Resumo
7	Abstract
11	Índice de Figuras
15	Nota ao Leitor
17	Introdução
21	Parte I
22	Capítulo 1 - O género enquanto construção social
25	1.1 - A ordem binária: dicotomia feminino vs masculino
29	1.1.1 - Práticas pessoais e sociais consolidadas relativas ao género
32	1.2 - Desconstrução da dualidade de género
38	Capítulo 2 - Autobiografia e representações de género nas narrativas gráficas
45	2.1 - A narrativa gráfica como meio de expressão autobiográfico
50	2.2 - Desconstrução da dualidade do género nas narrativas gráficas
57	Parte II
58	Capítulo 3 - Casos de Estudo
61	3.1 - Menino, Menina
67	3.2 - Gender Queer: A Memoir
74	3.3 - Fun Home: A Family Tragicomic
81	3.4 - Pele de Homem
87	3.5 - The Prince and the Dressmaker
95	Considerações Finais
101	Referências Bibliográficas

Índice de Figuras

- Fig. 1** Capa do livro *Maus: A Survivor's Tale* (1980) de Art Spiegelman. <https://www.livrariasnob.pt/product/maus-a-survivors-tale>
- Fig. 2** Capa do livro *Sabrina* (2018) de Nick Drnaso. <https://www.allenandunwin.com/browse/book/NickDrnaso-Sabrina-9781783784905>
- Fig. 3** Excerto da página 28 de *My Lesbian Experience with Loneliness* (2016) de Kabi Nagata.
- Fig. 4** Página 3 de *Persepolis* (2020) de Marjane Satrapi. <https://www.theguardian.com/books/2022/oct/09/protests-iran-persepolis-graphic-novel-marjane-satrapi>
- Fig. 5** Página de *The Times I Knew I Was Gay* (2020) de Eleanor Crewes. <https://www.brokenfrontier.com/times-knew-gay-good-comics-eleanor-crewes/>
- Fig. 6** Páginas de *El Hijo del Legionario* (2011) de Aitor Saraiba. <http://www.aitorsaraiba.com/el-hijo-del-legionario/>
- Fig. 7** Capa de *Daredevil: Dark Nights #6* (2013) de Marvel Comics. <https://www.sugarcayne.com/2013/11/daredevil-dark-nights-misty-knight/>
- Fig. 8** Capa de *Batgirl #37* (2019) de DC Comics. <https://geekdad.com/2019/07/review-batgirl-37-who-is-oracle/>
- Fig. 9** Capa e página do livro *Gender: A Graphic Guide* (2019) de Meg-John Barker & Jules Scheele. <https://www.brokenfrontier.com/gender-graphic-guide-barker-scheele-icon>
- Fig. 10** Páginas do livro *Fine: A comic about gender* (2022) de Rhea Ewing. <https://www.finecomic.com/>
- Fig. 11** Páginas 22-23 de *O Livro do Pedro* (2008) de Manuela Bacelar.
- Fig. 12** Capa do livro *Menino, Menina* (2020). <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/menino-menina/>

- Fig. 13** Páginas 3-4 de *Menino, Menina* (2020). <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/menino-menina/>
- Fig. 14** Páginas 13-14 de *Menino, Menina* (2020). <https://setemargens.com/menino-menina-um-livro-so-para-criancas/>
- Fig. 15** Páginas 17-18 de *Menino, Menina* (2020). <https://setemargens.com/menino-menina-um-livro-so-para-criancas/>
- Fig. 16.** Páginas 19-20 de *Menino, Menina* (2020). <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/loja/menino-menina/>
- Fig. 17** Capa do livro *Gender Queer: A Memoir* (2019). <https://www.simonandschuster.com/books/Gender-Queer-A-Memoir/Maia-Kobabe/9781549304002>
- Fig. 18** Páginas 22-23 de *Gender Queer: A Memoir* (2019).
- Fig. 19** Página 42 de *Gender Queer: A Memoir* (2019).
- Fig. 20** Páginas 71-72 de *Gender Queer: A Memoir* (2019).
- Fig. 21** Página 121 de *Gender Queer: A Memoir* (2019).
- Fig. 22** Capa do livro *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006). <http://www.readingthisbook.com/2017/08/review-alison-bechdel-fun-home.html>
- Fig. 23** Páginas 98-99 de *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006).
- Fig. 24** Página 73 de *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006).
- Fig. 25** Página 34 de *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006).
- Fig. 26** Páginas 100-101 de *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006).
- Fig. 27** Páginas 220-221 de *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006).

- Fig. 28** Capa do livro *Pele de Homem* (2022). <https://www.centralcomics.com/pele-de-homem/>
- Fig. 29** Página 29 de *Pele de Homem* (2022).
- Fig. 30** Página 45 de *Pele de Homem* (2022).
- Fig. 31** Página 31 de *Pele de Homem* (2022).
- Fig. 32** Página 92 de *Pele de Homem* (2022).
- Fig. 33** Página 16 de *Pele de Homem* (2022).
- Fig. 34** Página 23 de *Pele de Homem* (2022).
- Fig. 35** Capa do livro *The Prince and the Dressmaker* (2018). <https://us.macmillan.com/books/9781626723634/theprinceandthedressmaker>
- Fig. 36** Páginas 38-39 de *The Prince and the Dressmaker* (2018).
- Fig. 37** Páginas 70-71 de *The Prince and the Dressmaker* (2018).
- Fig. 38** Páginas 212-213 de *The Prince and the Dressmaker* (2018).
- Fig. 39** Páginas 266-267 de *The Prince and the Dressmaker* (2018).

Nota ao Leitor

Este relatório foi escrito segundo o Novo Acordo Ortográfico.

As citações presentes neste projeto foram traduzidas livremente pela autora, da sua língua original para português.

As palavras ou expressões estrangeiras cuja tradução não foi considerada adequada encontram-se em itálico.

A norma bibliográfica utilizada é a *American Psychological Association* (APA), 7.^a edição.

Introdução

Na sociedade contemporânea, a exploração e a compreensão da identidade de gênero têm-se tornado cada vez mais relevantes, uma vez que vários indivíduos lutam pela sua autoexpressão, desafiando as noções tradicionais de binariedade de gênero. Neste contexto, as narrativas gráficas têm emergido como um suporte significativo de narração, cativando autores e artistas a retratar e a navegar através das complexidades da identidade de gênero. Este meio tende a desafiar frequentemente narrativas tradicionais e os limites da expressão artística.

A presente dissertação pretende investigar a relação complexa entre a identidade de gênero e as narrativas gráficas. Ao analisar a construção do gênero na sociedade contemporânea e estudar a representação de gênero dentro do campo das narrativas gráficas, esta investigação empenha-se a revelar algumas das representações emergentes e evolutivas da identidade de gênero neste meio artístico expressivo. Propõe-se a promover a normalização do questionamento das questões e papéis de gênero binários impostos pelo patriarcado e impulsionar um ambiente saudável de exploração da própria identidade e de como se vê o gênero em si. Adicionalmente, pretende-se examinar as estratégias narrativas e visuais adotadas por alguns autores de narrativas gráficas ao retratar diversas identidades de gênero e, finalmente, investigar o impacto das narrativas gráficas na moldagem de pontos de vista culturais e na influência deste meio nas percepções dos seus leitores em relação a estereótipos binários e identidades de gênero.

A motivação desta investigação surgiu pelo interesse da sua autora em questões feministas e de igualdade de gênero, que estão presentes na sua vida desde muito nova e durante o seu crescimento, desde a pré-adolescência até à atual idade adulta. Estes valores foram todos muito reforçados tanto pelos media que consome, como por interações sociais, que por si a obrigaram a entender o porquê dos papéis sociais de gênero binário intrínsecos na nossa sociedade, e a partir de reflexão, a ajudaram, ainda hoje em dia, a desaprender esses mesmos comportamentos e pontos de vista baseados no patriarcado e na sua visão binária de gênero.

A decisão de explorar estas questões nas narrativas gráficas, deve-se não só ao gosto pessoal pelas artes gráficas e pela ilustração, mas também pelo poder de transmissão de informação que as obras de cariz editorial e gráfico detêm.

Assim, esta investigação enquadra-se na situação contemporânea do feminismo na nossa sociedade e em como os efeitos da noção de patriarcado e de obrigações sociais de género ainda se fazem sentir e na possibilidade de aliviar o peso destas mesmas obrigações. De um ponto de vista académico, esta dissertação contribui para o campo dos estudos de género, especificamente em relação às narrativas gráficas. A um nível social, pretende-se promover uma apreciação mais profunda pelo potencial das narrativas gráficas como um meio de expressão social, explorando técnicas narrativas e artísticas utilizadas por autores de narrativas gráficas para retratar as diversidades de género. Ao analisar estas técnicas, a pesquisa contribui para uma compreensão de como a narração visual e elementos textuais podem beneficiar a transmissão de diferentes representações de género. Socialmente, esta investigação aborda questões prementes e oferece um ponto de vista sobre como a arte pode influenciar normas e perceções sociais. Os propósitos académicos e sociais desta dissertação encontram-se interligados, já que a exploração académica da identidade de género nas narrativas gráficas suscita o conhecimento e estruturas teóricas que geram discussões sociais e promovem atitudes progressivas em relação ao género. Simultaneamente, o impacto social desta pesquisa alimenta o envolvimento académico, ao destacar a relevância e o potencial deste meio artístico como uma opção para atenuar os estereótipos binários de género.

A presente dissertação é estruturada em quatro partes fundamentais. Nesta primeira, intitulada "Introdução", comentamos as motivações, a temática, os propósitos e aspetos gerais da investigação. A nível de estrutura, esta dissertação seguidamente constitui-se por duas partes principais: a primeira sendo o enquadramento teórico, baseado em pesquisa e leituras bibliográficas, que se divide em dois capítulos – "O género enquanto construção social" e "Autobiografia e representações de género nas narrativas gráficas"; e a segunda parte diz respeito à análise de cinco casos de estudo cujos temas remetem à identidade e à contestação dos papéis de género binários impostos socialmente. No primeiro capítulo, "O género enquanto construção social", é inicialmente explorada uma vertente histórica e social da construção do género e aborda a distinção entre sexo e género.

Dentro deste capítulo, o subcapítulo “A ordem binária: dicotomia feminino vs masculino” expõe como a diferença biológica entre os sexos, tal como as distinções físicas e estéticas dos seus corpos, aparecem como forma natural de justificação para diferenças socialmente construídas entre os diferentes géneros. Já o subcapítulo “Práticas pessoais e sociais consolidadas relativas ao género” explora como nos são impostas certas normas binárias desde o nosso nascimento e se vão reforçando à medida que se cresce. O subcapítulo final “Desconstrução da dualidade de género”, como o seu título indica, remete a experiências não-binárias e afirma o género como uma realidade social, onde a expressão de identidade não é definida pelo nosso corpo. Ao analisar o contexto histórico e social, este capítulo estabelece uma base para compreender as complexidades do género em relação com as narrativas gráficas.

O segundo capítulo, intitulado “Autobiografia e representações de género nas narrativas gráficas”, insere-se na problemática da representação da identidade dentro das narrativas gráficas e de que forma é que estas podem ser um veículo maior na construção social de ideias e como influenciam a maneira como imaginamos o mundo à nossa volta. Introduce as narrativas gráficas e algumas das suas mais vastas definições e vantagens, como o uso combinado de texto e imagem, focando-se principalmente nas autobiografias gráficas por se dedicarem à experiência pessoal e à identidade de um indivíduo, como visto no subcapítulo “A narrativa gráfica como meio de expressão autobiográfico”. No subcapítulo “Desconstrução da dualidade do género nas narrativas gráficas” explora-se a contribuição das narrativas gráficas para a mitigação das construções sociais de género e, adicionalmente, de estereótipos sexuais.

O terceiro e último capítulo dedica-se a casos de estudo, onde é feita uma análise de cinco obras que demonstram diversas maneiras em como a identidade de género é retratada e explorada nas narrativas gráficas. Estes casos de estudo foram selecionados com prioridade a obras estimulantes a reflexão perante diferentes perspetivas de género. Com a análise destas obras pretende-se entender as várias maneiras pelas quais o formato da narrativa gráfica pode efetivamente abordar e desafiar as questões de género. Adicionalmente, pretende-se compreender como este meio pode ser um bom veículo para a dissolução dos estereótipos binários de género, analisando temáticas, técnicas visuais e textuais, desenvolvimento narrativo dos personagens principais e,

finalmente, uma análise individual e conjunta da ilustração e do texto.

Este relatório termina na sua última parte, com a conclusão do projeto, que remete para a reflexão da sua experiência, os pontos mais relevantes do trabalho - como o cumprimento dos objetivos -, as suas limitações e sugestões para investigações futuras.

Parte I

1. O género enquanto construção social

Os termos “género” e “sexo” têm sido usados indistintamente, onde é frequentemente considerado que o género vem em duas formas - homem (masculino) ou mulher (feminino) - mas são, de facto, dois conceitos diferentes, apesar de que, para a maioria das pessoas, o seu género e sexo são os mesmos. Apesar do género ser geralmente explicado através do corpo e de características sexuais e físicas binárias, pode não ser restringido por estas, dependendo do indivíduo.

É esperado que quando uma pessoa é assinalada como sendo do sexo feminino à nascença, através da identificação dos seus órgãos genitais, que o seu género seja também feminino; que mais tarde cumpra as designações do seu papel de género ao ser uma pessoa feminina; e que quando atinja a idade da maturidade sexual, seja atraída por homens. O correspondente oposto é igualmente suposto para uma pessoa do sexo masculino, desde ligar o sexo ao género até assumir a sua sexualidade. É uma observação natural notar que estas deduções não são propriamente verídicas, já que pessoas do género feminino podem ser atraídas por outras pessoas femininas; pessoas assinaladas como sendo do sexo feminino à nascença podem ter uma identidade de género masculina e vice-versa (Richards et al., 2016). Gilbert Herdt nota que também há um significativo número de pessoas que se identificam fora do binário de género, sendo que a expressão e a identidade de género não-binária têm estado presentes ao longo do tempo e através de diferentes culturas (Herdt, 1996, p.21 *cited in* Richards et al., 2016, p.95).

No presente contexto ocidental, a Organização Mundial de Saúde descreve o termo “sexo” para características que são biologicamente definidas. O sexo representa a condição natural da diferença física entre o corpo masculino e feminino; é algo objetivo que se impõe desde o nascimento do indivíduo e dos seus órgãos sexuais. Essencialmente, quase todas as pessoas nascem com características físicas que podem ser classificadas como masculinas ou femininas e, a definição social de órgãos sexuais, longe de ser apenas um registo de propriedades naturais diretamente oferecidas à perceção, é um produto de uma

construção que implica a acentuação de certas diferenças e da ignorância de certas semelhanças (Bourdieu, 2001, p.14).

O gênero é, porém, baseado em características socialmente construídas. É reconhecido que há variações em como as pessoas experienciam o gênero baseado em auto-percepção e expressão, e como se comportam. Em 1961, Robert Stoller criou o termo *gender identity* - em português: identidade de gênero - que se refere ao conceito pessoal e individual de gênero. Está profundamente ligado a um senso de identidade e é tipicamente auto-identificado.

Judith Butler argumenta na sua obra *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*, originalmente publicada em 1990, que apesar das teorias feministas da época postularem uma distinção entre sexo e gênero, sendo que o primeiro estaria para o domínio biológico (natureza) e o segundo para o domínio sociocultural (cultura), Butler argumenta que tanto o sexo como o gênero são construídos socialmente, pois não é possível conceber o primeiro como natural:

Se se contestar o caráter imutável do sexo, talvez esta construção chamada “sexo” seja tão culturalmente construída quanto o gênero; talvez sempre fosse o próprio gênero, com a consequência de que a distinção entre sexo e gênero afinal não existe. Nesse caso, não faria sentido definir gênero como a interpretação cultural do sexo, se o próprio sexo é uma categoria com gênero (Butler, 2017a, p. 63).

Butler afirma que, mesmo que os sexos sejam binários na sua constituição - o que pode necessariamente não ser verdade, sendo que a existência de indivíduos hermafroditas é real - não há razão para assumir que os gêneros devam igualmente ser dois. Ao assumir um sistema binário de gêneros, preserva-se implicitamente a “crença numa relação mimética entre gênero e sexo, em que o gênero espelha o sexo ou é por ele restringido” (Butler, 2017a, p.62). Quando o estatuto construído do gênero é teorizado como radicalmente independente do sexo, o próprio gênero torna-se um artifício oscilante, com a consequência de que “homem” e “masculino” podem significar um corpo feminino com a mesma facilidade que podem significar um corpo masculino, e “mulher” e “feminino” um corpo masculino com a mesma facilidade que um corpo feminino (Butler, 2017a). Consequentemente, o termo “cisgênero” tem sido aplicado a homens e mulheres que se identificam com o gênero com que foram assinalados à nascença,

tendo ganhado mais proeminência, já que desafia a pressuposição que as palavras “homem” e “mulher” excluem implicitamente pessoas que não se alinham com o binário de gênero; e evita posicionar pessoas cisgênero como “normais” e outras variantes de gênero, por insinuação, “anormais” (Vincent *et al*, 2017).

Para Aurelia Armstrong (n.d), Michel Foucault, apesar de fazer poucas referências ao que é a problemática de gênero nos seus trabalhos, apresenta a ideia de que ambos o corpo e a sexualidade são construções culturais e não fenômenos naturais. A análise de Foucault acerca da dimensão de poder e de conhecimento e da produção de subjetividade tem sido profundamente influente, incluindo até para teóricas feministas que têm criticado extensivamente e desenvolvido ainda mais o seu trabalho. Apesar disto, Foucault em si nunca demonstrou muito interesse na problemática do feminismo ou de questões de gênero, parecendo desprovido, sendo que o seu trabalho foca em como os sistemas modernos de poder deixam marcas no corpo humano e o usam como um meio indireto de aplicar controlo de forma subtil (Parchev, 2014). O seu trabalho é surpreendentemente neutro ao nível de gênero, resultando em críticas por falhar em abordar e reconhecer a importância do gênero na dinâmica do poder, ao “tratar o corpo como se fosse um, como se as experiências de homens e mulheres não se diferenciassem e como se homens e mulheres mantivessem as mesmas relações com as instituições características da vida moderna (Bartky, 1998 *cited in* King, 2004, p.30)”.

Com esta distinção corporal entre o biológico feminino e masculino, segue também uma distinção social que dita que estas diferenças servem de justificação para certos papéis a serem tomados socialmente, especificamente ao enaltecer do masculino e à restrição do feminino, tópicos que serão analisados no próximo subcapítulo.

1.1 A ordem binária: dicotomia feminino vs masculino

Num sentido literal, o mundo sempre pertenceu aos machos (Beauvoir, 2016a¹). Desde há milhares de anos que este modelo se mantém, podendo ter feito sentido na altura, já que o ser humano vivia em condições que ditavam que a força física era o atributo mais importante para a sobrevivência humana (Adichie, 2012). Quanto mais forte a pessoa, maior a probabilidade de liderar e os homens, geralmente, são biologicamente e fisicamente mais fortes. Neste subcapítulo aborda-se o facto da diferença biológica entre os sexos, os corpos masculinos e femininos e, em particular, a diferença anatómica entre os órgãos sexuais, aparecer como forma natural de justificação para as diferenças construídas socialmente entre os géneros. É uma construção do corpo masculino e feminino, das suas funções e uso, especialmente na reprodução biológica, o que dá uma aparentemente fundamentação normal para a visão androcêntrica da divisão sexual não só laboral, mas universal. A divisão entre os sexos é levada como uma normalidade e naturalidade, ao ponto de ser inevitável (Bourdieu, 2001).

Como Pierre Bourdieu (2001) menciona, a divisão entre os sexos numa oposição entre masculino e feminino é subjetivamente baseada num sistema de oposições homólogas: cima/baixo, esquerda/direita, seco/molhado, claro/escuro. Neste sistema, a mulher aparece sempre como negativo do homem. O homem representa ao mesmo tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos “os homens” para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo vir o sentido geral da palavra homo (Beauvoir, 2016a). Na sua obra *O Segundo Sexo* (2016a), Simone Beauvoir menciona que a mulher aparece como negativo, de modo que toda a determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade (Beauvoir, 2016a). A mulher é vista como um ser secundário, providente do homem. Sem o homem, a mulher não existe, na sua descrição. O homem faz sentido, independentemente da existência da mulher, mas o mesmo não se pode dizer do inverso. Pensa-se o homem sem a mulher (Beauvoir, 2016a). As mulheres nunca opuseram valores femininos aos valores masculinos. Foi o homem a criar esta divisão entre valores femininos e valores masculinos, para manter um domínio sobre o campo feminino (Beauvoir 2016a). Com este acréscimo de

1. A edição portuguesa consultada é de 2016, no entanto, a obra *O Segundo Sexo* (Vol 1 e Vol 2) foi originalmente publicada em 1949.

poder, o homem pode definir a sua dominância sobre o ser feminino, podendo-se afirmar que vivemos numa sociedade patriarcal. No ensaio *Toward Gender Justice*, editado em *A Book of Readings: For Men against Sexism* (1977), John Stoltenberg discute a estrutura política do patriarcado e os traços que o caracterizam:

No patriarcado, os homens são árbitros da identidade para homens e para mulheres, porque a norma cultural da identidade humana é por definição a identidade masculina: a masculinidade. [...] a norma cultural da identidade consiste em poder, prestígio e prerrogativa sobre um género e contra ele: as mulheres. [...] Tentou-se defender esta norma de masculinidade como tendo um fundamento natural na biologia sexual masculina. Por exemplo, foi dito que o poder masculino na cultura é expressão natural de uma tendência biológica dos machos humanos para a agressão sexual. [...] Acredito que o funcionamento genital masculinista é expressão do poder masculino na cultura. Acredito que a agressão sexual masculina é um comportamento totalmente adquirido, apreendido por uma cultura totalmente dominada pelos homens (cited in Hooks, 2018², p. 163-164).

Na sua obra de 1981, *Não serei eu mulher? As mulheres negras e o feminismo*, bell hooks³ menciona a estruturação do patriarcado e como este leva à agressão masculina contra o feminino: “O sexismo fomenta, desculpa e apoia a violência masculina contra as mulheres, e estimula igualmente a violência entre os homens. Na sociedade patriarcal, os homens são estimulados a canalizar a agressão frustrada na direção de quem não tem poder: mulheres e crianças (Hooks, 2018, p.171)”. É desde muito cedo que “os rapazes são socializados para verem as mulheres como inimigo e ameaça ao estatuto e poder masculinos - ameaça que, porém, podem vencer pela violência (Hooks, 2018, p.175)”.

2. Obra original *Ain't I a Woman? Black Women and Feminism* publicada em 1981.

3. O pseudónimo da autora, Gloria Jean Watkins, é escrito em caixa baixa por opção da mesma, de forma a focar atenção na mensagem que transmite e não nela própria.

A feminilidade, na sua maior parte, é imposta por uma disciplina incessante do que trata cada parte do corpo e é continuamente lembrada pelas restrições do que é a sua indumentária ou penteados. Os princípios antagonistas da identidade masculina e feminina são pela forma de posturas permanentes e portes adequados, que realizam e naturalizam uma ética (Bourdieu, 2001). Enquanto que a postura masculina simboliza maior honra, olhar para cima, ter atitude confiante e sinais visíveis de retidão, a postura feminina traduz-se naturalmente ao submisso, ao curvar-se, ficar mais pequena. Atitudes de submissão e curvatura e a docilidade são vistas como apropriadas para o feminino e o que é ser mulher (Bourdieu, 2001). As mulheres são encapsuladas no que é a habilidade de se encolherem, reduzindo

ao máximo o espaço que ocupam em relação aos homens, que tendem a ocupar mais espaço, principalmente em espaços públicos, onde podem ostentar a sua dominância. Pierre Bourdieu (2001) dá como exemplo as posturas relaxadas como recostar-se a uma cadeira ou colocar os pés em cima de uma mesa, que alguns homens - especialmente aqueles com estatuto elevado, quer profissional, quer social - se deixam ter como símbolo de poder e de confiança, no entanto, este comportamento, se demonstrado pelo género feminino, é considerado absurdo, evidenciando que o uso do corpo é subordinado ao olhar masculino.

O espaço público e o campo do poder continuam a ser dominados pelos homens, enquanto que as mulheres permanecem, ainda muito ligadas ao espaço privado, o espaço doméstico. As estruturas anacrónicas baseadas na divisão sexual ainda determinam a direção das mudanças ditas atuais, já que a objetificação sexual feminina no que diz respeito ao espaço social e profissional é prevalente. Neste contexto, Bourdieu (2001) fala dos três princípios pelos quais as mulheres são regidas. O primeiro princípio dita que as funções apropriadas às mulheres advêm como extensão das suas funções domésticas: educar, cuidar e servir. No segundo, a mulher não pode ter autoridade sobre o homem. Já o terceiro dá ao homem o controlo sobre o manuseamento de máquinas e objetos técnicos. Com estes três princípios, Pierre Bourdieu (2001) menciona que as raparigas, já de infância, não são tão encorajadas como os rapazes, e os pais, tal como os seus professores, direcionam-nas para carreiras que não são vistas como masculinas, enquanto que encorajam os seus irmãos a segui-las. Ensinam às raparigas que podem ter ambição, mas não demasiada, que podem ter sucesso, mas não serem demasiado bem-sucedidas, caso contrário serão uma ameaça aos homens (Adichie, 2012) e, por consequência, as raparigas internalizam que não conseguem ver-se a dar ordens a homens ou a trabalhar num ofício tradicionalmente masculino, e tendem a visionar estes princípios como uma ordem social natural, em que devem antecipar o seu destino desta maneira (Bourdieu, 2001). Por esta perceção de que as mulheres não são tão geniais quanto os homens, as mulheres tendem a não seguir certas carreiras socialmente vistas como mais dignas (Singh, 2017). As mesmas tarefas que são nobres e difíceis quando realizadas por homens, passam a ser insignificantes, fáceis e fúteis quando realizadas por mulheres. É de exemplo a diferença entre um *chef* e uma cozinheira, um alfaiate e uma costureira, em que quando uma tarefa socialmente considerada feminina é assumida por um homem e levada para fora do que é a esfera doméstica e

privada é imediatamente enaltecida e dignificada. Os homens tentam proteger uma ideia enraizada que têm de si mesmos como homens, especialmente no caso de categorias sociais como trabalhadores manuais ou ofícios como aqueles do exército que, ao serem trabalhos ditos físicos, incorporam muito, senão todo o seu valor da imagem de masculinidade (Bourdieu, 2001).

A verdadeira natureza das relações estruturais de dominância sexual pode ser observada quando mulheres que obtêm cargos profissionais superiores têm de “pagar” por este sucesso profissional com menos “sucesso” no domínio doméstico - divórcio, casamento tardio ou não casar, dificuldades com as crianças, etc.

A mulher não se define nem pelas suas hormonas nem por misteriosos instintos, mas pela maneira como reassume, através de consciências estranhas, o seu corpo e a relação deste com o mundo; o abismo que separa a adolescente do adolescente foi cavado de maneira concertada desde os primeiros anos da infância; não há como impedir que a mulher não seja como foi feita e ela arrastará sempre esse passado atrás de si (Beauvoir, 2016b, p. 584).

De acordo com Chimamanda Ngozi Adichie, o género como funciona atualmente é uma injustiça (2012). Sendo assim, é também necessário entender como é que os estereótipos relativos ao homem e à mulher discutidos neste subcapítulo continuam a ser propagados no que é a sociedade atual e desmistificar o que é dito como conhecimento comum relativo ao género.

1.1.1 Práticas pessoais e sociais consolidadas relativas ao género

Jay Stewart (2017) coloca a questão: Porque temos de saber o sexo de um bebé antes de este nascer? A resposta prende-se na necessidade de saber que qualidades de género atribuir ao bebé. Temos de saber que pronomes usar, que roupas e brinquedos comprar, como decorar o seu quarto. Assim, pode-se afirmar até que o género vem antes do sexo, já que uma criança que foi assinalada com o género masculino à nascença, poderá ter várias suposições e expectativas feitas em relação ao que ela irá gostar, se será boa a algum desporto, nomeadamente futebol (Stewart, 2017). As características genitais de uma pessoa não a levam a gostar de futebol. São a pressão e as expectativas sociais à volta da criança que a “fabricam” como pessoa e a levam a crescer com a necessidade de cumprir as normas sociais associadas a si (Stewart, 2017).

As normas sócio-culturais também definem e moldam preferências de cor, sendo que em culturas onde o rosa é considerado uma cor apropriada para meninas bebês e o azul para meninos bebês, o indivíduo é habituado desde o seu nascimento a rodear-se com a sua cor predestinada. Isto faz com que seja difícil reconhecer se preferências expressadas mais tarde são preestabelecidas (Hammond, 2014). Pode-se especular que não importa que cores é que as crianças estão expostas, porém, a maneira como os adultos as tratam e se dirigem a elas pode afetar a sua mentalidade. Um famoso estudo de 1978, *Maternal Behavior and Perceived Sex of Infant: Revisited*, realizado por Caroline Smith e Barbara Lloyd, mostra que mães de bebês trataram bebês atores de maneiras diferentes dependendo se estavam vestidos de cor-de-rosa ou azul. Quando um bebé estava vestido de azul, assumiram que era um rapaz, jogavam mais jogos físicos e encorajavam-no a brincar com um martelo de brincar, enquanto que, quando vestido com roupas cor-de-rosa, as mães acalmavam-no suavemente e escolhiam uma boneca para o bebé brincar (Hammond, 2014).

Já num estudo de 2011, *Pretty in pink: The early development of gender-stereotyped colour preferences*, realizado por Vanessa LoBue e Judy S. DeLoache, para determinar o desenvolvimento das preferências de cores estereotipadas, quando meninas e meninos

de 1 ano eram apresentados com pares idênticos de objetos como pulseiras, porta-comprimidos e molduras, mas um deles sendo cor-de-rosa e o segundo de outra cor, nenhum deles era mais propício a escolher o objeto cor-de-rosa. No entanto, depois dos dois anos de idade, as meninas começaram a gostar de cor-de-rosa e, a partir dos quatro anos, os rapazes rejeitavam fortemente essa cor.

É também a partir dos dois anos de idade que as crianças começam a perceber as diferenças de gênero, baseado em características físicas e anatômicas (Geopfert, 2020) e começam a aperceber-se do seu próprio gênero, a falar sobre isso e a olhar à sua volta para entender o que define ser uma rapariga ou um rapaz (Hammond, 2014).

Para as próprias crianças de qualquer gênero ou sexo, o corpo é meramente subjetivo, serve apenas para compreender o mundo à sua volta: “é através dos olhos, das mãos, e não das partes sexuais, que eles aprendem o universo (Beauvoir, 2016b, p.13)”. Para elas, até ali, eventos e situações como o nascimento ou o desmame desenvolvem-se da mesma maneira para as crianças dos dois sexos; elas têm os mesmos interesses, os mesmos prazeres (Beauvoir, 2016b). É apenas a forma diferenciada como são tratadas a uma certa altura da vida que leva a criança a aprender, a acreditar e aceitar que há homens e mulheres, dois opostos, como um Sol e uma Lua (Beauvoir, 2016b). É pela observação do que as rodeia que as crianças têm a sua aprendizagem comportamental, como defendido pela *Teoria da Aprendizagem Social*, proposta por Albert Bandura em 1977. Bandura reconheceu que as pessoas aprendem muito ao observar outras pessoas e a ver as recompensas e castigos que os outros recebem. Ao considerar os processos externos de encorajamento e castigo e os processos cognitivos internos, Bandura forneceu uma teoria de personalidade que mostra como a personalidade é aprendida e que cada um de nós pode intencionalmente ser um agente de mudança, que participa inteiramente nos nossos arredores e influencia as contingências ambientais que afetam o nosso comportamento. Assim, temos também a liberdade de influenciar o que determina o nosso comportamento.

As crianças podem aprender com os outros, em particular com os seus pais. Podem aprender a regular o seu comportamento de acordo com o que é socialmente apropriado. Quando o comportamento impróprio de outros é castigado, as crianças

observam e sentem-se também castigadas de forma vicária, e são propensas a sentir ansiedade, e até medo, quando consideram ter o mesmo comportamento impróprio (Kelland, 2015). É assim que se moldam os comportamentos dedicados ao masculino e ao feminino, como diz Chimamanda Ngozi Adichie em *Todos Devemos Ser Feministas* (2015):

Perdemos muito tempo a ensinar as raparigas a preocupar-se com o que os rapazes pensam delas. Mas o oposto não acontece. Não os ensinamos a preocupar-se em ser ‘queridos’. Se, por um lado, perdemos muito tempo a dizer às raparigas que elas não podem sentir raiva ou ser agressivas ou duras, por outro, elogiamos ou perdoamos os rapazes pelas mesmas razões. Por todo o mundo, existem milhares de artigos e livros que dizem às mulheres o que devem fazer, como devem ou não ser para atrair e agradar aos homens. Livros que ensinem os homens a agradar às mulheres são poucos (Adichie, 2015, p.26).

As crianças não se conseguem entender a si próprias como masculinas ou femininas fora de todos os significados culturais e dos papéis sociais criados que aprenderam sobre a masculinidade e a feminilidade (Stewart, 2017). É a combinação de ações e códigos que produzem a aparência dita feminina ou masculina: a roupa, o cabelo, a voz, a atitude. No entanto, não é um simples ato mas a repetição de vários atos ao longo do tempo que tornam a noção de “ser homem ou mulher” algo constante e essencialista (Stewart, 2017).

1.2 Desconstrução da dualidade de género

Na primeira parte desde primeiro capítulo mencionou-se o facto do género não estar preso à sua contraparte sexuada. Judith Butler (2017a) apresenta a possibilidade de, se o género não está associado ao sexo, nem de forma causal nem expressiva, então o género pode proliferar para lá dos limites binários impostos pelo binário do sexo. A “mulher” não precisa de ser a construção corporal do corpo feminino e o “homem” não precisa de interpretar corpos masculinos. A distinção entre o sexo e o género sugere que os corpos sexuados podem ser a fundação para um número de géneros diferentes, mas que o género em si não precisa de se restringir aos dois géneros binários.

Apesar da persistente crença na dualidade de género, há pessoas que detêm um género que não é masculino nem feminino e podem até identificar-se como ambos ao mesmo tempo, como diferentes géneros em momentos diferentes, ou até género nenhum, disputando a ideia da existência de apenas dois géneros (Richards *et al.*, 2017). Os termos para estes géneros dizem-se *genderqueer* ou *non-binary* - em português: não-binário. O não-binário é definido como um termo guarda-chuva para qualquer género - ou falta dele - que não seria adequadamente representado por uma escolha entre “homem” ou “mulher” (Titman, 2014). Dentro do não-binário, existe uma grande variedade de palavras que descrevem a diversidade das experiências de género. Mais frequentemente temos contacto com: *genderqueer*, bigénero, trans masculino, trans feminino, demimasculino, demifeminino e agénero (Twist *et al.*, 2020). Não é possível apresentar uma lista de todas as identidades que se encontram dentro do termo ‘não-binário’ já que se encontra constantemente em evolução, com pessoas a cunhar novos termos que capturam a individualidade das suas experiências, outras a utilizar palavras que incluem outros elementos das suas identidades, como a sexualidade, etnia ou espiritualidade (Twist *et al.*, 2020). É também impossível apresentar definições exatas para estes termos, sendo que muitas pessoas diferem em relação ao que significam para elas, incluindo a perceção de como os fatores múltiplos do género - papéis, identidade, expressão, corpos, género social, etc - se juntam, intersectam e sobrepõem (Twist *et al.*, 2020). Teóricos *queer*

e ativistas transsexuais sugerem que o género é um conceito fluido, em fluxo e instável. Indivíduos que se identificam como transsexuais, andróginos ou *genderqueer* demonstram que o género não é inato mas sim construído através da expressão e/ou performatividade de género de cada um que se encaixa num *continuum* em vez de num binário (Bettis *et al.*, 2020):

Uma coisa é saber que o género é um espectro vasto. Outra coisa é olhar para esse espectro vasto, apontar para um ponto, e dizer, ‘Acho que pertenço ali.’ E quando chegas ali, percebes que aquele ponto é também um espectro vasto. São espectros até ao fim (VanDerWerff, 2021).

Pessoas não-binárias vêm em várias formas, tamanhos, origens, idades e também de várias comunidades, países, histórias e famílias. Não existe maneira certa ou errada de ser não-binário, nenhuma pessoa ou modo de ser é mais legítimo que o outro (Twist *et al.*, 2020).

Atualmente, cada vez mais e mais pessoas se podem fazer sentido do que é a sua experiência com o género ou a falta dele, já que várias interpretações do não-binário estão disponíveis através de comunidades e recursos online; através das redes sociais (Barker, 2014 *cited in* Richards *et al.*, 2017, p.6); e de artigos e até celebridades nos media (e.g Brisbane, 2015; Ford, 2015 *cited in* Richards *et al.*, 2017, p.6). Consequentemente, a proporção e o número de pessoas que se identificam com o género não-binário está constantemente em mudança e é quase impossível de se medir com precisão. O estudo *Queering gender: Studying gender identity in ‘normative’ individuals*, conduzido por Daphna Joel, Ricardo Tarrasch, Zohar Berman, Maya Mukamel e Effi Ziv em 2013, pretendia estudar o como as pessoas percecionam a sua identidade de género numa sociedade que vê “ser homem” e “ser mulher” como um fenómeno dicotómico natural, ao restringir os participantes a um questionário focado numa lógica binária “um ou outro”/“ambos”, era procurado encontrar a extensão a que mulheres e homens poderiam desviar do binário e das categorias de género unitárias: masculino e feminino. O estudo confirmou que mais de um terço das pessoas da população geral sentiram, até certo ponto, que eram o “outro” género, ambos os géneros, e/ou nenhum género. Estes não são números pequenos e, cabe a profissionais de várias áreas educarem-se pelo menos a um nível básico e não assumir que pessoas que não se encaixam dentro do binário são um nicho da população. Pessoas com variantes

de gênero são mais propensas a experienciar vulnerabilidades sociais e económicas, podendo ter dificuldades em ter as suas necessidades médicas a serem levadas com seriedade ou a serem abordadas propriamente (Vincent *et al.*, 2017). No entanto, estas identidades têm vindo cada vez mais a ser reconhecidas em campos legais, médicos e psicológicos, enquadrando-se com a presença emergente de indivíduos com estas identidades. Como Dorothy Parker menciona acerca de *Modern Woman: a Lost Sex* (1947): "Não posso ser justa em relação aos livros que tratam da mulher como mulher [...] A minha ideia é que todos, homens e mulheres, o que quer que sejamos, devemos ser considerados seres humanos" (*cited in* Beauvoir, 2016a, p.13).

Num estudo realizado em 2020 por Afiah Vijlbrief, Sawitri Saharso e Halleh Ghorashi, *Transcending the gender binary: Gender non-binary young adults in Amsterdam*, é explorada a identidade não-binária de gênero de 11 jovem-adultos nesta capital. De acordo com os participantes, as ideias e os sistemas de classificação para identidades binárias estão desatualizados. Apesar de discordâncias menores e algumas diferenças individuais, todos os participantes reconheceram que há uma mudança atual, ainda que moderada. Um dos participantes, Sasha, de 26 anos, diz:

Pode não ser ideal ainda, mas não é apenas SÓ sobre o heterossexual ou SÓ sobre o homem e a mulher e, ainda melhor, não SÓ sobre o homossexual e a lésbica, mas há espaço para todas as outras identidades de gênero e sexualidade que são muito diferentes das noções antiquadas de gênero e identidade (Vijlbrief *et al.*, 2020, p. 101).

Assim sendo, haverá sempre espaço para expressar diversidade no que toca ao gênero (e à sexualidade). Os participantes do estudo, ao discutirem as suas identidades, expressaram uma necessidade de pertença, no entanto, isto não significa que queiram ser associados a uma só categoria fixa, como um terceiro gênero, nem que a sua busca por uma identidade tenha terminado, como se tivessem "encontrado" a sua identidade. Em vez disso, os participantes experienciam uma busca e mudança contínua de identidades, podendo identificar-se mais como masculino ou feminino, como nenhum dos dois ou uma mistura de ambos, dependendo do contexto (Vijlbrief *et al.*, 2020). Desta forma, a satisfação de brincar com os limites do gênero e desconstruí-los vem em conjunto com os sentimentos de exclusão, insegurança e o desejo de pertença.

No quinto subcapítulo, *Who needs gender?*, dentro da obra *Non-binary lives: An anthology of intersecting identities* (2020), LJ fala da sua experiência pessoal com o conceito de gênero, sendo uma pessoa transmasculina não-binária. Devido à sua educação conservadora e religiosa, LJ não entendeu o que ser transsexual significava até chegar aos seus vinte e poucos anos. No entanto, quanto mais aprendia acerca da transsexualidade, mais se desesperava para encontrar outra explicação para os sentimentos que sentia, levando ao desmoronar da sua identidade cisgênero, e juntamente, o acreditar na utilidade do gênero em si:

Desde que todos permaneçam perfeitamente na sua caixa binária, a sociedade continua a funcionar como habitualmente. Desde que todos se apresentem dentro da faixa aceita de normal culturais, ninguém precisa de se auto-questionar ou questionar as suas suposições (LJ, 2020, p.64).

Para LJ, a própria existência do gênero permite uma discriminação baseada nele mesmo. A principal restrição que se enfrenta numa sociedade binária é uma sensação constante de exaustão: o pensar no gênero ou na ausência dele, e nos raros momentos em que se esquece, há alguém a lembrar que não se encaixa. Tudo isto resulta na sensação que, independente do local, se vê obrigado a contemplar o seu gênero e a agir de forma “adequada”. Em certos aspetos, a sensação de liberdade vinda da expressão pessoal mais aberta permite não haver um senso de desconforto inerente, no entanto, é substituído pela necessidade de avaliar a situação, como se está a ser interpretado, que comportamento é apropriado para manter as pessoas em seu redor satisfeitas e confortáveis, o que se torna numa rotina exaustiva (LJ, 2020). Neste sentido, LJ afirma que não se pode tornar o não-binário num terceiro gênero, tornando esta identidade noutra rótulo ou *standard* a atingir. As pessoas não-binárias podem gostar de coisas que são consideradas masculinas ou femininas, e não têm de se apresentar de uma forma que aparenta ser consistente para serem válidas. De acordo com LJ, ser não-binário não significa um meio-termo entre dois gêneros, já que é uma experiência diferente de acordo com cada pessoa, podendo ser concebível em variadas combinações, inclinando-se para o masculino ou feminino ou andrógino, ou pode não encontrar um consenso entre esses termos.

Pode haver a necessidade de contradizer o corpo biológico para

atingir a sensação de não-binariedade: ao ter um corpo feminino, é socialmente expectável que haja uma performance do masculino não-binário, de forma a contra-balançar a feminilidade já do corpo e vice-versa, uma performance do feminino não-binário para o corpo masculino (LJ, 2020). Lucy Nicholas (2020), uma pessoa não-binária com um corpo considerado feminino, fala desta necessidade ao sentir que cada vez que veste uma saia, há a sensação que será apanhada a seguir os papéis de gênero normativos e que tem de se apresentar de forma ambígua continuamente. Apesar destas reservas, a não-binariedade e o *genderqueer* não são apenas acerca da apresentação pessoal, mas podem ser uma maneira de nos entendermos a nós próprios, transcendendo o gênero (Nicholas, 2020). Contudo, tende a haver mais polarização de gênero em torno do desenvolvimento de seios. Muitos adolescentes transgênero que foram associados ao gênero feminino no seu nascimento sentem que os seios são o ponto principal da sua disforia⁴ e desejam uma mastectomia precoce, enquanto que são menos os jovens que estão tão fortemente determinados a passar por uma cirurgia de mudança de sexo no início do processo de transição, pensando que é uma decisão a ser feita mais tarde. Indivíduos que foram assinalados como masculinos no seu nascimento geralmente interessam-se bastante com o desenvolvimento de seios a partir de estrogénios, o que tende a satisfazer a sua identificação pessoal e também estética (Butler, 2017b).

4. Disforia de gênero refere-se a quando um indivíduo apresenta desconforto e angústia persistentes com as suas características sexuais que remetam ao seu gênero atribuído ao nascer.

Afinal, o intuito da identidade não-binária não é de ser representada como um gênero singular, mas sim pela sua própria existência, por desafiar e desconstruir estereótipos e pressuposições sobre o gênero em si (Anderson, 2022). O gênero não é exatamente o que alguém "é", nem precisamente o que essa pessoa "tem" - é, sim, o instrumento pela qual a produção e a normalização do masculino e do feminino se formam a um nível performativo, mas também a razão pela qual estes termos são desconstruídos e desnaturalizados (Butler, 2004). Assumir que o gênero é exclusivamente um ou outro do binário masculino/feminino, é perder de vista que a produção desse binário é contingente, e que essas permutações de gênero que não encaixam dentro do binário fazem tanto parte da performance de gênero quanto a sua instância mais normativa. Apesar do gênero ser construído a partir de uma performance social e histórica, não significa que o gênero em si é falso ou artificial. O gênero é uma realidade social, histórica e política que se manifesta nas nossas vidas quotidianas em verdades materiais (Anderson, 2022). Afirmar que o gênero não importa, ou não deveria

importar, é negar a realidade das experiências vividas a muitas pessoas. É também ignorar uma verdade importante: apesar da sociedade poder construir estas categorias, elas, inevitavelmente, também nos constroem, e não apenas de maneira negativa. Para a maioria das pessoas, é um processo elaborado da construção de corpo, relações e principalmente da identidade própria.

2. Autobiografia e representações de gênero nas narrativas gráficas

Este capítulo introduz as narrativas gráficas como um meio de narração e como estas refletem experiências pessoais e interpessoais. É fundamental olhar não só para o meio social mas para o mundo das narrativas gráficas e dos *comics* e como esta componente é representada nele. Ao analisar os pontos fortes e as limitações da narrativa gráfica enquanto suporte, é possível entender o seu potencial como uma forte ferramenta para a mitigação de estereótipos binários de gênero e para promover a inclusão.

A narrativa gráfica é um meio que permite, na maior parte dos casos, contar uma história a partir de dois componentes estruturais - a imagem e o texto. Esta interação entre os elementos textuais e pictóricos forma uma linguagem visual uniforme, no entanto, tal como o estilo e o conteúdo podem variar de uma narrativa gráfica para outra, há também inúmeras maneiras diferentes de combinar texto e imagem. Algumas obras são predominantemente compostas por texto, com apenas algumas ilustrações entre as páginas, já outras dão maior ênfase às imagens, relegando o texto escrito para legendas ou balões de diálogo, entre outros. Para além destas duas componentes, Karin Kukkonen (2013) acredita que as narrativas gráficas também comunicam a partir da sequência, onde várias vinhetas são organizadas por prancha numa página de forma a criar uma narrativa coerente. Uma prancha, normalmente, é composta por várias vinhetas que contêm uma imagem e legendas em texto, balões de diálogo ou onomatopeias para efeitos sonoros; várias vinhetas organizam-se em sequência numa página, formando uma prancha.

Há uma enorme variedade de narrativas gráficas existentes e estas podem divergir vastamente umas das outras, sendo difícil estabelecer um conjunto exato de características para as definir e, além disso, não existe um termo ou significado oficial, mesmo entre profissionais. O investigador e autor de obras em banda desenhada Scott McCloud une a Tapeçaria de Bayeux, murais de parede egípcios e até manuscritos astecas dentro da mesma categoria, alegando que são exemplos primordiais do mesmo formato (Tsang, 2012). Contrariamente, o artista Eddie Campbell

argumenta que estes trabalhos não podem ser rotulados como “novelas gráficas”, já que o termo não teria ainda sido inventado durante as suas épocas de criação. Há ainda alguma discordância no que se refere à maneira como o suporte é referido: McCloud utiliza o termo “livros de banda desenhada”, vindo da tradução literal do francês *bande dessinée*, que descreve o formato tradicional deste modo de expressão. Este termo universal pode conduzir a alguns equívocos e, assim, quando utilizada esta expressão na presente dissertação, será referente ao cânone contemporâneo americano de narrativas gráficas. Enquanto que Paul Gravett e Will Eisner preferem o termo mais moderno de “novela gráfica” (Tsang, 2012), Eddie Campbell é conhecido por denominar o seu trabalho como “tiras de cartoon muito longas” (Campbell, 2007). Já Shaun Tan usava o termo “livro de ilustrações” para a obra que estava a criar⁵, no entanto, passou a chamá-la de “novela gráfica” a meio da sua conceção (Tan, 2006). No livro *Graphic Women: Life narrative & contemporary comics* (2010), Hillary L. Chute afirma que o termo “narrativa gráfica” designa uma obra com o comprimento de um livro, composta por banda desenhada. Apesar do termo “novela gráfica” ser mais habitualmente usado desde a década de 80 do século XX, Chute prefere “narrativa gráfica” já que muitos dos trabalhos que são lançados não podem ser classificados como novelas. Esses trabalhos colocam mais importância na sua veracidade e autenticidade histórica, sendo não-ficcionais ou até mesmo *autobifictionalography*, um termo criado em 2002 por Lynda Barry que, como indica, rejeita o estatuto de não-ficção e ficção no seu enredo auto-representativo (Chute, 2010). É importante denotar que todos estes termos se referem ao suporte de uma obra e não ao seu género literário, já que as narrativas gráficas não se destinam todas ao mesmo grupo demográfico, não se limitando apenas a um grupo etário ou temáticas universais. Por uma questão de clareza e simplicidade, foi decidido utilizar nesta dissertação o termo mais abrangente “narrativa gráfica”, já que aparenta ser o termo mais atual, sem as implicações genológicas de “novela gráfica”.

5. Referente à obra “Emigrantes”, publicada originalmente em 2006.

O crescimento de narrativas gráficas dentro de estudos profissionais e académicos iniciou-se com seriedade durante as últimas três décadas do século XX (Bramlett *et al.*, 2017). Tal eruditismo manteve-se com leve impacto, mas foi durante o início dos anos 90, com Scott McCloud e a sua obra *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993) - o seu livro acerca do estudo de bandas desenhadas - que se desencadeou uma expansão no estudo académico de narrativas gráficas e, por consequência,

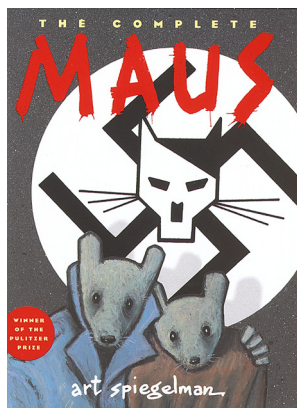


Fig. 1. Capa do Livro.
Maus: A Survivor's Tale
(1980)
Art Spiegelman

uma área de pesquisa acadêmica mais reconhecida (Bramlett *et al.*, 2017). Obras como *Your Brain on Latino Comics: From Gus Arriola to Los Bros Hernandez* (2009), de Frederick Luis Almada, e *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics* (2010), de Hillary Chute, alargaram o foco do estudo das narrativas gráficas para além do leitor masculino heterossexual demograficamente dominante e da tendência convencional das personagens de super-heróis.

Desde que a obra *Maus* (1980) de Art Spiegelman (Fig. 1), cuja narrativa conta a sua experiência familiar com o Holocausto, ganhou o *Pulitzer Prize* em 1992, a forma de narração gráfica tem vindo a ganhar um maior estatuto. Também um grande marco foi *Sabrina* (2018) de Nick Drnaso (Fig. 2), sendo a primeira narrativa gráfica a ser nomeada para o *The Man Booker Prize* em 2018, tendo sido descrita pelo júri como sendo uma obra "oblíqua, subtil e minimalista" e merecedora de ser representante da abertura da literatura a géneros menos convencionais ou mais desafiadores do cânone. A erudição da narrativa gráfica é visível numa série de publicações de livros, teses e artigos de jornal. A evolução do desenho de linha de estilo *cartoon*, que associamos à banda desenhada e narrativa gráfica, desde a sua génese - como uma interpretação lúdica ou satírica - até ao seu posicionamento atual enquanto formato de experimentação e comunicação intersemiótica no meio académico, nas artes e na literatura posiciona a narração gráfica como uma forma de comunicação influente com múltiplos registos gráficos e narrativos (Silva, 2021). A dramática marca visual da forma do desenho *cartoon* - entre outros -, a sua identidade por vezes humorística, o seu potencial para transmitir significados numa representação muitas das vezes minimalista, com recurso à redução da representação, e o apelo duradouro do herói de banda desenhada são características únicas que ainda hoje distinguem este género literário (Silva, 2021).



Fig. 2. Capa do livro.
Sabrina (2018)
Nick Drnaso

A ilustração tem sido um meio de expressão artística e gráfica bastante presente na história da humanidade na transmissão de significados que ao existirem em múltiplos e diferentes suportes editoriais possibilitam a criação de modelos ou memórias visuais partilhados por uma comunidade alargada e até intergeracional. A narrativa gráfica incorpora esse princípio, onde imagens evocativas, por vezes complementadas com texto, narram uma história com mais nuance e poder emotivo do que apenas palavras ou imagens poderiam conseguir alcançar isoladamente (Tsang, 2012).

McCloud, na sua obra *Understanding Comics* (1993), coloca ênfase na sequência como o princípio que define as narrativas gráficas. A definição de McCloud abre com a ideia que as narrativas gráficas são compostas por "imagens justapostas numa sequência propositada" (McCloud, 1994, p.9), no entanto, a sua característica mais básica é a questão da representação de tempo enquanto espaço. A maneira como o tempo é formado espacialmente numa página de uma narrativa gráfica - através do tamanho, da forma, da localização dos painéis, do ritmo e velocidade que as páginas estabelecem - é essencial para entender como elas funcionam. A noção da representação do tempo enquanto espaço na página aponta para uma das características mais cativante das bandas desenhadas, como McCloud indica:

Nas bandas desenhadas, tal como nos filmes, na televisão e na "vida real", estamos sempre no agora. Esta vinheta e esta vinheta apenas, representa o presente. Qualquer vinheta antes desta - aquela última, por exemplo - representa o passado. Do mesmo modo, todos os painéis que ainda estão por vir - este próximo painel por exemplo - representam o futuro. Mas, ao contrário de outros media, nas bandas desenhadas, o passado é mais do que apenas memórias para o público e o futuro é mais do que apenas possibilidades! Ambos o passado e o futuro são reais e visíveis em todo o nosso redor! (McCloud, 1994, p.104)

O movimento dos olhos na página instantaneamente absorve a grelha em que os painéis estão dispostos e a entrada particular de cada elemento de uma vez só; as bandas desenhadas sugerem que olhemos e depois olhemos outra vez. Neste sentido, cria uma recursividade produtiva dentro da sua estrutura narrativa. Esta dualidade, em que o olho pode ver toda a página mesmo antes de começar realmente a ler, é uma característica definitiva das narrativas gráficas, em que é mostrado o desenrolar temporal em espaços justapostos na página (Chute, 2010). Este aspeto demonstra que, para autores de narrativas gráficas autobiográficas, é possível criar uma variedade de experiências temporais para os seus leitores, destacando a conexão entre a memória e a identidade (Johnson, 2017).

Adicionalmente, a ideia de que uma imagem pode provocar uma emoção ou resposta sensorial no leitor é vital para a arte da narração gráfica. Isto é atingido com o princípio dos símbolos como base da linguagem, onde existem padrões únicos como indicadores

para cada emoção ou estado interior. Michael Crotty acredita que, de acordo com a *Teoria Construtivista*, “todo o conhecimento e, portanto, toda a realidade significativa [...] é contingente às práticas humanas, sendo construída dentro e fora da interação entre os seres humanos e o seu mundo” (Crotty, 1998 *cited in* Tsang, 2012, p. 25). Quando aplicada a narrativas gráficas, esta teoria propõe que quando construímos o nosso próprio significado, na forma de uma obra com autor, os leitores devem inicialmente associar os conceitos presentes nesta ao mundo real, sendo necessário haver uma compreensão do significado para o poder articular e comunicar entre outros. Tal como as nossas observações influenciam a nossa cultura, essa mesma cultura determina a maneira como interpretamos o que nos rodeia e, assim, “[...] a compreensão das coisas, da experiência e da cultura passam a ser termos quase intercambiáveis” (Crotty, 1998 *cited in* Tsang, 2012, p.26). Exemplificando, linhas onduladas como representação de fumo, vapor ou de loucura e devaneio. As palavras funcionam para esclarecer padrões e formas abstratas, tendo o poder de descrever completamente sentimentos e emoções. As palavras são específicas, mas não têm por si a carga emocional imediata das imagens. Devido à sua natureza predominantemente visual, as narrativas gráficas dependem da interpretação do leitor como uma forma de participação da audiência, deixando o leitor criar parte do significado, em vez de lhe impor toda a informação. Os autores das narrativas gráficas reconhecem que parte da experiência que proporcionam aos leitores está conectada com a interação dos mesmos com o seu trabalho. Esta relação simbiótica entre o autor e o leitor pode ser explicado pela teorização de Crotty:

Na perspectiva construtivista [...] o significado não é descoberto, mas construído. O Significado não é inerente ao objeto, à espera que alguém o encontre [...] [Ele] pode estar cheio de um potencial significado, mas o significado real emerge apenas quando a consciência se envolve com eles. Como, perguntam tais pensadores, pode haver significado sem uma mente? (Crotty, 1998 *cited in* Tsang, 2012, p.26).

As imagens retratadas numa narrativa gráfica não fornecem informação concreta, sendo que os valores estéticos e semióticos devem ser atribuídos ao que é visto pelo leitor (Tsang, 2012). A obra é, então, compreendida pelo leitor como um produto da condição cultural. Resultante disso, a narrativa gráfica envolve o leitor a um nível mais profundo, pois pede que ele analise e defina o significado da obra por ele mesmo. Nesta situação, podem

surgir várias interpretações igualmente válidas, controladas pelo criador e conforme a vontade do leitor. No estudo *Cognitive Theory of Multimedia Learning* (1999), realizado por Richard E. Mayer, foram comparados estudantes que apenas aprendiam por descrições textuais a estudantes que, para além dos textos, tinham representações visuais do material lecionado. Mayer descobriu que apesar de ambos os grupos adquirirem a mesma informação, os estudantes com o apoio visual tinham uma melhor compreensão do que aqueles sem as imagens. Mayer concluiu que, ao ver imagens, um indivíduo deve procurar extrair informação em vez de permanecer um leitor passivo, e assim, ao tornar-se participante na interpretação de significado, ganha-se melhor entendimento e compreensão perante significado pretendido (Mayer, 2002). Desta forma, as ilustrações podem beneficiar a narração gráfica, dando-lhe credibilidade e fornecendo ao texto uma ferramenta capaz de construir significados coerentes e transmitir a sua visão aos leitores.

As palavras e as imagens formam a base da maior parte da construção de uma narrativa gráfica e, a partir daí, as técnicas usadas para moldar, dar contraste e combinar estes dois elementos tornam-se um foco. Nas suas obras, Scott McCloud fala extensivamente das diferentes interações entre texto e imagem que normalmente ocorrem através de uma variedade de narrativas gráficas e o efeito que cada uma dessas combinações têm na história em que aparecem. No ponto de vista de McCloud (1994), o equilíbrio ideal evitaria que ou a imagem ou o texto se tornasse um elemento dominante na obra. Ambas as partes devem trabalhar em harmonia com a outra contraparte, não necessariamente igualmente, mas em proporções que complementem os seus propósitos. Não há um modelo padrão definido para a melhor maneira de combinar imagens e texto, sendo que não há uma quantidade mínima de imagens que uma narrativa gráfica deve conter para se poder considerar "gráfica", nem há razão alguma para conter sequer texto - desde que a narrativa beneficie desta escolha. Assim, a única norma que poderá trazer benefícios será os elementos terem de ter um propósito específico na narrativa gráfica: as ilustrações não devem ser adicionadas ao texto como um complemento decorativo, nem o texto deve ser apenas uma legenda para as ilustrações. Ambos a imagem e o texto devem ser partes integrais do todo, as duas partes devem ser criadas em conjunção, sendo duas partes do mesmo processo.

Adicionalmente e relativamente ao espectro da imagem, McCloud

(1994) menciona o facto de fundos de cenário poderem ser outra ferramenta valiosa para indicar ideias particulares ao mundo emocional. Mesmo quando há pouca ou até nenhuma distorção dos personagens numa determinada cena, um fundo distorcido ou expressionista geralmente irá afetar a leitura do estado psicológico do personagem (Fig. 3). Na sua obra *My Lesbian Experience with Loneliness* (2016), Kabi Nagata faz o uso desta técnica de modo a mostrar o desespero recorrente da personagem principal. Certos padrões podem até produzir um efeito fisiológico no leitor, no entanto, os leitores identificam esse efeito não a si próprios, mas aos personagens com quem se identificam. Tais efeitos internos são, claramente, mais adequados a narrativas sobre assuntos internos, como é habitual no campo autobiográfico (McCloud, 1994).

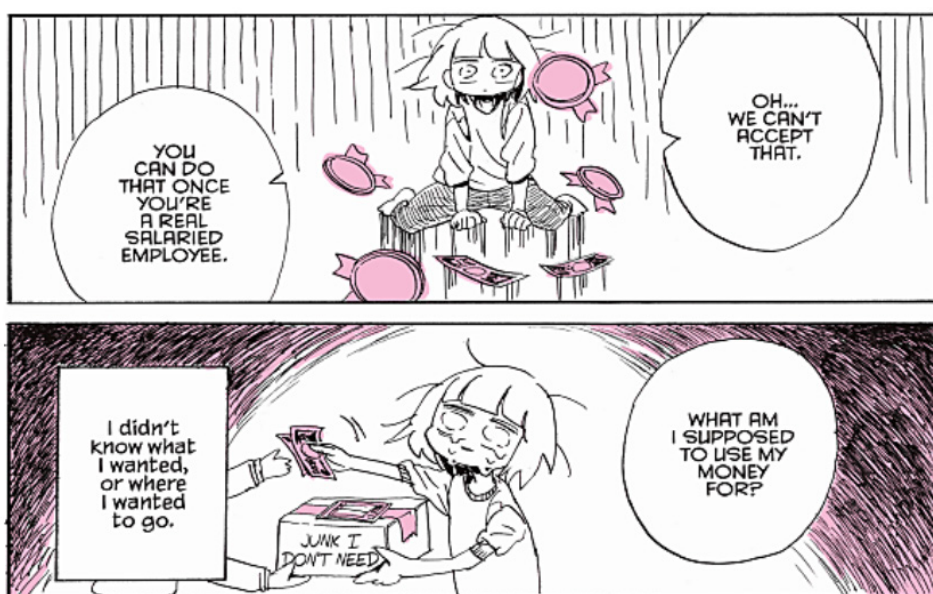


Fig. 3. Excerto da página 28.
My Lesbian Experience with Loneliness (2016)
Kabi Nagata

2.1 A narrativa gráfica como meio de expressão autobiográfico

6. O uso da palavra memoirs em inglês para a descrição do gênero literário de memórias deve-se a, quando traduzida para português e usada no contexto desta dissertação, poder ser facilmente confundida com memórias, referentes ao ato de recordar.

7. Em português: "romance com chave". Designa uma obra que apresenta alguma da sua premissa e dos seus personagens a partir da vida real, enquanto ficcionaliza certos detalhes e identidades. *Romans à clef* são frequentemente apresentados como ficção, com o entendimento que os leitores reconhecerão as identidades de pessoas reais mascaradas através de personagens fictícias.

8. Do subtítulo inglês *An Autobiographical Novel, with Typographical Anomalies, in which the Author Does Not Appear as Himself*.

9. Dos subtítulos em inglês *A comic-strip memoir*.

10. Do subtítulo inglês *An account in words and pictures*.

Elisabeth El Refaie (2012) define narrativas gráficas autobiográficas como "uma categoria solta de narração de vida através do uso de imagens sequenciais e (geralmente) palavras" (p.48), combinando ambas as definições mais convencionalmente aceites de cada termo: "autobiografia" como sendo a "narração de vida" e "narrativas gráficas" como "imagens em sequência e a combinação de palavras e imagens". Assim, um trabalho é autobiográfico porque, de alguma maneira, nos conta que é autobiográfico. O texto oferece pistas, sendo dentro do texto ou de alguma forma paratextual, que nos revelam a sua natureza autobiográfica. Com paratextos - o texto associado ao livro que não parte da narrativa, como o título, o colofon, a sinopse, a informação sobre o autor - o livro pode ser subtulado como "uma *memoir*⁶" ou "uma história verídica". Já dentro da própria narrativa, a correspondência entre o nome do autor e da personagem principal pode funcionar como um sinal autobiográfico. Adicionalmente, o leitor pode combinar informações paratextuais e informações textuais, sendo que a foto do autor pode apresentar uma semelhança com a caracterização visual da personagem principal (Kunka, 2018).

O gênero literário da autobiografia tem fronteiras permeáveis, onde existem termos como "semi-autobiografia" ou *roman à clef*⁷, que definem casos que habitam no limite entre ficção e não ficção. Pode ser possível pensar no termo "narrativas autobiográficas" como tendo sempre o prefixo "(semi-)" anexado a si (Kunka, 2018), sendo que há casos em que o subtítulo das obras podem ajudar a classificar as mesmas: "uma tragicomédia familiar" (*Fun Home* [2006] de Alison Bechdel), "um romance autobiográfico, com anomalias tipográficas, onde o autor não aparece como ele próprio⁸" (*The Fate of the Artist* [2006] de Eddie Campbell), "uma *memoir* em banda desenhada⁹" (*The Playboy* [1992] e *Paying for It* [2013] de Chester Brown) e "um relato em palavras e imagens¹⁰" (*Diary of a Teenage Girl* [2002] de Phoebe Gloeckner). Muitos destes exemplos desafiam as classificações genéricas "novela gráfica" e "banda desenhada".

Medias visuais, como filmes e narrativas gráficas, são capazes de ultrapassar certos aspetos como o idioma, espaço e tempo

(Ginsburg, 1995 *cited in* Marshall, 2019). O conceito de literatura representar a identidade pode ser visto quando o antropologista Michael Angrosino (1989, *cited in* Marshall, 2019) mostra que a projeção e a apresentação de identidade dentro dos media pode levar indivíduos a ter crises de identidade por reconhecerem outros que não se parecem com eles mesmos e coisas que veem como sendo estranhas e não se identificam com elas.

No seu campo, as narrativas gráficas têm sido muito utilizadas para representar esta pluralidade de histórias pessoais e coletivas e é de interesse perceber certos pontos importantes e recorrentes, como o hibridismo e a autobiografia, o teorizar do trauma pessoal em conexão com o visual e o texto, se entrelaçam com a materialidade do suporte editorial.

Isto é manifestado com particular força na forma de narrativa gráfica híbrida e visual-verbal, onde a auto-interpretação é literalmente visualizada; os autores mostram a interpretação como um processo de visualização. As narrativas gráficas têm uma relação peculiar não só com *memoirs* e autobiografias, mas também com narrativas de desenvolvimento. Assim, as narrativas gráficas e o ato de recordar têm semelhanças que sugerem que a memória, especialmente o recordar das memórias de infância, é um tópico importante nesta forma de expressão (Chute, 2010). O autor Chris Ware sugere que as bandas desenhadas em si são "uma possível metáfora para a memória e o recordar" (Ware, 2007 *cited in* Chute, 2010, p.4), argumentando que as imagens nas bandas desenhadas aparecem em fragmentos, tal como aparecem no próprio recordar. Esta fragmentação em particular é uma característica proeminente das memórias traumáticas. A arte de criar palavras e imagens juntas numa narrativa pontuada por uma pausa ou a falta de algo, como em bandas desenhadas, copia o funcionamento da memória. Estas conexões estabelecem o fundamento para a infância aparecer num papel principal nas narrativas gráficas, tal como a especificidade dos seus traumas (Chute, 2010). A maioria dos autores de narrativas gráficas discutidas nesta dissertação tratam, durante alguma extensão das suas obras, a perspetiva de uma criança, usando a dualidade da materialidade das suas obras - a palavra e a imagem - para obter diálogos entre as versões do "eu" projetadas. O ênfase na criança e na sua infância permite uma representação auto-refletiva, sendo uma forma de visualizar uma tensão entre a narração do "eu" presente e do "eu" que é a criança vinda dele (Chute, 2010). Um bom exemplo seria a obra *Persepolis* (2000) de Marjane Satrapi que conta a história da sua infância em

Teerão, capital do Irão. Esta autobiografia explora a sua experiência no Irão e na Europa, o que define a sua identidade transnacional. *Persepolis* apresenta-se com simples, mas marcantes ilustrações a preto e branco, escolha feita pela autora de forma a dar maior relevância à narrativa (Fig. 4). Outro exemplo do uso da memória e da projeção do "eu" passado é a obra *The Times I Knew I was Gay* (2020) que em si retrata a retrospectiva da autora Eleanor Crewes com a sua experiência com a aceitação da sua sexualidade, entender o que isso significaria e, finalmente, o prazer de ser ela própria de forma autêntica (Fig. 5).



Fig. 4. Página 3. *Persepolis* (2000) Marjane Satrapi

Fig. 5. *The Times I Knew I Was Gay* (2020) Eleanor Crewes

Outra característica importante na composição das narrativas gráficas é a escrita manual, um traço que define, em muitos dos casos, se a narrativa é ou não autobiográfica por deixar a marca do seu autor (Chute, 2010). Há uma certa intimidade ao ler as marcas escritas numa página impressa, uma intimidade que funciona em paralelo com os efeitos viscerais de representar imagens "privadas". A mesma mão que simultaneamente escreve e desenha a narrativa gráfica leva a um senso de diário escrito

(Chute, 2010).

Enfatizando o lado manual das narrativas gráficas, Art Spiegelman explica que estas são “o mais perto de obter uma cópia clara do diário de uma pessoa. É mais íntimo do que um livro de prosa tipografado [...] As peculiaridades da escrita à mão que compõem as bandas desenhadas têm uma ligação muito mais imediata a alguém [...] Estás a obter uma quantidade incrível de informação acerca do criador (Spiegelman, 1980 cited in Chute, 2010, p.11)”. Na sua obra autobiográfica *El Hijo del Legionario* (2011), Aitor Saraiba, conta, por meio das suas ilustrações e do seu texto único em escrita manual (Fig. 7), a história da sua infância nos anos 80, do século XX, a sua relação - quase não existente - com o seu pai legionário e a aceitação da sua homossexualidade. Em obras como esta, a presença subjetiva do criador não é retraduzida através de tipografia, mas sim por uma marca da escrita manual que fornece uma qualidade e textura visuais, sendo também extra-semântica, um aspeto performativo das narrativas gráficas que garante que estas não podem ser recriadas (Chute, 2010).

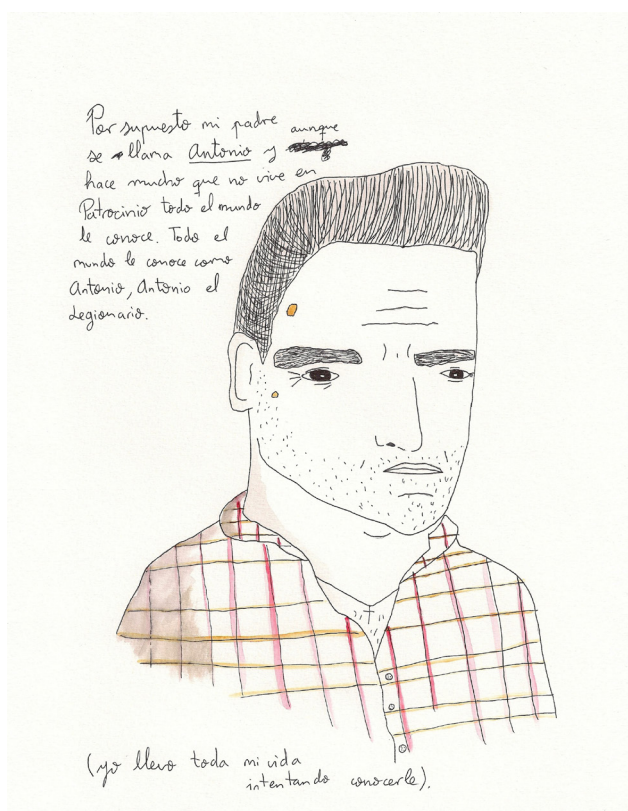


Fig. 6.
El Hijo del Legionario (2011)
Aitor Saraiba

As narrativas que contamos formam parte das nossas relações interpessoais, ao contar histórias sobre grupos, sobre pessoas que partilham uma história, identidade ou cultura. Estas histórias que contamos, e aquelas que são contadas sobre nós, ajudam-nos a formar uma compreensão de quem somos. Elas apoiam a constituição das nossas identidades. Não só nos contam quem nós somos e como somos vistos, mas também delimitam o que não somos, até onde os nossos limites vão, e o que somos impedidos de fazer ou ser.

Há histórias que são contadas sobre nós como indivíduos, mas também como pares, grupos, famílias e comunidades. As histórias que reivindicamos para nós mesmos relacionam-se com identidades mais amplas, como os grupos e as comunidades de que fazemos parte e onde elas pertencem. Contudo, tal como as nossas próprias histórias individuais, as narrativas de grupos mais amplos também nos podem impor limites e fronteiras: como se espera que pensemos, nos comportemos, nos vistamos e como sejamos de forma a fazer parte de um grupo e não de outro. No próximo subcapítulo, são analisadas componentes sociais nas narrativas gráficas que desafiam estes limites e apoiam o desfazer da dualidade do género.

2.2 Desconstrução da dualidade do género nas narrativas gráficas

As bandas desenhadas e as narrativas gráficas são importantes para a compreensão sociológica de um contexto social mais abrangente. Matthew Pustz (2012, *cited in* Crawshaw, 2015) reforça esta afirmação quando aborda as consequências mais amplas das narrativas gráficas como um espaço para a expressão cultural, sugerindo que as narrativas gráficas criam história e artefactos culturais, e proporcionam uma perceção mais rica da nossa identidade histórica e contemporânea. Consequentemente, este subcapítulo pretende explorar a contribuição das narrativas gráficas para a desmitificação das construções sociais do binário de género e, adicionalmente, de estereótipos sexuais.

Quando se trata da representação de género num campo mais geral como os media, o corpo de trabalho foca-se nas notícias, reportagens em revistas femininas e masculinas, publicidade, cinema e media cada vez mais digital. Entre as preocupações relacionadas com a representação, está a estereotipagem dos papéis do homem e da mulher na sociedade, e como os media objetificam, sexualizam e vilipendiam as mulheres. Stuart Hall define a representação como “uma parte essencial do processo pelo qual o significado é produzido e transmitido entre membros de uma cultura” (Hall, 1997, p.15). De acordo com Hall, a representação move-se através do uso de símbolos para retratar ou descrever coisas. A maneira como os assuntos são apresentados nos media é um fator essencial em como produzem representações de género. Essas apresentações enquadradas referem-se à maneira em como os media selecionam realidades interpretadas para influenciar a perceção das pessoas e a sua aceitação consoante os assuntos em questão (Entman, 1993 *cited in* Gadzekpo & Smith, 2020, p.257). Assim, podem conduzir o público para interpretações de eventos que reforçam mitos de género como, por exemplo, sugerir que vítimas de violação são responsáveis pelo acontecimento ou estereótipos de que as mulheres devem ter funções tradicionais, como cozinhar e limpar (Gadzekpo & Smith, 2020). Desta forma, as narrativas gráficas podem apoiar a construção de expectativas e papéis de género. Trisha L. Crawshaw (2015) menciona que os super-heróis das bandas desenhadas são personificações fictícias de valores e características de género desejados, e, ao criar o

homem ou a mulher perfeitos, dá-se poder às construções sociais de desejo, poder e influência. Ao seguir os papéis de gênero “apropriados”, as narrativas gráficas fornecem um modelo para uma feminilidade e/ou masculinidade idealizadas (Crawshaw, 2015). Jacqueline Danziger-Russell (2012) aponta para a influência dos media quando menciona que as narrativas gráficas têm historicamente “espelhado o clima sócio-político dos seus tempos” (Russell, 2012 *cited in* Crawshaw, 2015, p.9). Ao mostrar a meninas e mulheres a forma “correta” de expressar a sua feminilidade, Danziger-Russell conclui que as narrativas gráficas têm um papel importante na construção de expectativas de gênero (Crawshaw, 2015). Estas descobertas sugerem que as narrativas gráficas têm uma função latente na sociedade: introduzir a jovens os papéis de gênero “apropriados” ou subverter os mesmos, sendo uma característica social da indústria das narrativas gráficas.

As bandas desenhadas estão embutidas numa dimensão sócio-política que sempre encorajou os artistas de banda desenhada a usar o seu formato de trabalho de forma criativa, e questionar e subverter normas sociais e culturais (Eckhoff-Heindl & Sina, 2020). Sendo um meio que combina imagem e texto, a narrativa gráfica pode ser interpretada como tendo um potencial transgressivo, na forma como resiste a classificações comuns e mecanismos de exclusão baseados em estruturas hierárquicas. A este respeito, as bandas desenhadas têm o potencial de destabilizar e diluir oposições binárias como sujeito/objeto, natureza/cultura, homem/mulher, autêntico/artificial, bom/mau, normal/anormal ou preto/branco. Em certos contextos, este meio tem o potencial de desfazer dicotomias rígidas, binárias e também dialéticas, para abrir espaços para a representação (Eckhoff-Heindl & Sina, 2020).

Carolyn Cocca, no seu artigo *Reproducing Inequality and Representing Diversity: The Politics of Gender in Superhero Comics* (2020), explora a representação estereotipada de super-heroínas femininas. Fala da importância de representações diversificadas e sugere direções para o futuro interdisciplinar dos estudos de bandas desenhadas. Cocca menciona que personagens com deficiência frequentemente têm a sua deficiência como o seu elemento principal de caracterização, em vez de apenas ser um detalhe dela, ou têm dificuldade em aceitar a deficiência, ou então são personagens sós e solitárias. Estes três padrões também se podem ver historicamente em personagens LGBTQ+, onde o gênero ou sexualidade definem a personagem ou que ela tem conflitos interiores acerca do seu gênero ou sexualidade; essa

personagem também é só e solitária. Por vezes estes corpos *queer* ou com deficiência são desenhados de forma inconfundivelmente diferente de corpos não-*queer*, sem deficiência - às vezes mais sexualizados, onde Cocca dá o exemplo de algumas representações das super heroínas Oracle, do franchise DC Comics, e Misty Knight, da Marvel (Fig.7); outras vezes menos, representando Oracle como apenas uma cabeça em algumas capas (Fig. 8), ou como a personagem Renee Montoya, pertencente às DC Comics, desenhada com fatos sem forma. Segundo Cocca, a solução para representações diversificadas recai sobre uma interrogação acerca das normas e estereótipos culturais e uma necessidade de defender a produção de obras que representam um espectro autêntico da humanidade.



Fig. 7. Capa
Daredevil: Dark Nights #6 (2013)
Marvel Comics

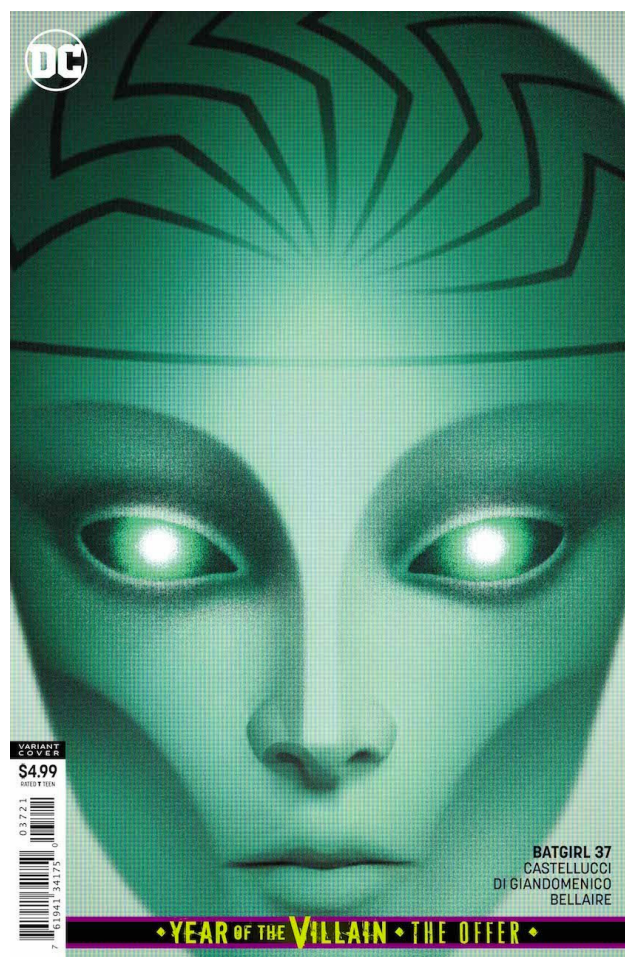


Fig. 8. Capa
Batgirl #37 (2019)
DC Comics

A razão das mesmas convenções estereotipadas ainda serem prevalentes em bandas desenhadas de super-heróis deve-se ao facto da maior parte das mesmas pessoas ainda trabalharem neste campo: homens brancos heterossexuais. Esse círculo observa as reações negativas de fãs com visões tradicionais - a maior parte também homens brancos heterossexuais - nas redes sociais, em convenções, *podcasts* e em lojas de banda desenhada locais (Cocca, 2020). A produção cultural, situada no domínio das ideias, é historicamente controlada pelos homens. Dorothy Smith fala do ciclo:

Os homens tratam como significativo apenas o que outros homens dizem. O círculo de homens cuja escrita e discurso é significativo uns para os outros estende-se para trás no tempo até onde chegam os nossos registos. O que os homens faziam era relevante para homens, o que era escrito por homens sobre homens para homens. Homens ouviram e ouvem o que cada um diz entre eles (Smith, 1978 cited in Young & Kidd, 2020, p. 272).

Estes fãs mencionados anteriormente censuram a diversificação e inclusão de novos criadores e novas personagens e classificam-nos como “demasiado político”, acusando-os de trazer políticas indesejadas para as suas bandas desenhadas, mas recusam-se a reconhecer que as décadas em que pessoas como eles foram amplamente sobre representados como criadores e super-heróis, eram igualmente incluídas nessa mesma política (Cocca, 2020). Estão tão habituados a discriminar, marginalizar e excluir, que esta repetição através de décadas parece-lhes natural. No entanto, as representações são mutáveis, e desigualdades sociais, políticas e económicas são igualmente modificáveis. Carolyn Cocca (2020) menciona que personagens fictícios podem perpetuar ideias ditas “tradicionais” acerca do género, sexualidade, raça e deficiência que justificam desvalorizar e discriminar pessoas, ou então podem subverter esses estereótipos de maneira a fortalecer aqueles que têm sido marginalizados por conta deles. Grupos sub-representados precisam de ver heróis e líderes que se parecem com eles, para se poderem imaginar como heróis e líderes mais facilmente. Já grupos sobre-representados precisam de ver heróis que não se parecem com eles, para perceberem que os heróis vêm em todos os géneros, raças, etnias, sexualidades e capacidades (Cocca, 2020).

A narrativa gráfica é um meio que já está a ser utilizado para fazer desconstruções de género. Com obras como o guia ilustrado

Gender: A Graphic Guide (2019) de Meg-John Barker e Jules Scheele, viaja-se através das razões históricas para a percepção de gênero contemporânea. Esta obra explora a relação entre sexo e gênero, o espectro e os fatores inter-relacionados que moldam a nossa percepção acerca do gênero (Fig. 9). Guia os seus leitores a questionar as construções sociais em que nos vemos, a considerar as normas que moldam as nossas perspetivas e, ultimamente, a refletir acerca de uma experiência mais ampla de identidade vivida. *Fine: A comic about gender* (2022), de Rhea Ewing, também é uma obra que destaca a natureza multifacetada do gênero. Baseada em 56 entrevistas a ambos amigos e estranhos, com uma variedade de gêneros, idades e etnias, Ewing ilustra uma diversidade de vozes, experiências e opiniões acerca do gênero. Muitas das experiências retratadas envolvem episódios perturbadores de disforia de gênero (Fig. 10) e uma busca por controlar como os outros os vêem e interpretam. O formato gráfico permite a Ewing explorar as complexidades e dificuldades dos participantes, onde expõem habilmente como o gênero vai muito além das designações convencionais de masculino e feminino; como abraçar a fluidez de gênero pode ser libertador e transformador, independentemente das normas sociais binárias referentes à aparência e comportamento; e como o gênero está interconectado com a raça, cultura, religião e com a sexualidade.



SEX AND GENDER

"Sex" is generally seen as referring to whether a person is **biologically** male or female, and "gender" to whether they **identify socially** as a man or a woman.

Usually these things are seen as mapping onto each other: biologically male people grow up to identify as men, behaving in ways our society regards as masculine; biologically female people grow up to identify as women, behaving in ways our society regards as feminine.

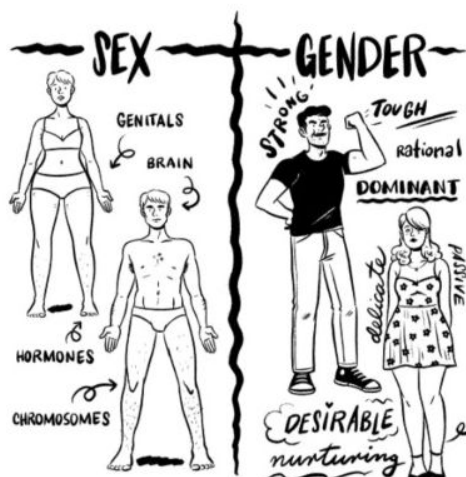


Fig. 9. Capa e página do livro.
Gender: A Graphic Guide (2019)
Meg-John Barker & Jules Scheele

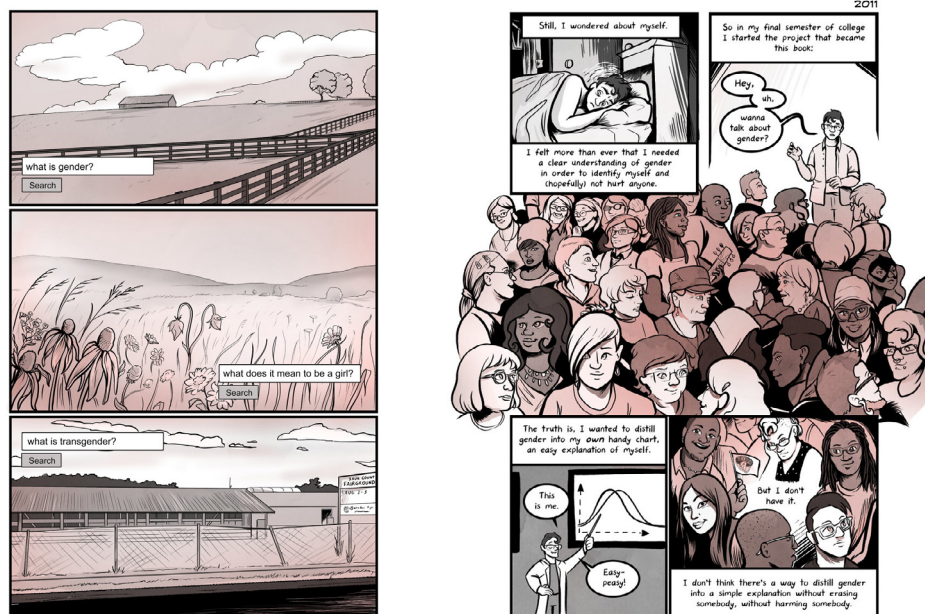


Fig. 10. Páginas do livro.
Fine: A comic about gender (2022)
 Rhea Ewing

No subcapítulo “Práticas pessoais e sociais consolidadas relativas ao gênero” falou-se da incitação às crianças e aos mais jovens para tomarem as qualidades binárias associadas ao seu gênero. Atualmente, já existem narrativas gráficas que estimulam os mais novos a pensar por si e a entenderem que não existem qualidades apenas masculinas ou femininas. Na obra *O Livro do Pedro* (2008) de Manuela Bacelar, é retratado um casal homossexual pela visão da sua filha Maria, que nos mostra que os homens também podem ter um papel ativo na vida doméstica (Fig. 11).

Através dos capítulos desta dissertação, posso afirmar que a política, as normas de gênero e a evolução dos media influenciaram a representação da estereotipagem de gênero e do não binário em narrativas gráficas. Narrativas gráficas com temas *genderqueer* são, pela sua própria natureza, um argumento político, e um diálogo acerca de temas LGBTQ+ é tudo menos simples. As narrativas gráficas oferecem um caminho através desse diálogo que, de outra maneira, outros tipos de literatura por vezes não fornecem. Isto deve-se, como mencionado anteriormente, ao uso da ilustração e de técnicas como a escrita manual, que imergem o leitor numa experiência com a qual se podem identificar e relacionar. Desta forma, devem ser partilhados mais e melhores exemplos de narrativas gráficas que minimizem representações estereotipadas de gênero.

Gostava muito de ir para a cozinha
com o Pedro e com o Paulo fazer o jantar.
Descascava ervilhas, cortava raminhos
de salsa com uma tesoura e partia cenouras
às rodelas para a sopa.



Fig. 11. Páginas 22-23
O Livro do Pedro (2008)
Manuela Bacelar

Parte II

3. Casos de Estudo

A representação de género tem sido objeto de análise e discussão em vários suportes artísticos, incluindo a narrativa gráfica. A natureza visual das narrativas gráficas fornece uma plataforma única para explorar e desafiar as normas sociais que cercam os papéis, as identidades e as expectativas de género.

Nesta fase final da investigação desta dissertação, irão ser analisados alguns casos de estudo motivados pelo interesse pessoal relacionado ao campo da ilustração e das narrativas gráficas, e, adicionalmente, ao questionamento de perceções binárias de género mas também por um desejo de aprofundamento académico em relação a estes objetos de estudo. Este estudo pretende, fundamentalmente, estudar como a narrativa gráfica pode ser um excelente suporte para a transmissão de valores cercado as questões de género, ao retratar a sua profundidade, complexidade e sensibilidade.

Foram escolhidos cinco exemplos paradigmáticos, diversificados pelas suas abordagens distintas a vários géneros - ao feminino, ao masculino, ao não-binário - e pela sua importância na análise do que trata a problemática da identidade de género - os seus estereótipos e a dissolução dos mesmos e da sua binariedade - e a sua relação com os grafismos das narrativas ilustradas e as técnicas utilizadas para melhor entrelaçar o teorizar das questões de género em conexão com o visual e o texto.

Esta seleção dos objetos de estudo não foi restrita a país, a idioma ou a editora, já que havia uma necessidade de análise de diferentes publicações editoriais e das suas culturas editoriais e gráficas e, igualmente, foram priorizadas obras estimulantes a reflexão e a ludicidade para perspetivas diferentes e variadas. Inclusivamente, a grande maioria das obras foram analisadas na sua língua materna, de forma a não permitir possíveis distorções na análise das obras.

A primeira etapa de cada análise será uma contextualização autoral de cada narrativa gráfica, seguida por uma exploração temática, uma análise das técnicas visuais da narrativa e do desenvolvimento pessoal dos personagens principais adotados

por cada autor. A partir daí, aprofunda-se uma análise da ilustração e do texto individualmente e como conjunto.

As narrativas gráficas selecionadas para análise foram *Menino, Menina* (2020) de Joana Estrela; *Gender Queer: A Memoir* (2019) de Maia Kobabe; *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006) de Alison Bechdel; *Pele de Homem* (2022) de Hubert e Zanzim e, finalmente, *The Prince and the Dressmaker* (2018) de Jen Wang. Cada uma destas obras oferece perspectivas distintas sobre o gênero, destacando as diversas experiências, lutas e triunfos enfrentados por indivíduos que não se enquadram nas normas tradicionais de gênero.

A primeira obra a ser analisada, *Menino, Menina* (2020), da autoria de Joana Estrela, questiona os estereótipos das cores, da roupa, dos cabelos, e outros atributos tradicionalmente atribuídos aos meninos ou às meninas. Trata-se de um livro concebido com frases curtas e imagens apelativas, ajudando a explicar a crianças de qualquer idade - e a adultos com mentes abertas - de que se trata quando se fala em questões de identidade de gênero.

A segunda obra será *Gender Queer: A Memoir* (2019) de Maia Kobabe. Esta narrativa gráfica é uma exploração profundamente pessoal e introspetiva da jornada de Kobabe para entender e abraçar a sua própria identidade de gênero e sexualidade, desde a infância até à vida adulta. Através de uma combinação de texto e ilustrações, Kobabe reconta as suas experiências e desafios ao navegar num mundo que muitas vezes falha em reconhecer e aprovar indivíduos não-binários.

Fun Home: A Family Tragicomic (2006) de Alison Bechdel, uma *memoir* gráfica onde a autora explora as suas memórias de infância e a relação com o seu pai, as suas sexualidades e identidades de gênero. Os diferentes contextos culturais e sociais que ambos experienciaram e a auto-descoberta de Alison são algumas das questões que se fazem ver e contribuem para a construção da sua identidade.

11. Originalmente publicada em 2020.

A obra *Pele de Homem* (2022)¹¹, escrita por Hubert Boulard e ilustrada por Zanzim, proporciona uma análise das normas de gênero impostas numa sociedade. Através de uma narrativa onde a personagem principal se envolve dentro do mundo masculino ao vestir uma pele de homem, esta obra demonstra os padrões distintos a que os homens e as mulheres estão predispostos e a

possibilidade de os combater e ajudar à sua dissipação.

Finalmente, o estudo é concluído com *The Prince and the Dressmaker* (2018) da autoria de Jen Wang, uma obra que retrata e explora temas como autoexpressão e fluidez dos papéis de género. Esta narrativa gráfica segue um príncipe que secretamente aprecia trajar-se com vestidos e uma costureira talentosa que o apoia no seu desejo de autoexpressão. As ilustrações de Wang capturam o poder transformador da moda e desafiam as expectativas sociais em relação aos papéis de género. A narrativa enfatiza a importância de celebrar a diversidade no que trata a expressão de género.

Ao analisar estas cinco narrativas gráficas, este capítulo procura entender as várias maneiras pelas quais o formato da narrativa gráfica pode efetivamente abordar e desafiar as questões de género. Adicionalmente, pretende-se compreender como este meio pode ser um bom veículo para a dissolução dos estereótipos binários de género.

3.1 Menino, Menina

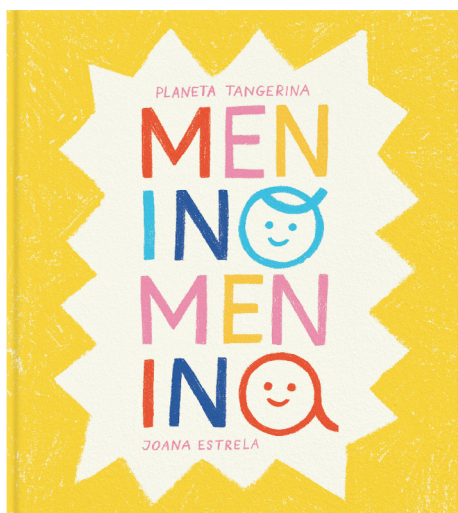


Fig. 12. Capa do livro.
Menino, Menina.

Joana Estrela é uma autora e ilustradora, nascida em 1990, em Penafiel. Estudou Design de Comunicação na Faculdade de Belas Artes do Porto (2012) e em 2022 começou a estudar Banda Desenhada na *LUCA School of Arts*, em Bruxelas. Em 2013, publicou independentemente o *fanzine Os Vestidos do Tiago*, uma pequena narrativa sem preconceitos sobre um menino que gosta de vestidos. Em 2014, Estrela publicou o seu primeiro livro *Propaganda* e em 2016 publicou pela editora Planeta Tangerina a obra *Mana*, vencedora do I Prémio Internacional de Serpa para Álbum Ilustrado e do Prémio Amadora BD 2016 para Melhor Desenhador Português de Livro de Ilustração.

A primeira obra a abordar, *Menino, Menina*, foi concebida por Joana Estrela e publicada a 9 de outubro de 2020 pela editora Planeta Tangerina, dedicada ao público infantil, mas podendo bem ser lida por todas as idades. *Menino, Menina* aborda questões de género de uma forma simples mas eficaz, escrito de forma que facilmente prende os leitores mais novos, com pouco texto e ilustrações de registo gráfico simples mas vivo, e mostra-nos que somos todos muito mais do que o rótulo de menino, menina ou aquilo que quisermos ser. No seu *making of*, Joana Estrela explica a ideia inicial e a motivação para esta obra:

Todos nós tiramos conclusões rápidas à primeira vista. Eu também faço isso. Acho que é normal olhar e pensar calças + carro = menino e boneca + saia = menina. Mas também acho que é importante questionarmos porque é que pensamos assim. E lembrarmo-nos de duvidar dessas primeiras impressões, e dizermos para nós próprios: ok, aquela criança tem calças e cabelo curto e está a brincar com um carro, por isso se calhar é um rapaz, mas pode muito bem nem ser (Estrela, 2020).

Com esta perspectiva, Estrela pensou que se o livro fosse apenas concretizado com ilustração e sem texto, poderia ser interpretado como estando a reforçar estereótipos de género como “unhas pintadas = menina ou carrinhos = menino” (Estrela, 2020).

Esta obra inicia-se com uma alusão ao nascimento de um bebé, onde se pode interpretar que é desde o nascimento que são feitas suposições e se colocam expectativas de género num indivíduo e, à medida que crescem e a partir da infância, estas expectativas vão aumentando. No entanto, as crianças são apenas isso, crianças e não deviam ser restritas a certas expectativas ou rótulos e deviam poder aproveitar as doçuras da vida (Fig. 13) sem pressão social. O livro vai-nos apresentando curtas questões tão bipolares como a suposição binária do género, referindo-se a problemáticas como o comprimento do cabelo, o uso de calção ou vestido, ou até a escolha de azul ou rosa. Apesar deste início da narrativa questionar uma bipolaridade, nunca a afirma e ao avançar a narrativa, questionam-se certos padrões de género, como é o caso de estereótipos masculinos - “Ponta de lança... Ou génio da dança?” - , sendo que o futebol é um desporto convencionalmente aceitável para um homem, ao contrário do *ballet*.



Fig. 13. Páginas 3-4.
Menino, Menina.



Fig. 14. Páginas 13-14.
Menino, Menina.

Sendo um livro destinado para um público alvo infantil, a ilustração em si é simples mas marcante, desprovida de demasiados detalhes, o que, no contexto da narrativa, se torna uma mais valia, já que dá aos personagens uma aparência mais andrógina, ou até não-binária e, ao mesmo tempo, torna o desenho acessível para o público mais infantil. Neste sentido, *Menino, Menina* enfatiza que nem sempre a olhar para um indivíduo se consegue saber o seu género e ajuda o leitor a não recorrer a suposições quanto aos outros para os poder classificar. A paleta de cores é vibrante e variada, e foca por vezes no azul e rosa, dando ênfase a situações de género, no entanto, sem estereotipar estas duas cores e à medida que o livro avança, introduz-nos diferentes cores para descrever visualmente as personagens, afirmando que rosa não equivale a menina e azul não equivale a menino. Dão-se diferentes cores a diferentes personagens dentro do mesmo *spread*, o que enfatiza as atividades que estas apreciam fazer e não ao género em si das personagens. Ao não associar cores tradicionais, como o rosa, a ações tradicionalmente femininas, desfaz-se um estereótipo de género, que poderia fazer o leitor associar a personagem representada como uma mulher, no entanto o uso da mancha para cabelos

ambíguos e de vários objetos como carros, a bola de futebol representada, a boneca, ajudam a desfazer a ideia de mulher = a cuidadora ou mãe, e apenas se vê uma pessoas a cuidar do seu ursinho (Fig. 14). A identidade de uma pessoa é baseada naquilo que ela admira e não no seu género. A ilustração de Joana Estrela tem uma forma particularmente livre, que permite a sobreposição de elementos como a forma e a linha da ilustração, levando a subcamadas de cores e aumentando o interesse textural e visual da obra, como é representado na Fig. 15, onde as várias representações com as mais variadas cores ajudam a ver o género não apenas como rosa e azul, mas como um arco-íris de cores. Todas estas representações com linha retratam variados aspetos, desde barbas a cabelos compridos ou curtos, lábios maquilhados e tudo mais o que possamos imaginar (Fig. 15).



Fig. 15. Páginas 17-18.
Menino, Menina.

Adjunto à componente ilustrativa, o texto torna-se seu aliado na transmissão das questões de género, interagindo e dialogando sempre com o leitor, com questões como "Azul ou rosa?", "Guloso ou Gulosa?", "Amigo, Amiga?", de forma a questionar esta bipolaridade do género. Na conclusão da narrativa, o texto leva o leitor a ponderar se as normas de género deviam mesmo decidir que tipo de pessoa um indivíduo é e o que deve gostar ou não. Na realidade,

mesmo sendo rapaz ou rapariga, nem todos os rapazes “gostam todos das mesmas roupas e brinquedos” (Estrela, 2020). O mesmo é aplicável ao género feminino. Mesmo se dividíssemos completamente o masculino de um lado e o feminino do outro, as preferências da panóplia de indivíduos masculinos seriam vastamente diferentes entre si, e justamente o mesmo acontece para a variante feminina. Sendo assim, será verdadeiramente necessário saber o género de alguém para ditar que tipo de pessoa alguém será? Para Joana Estrela e como o seu livro muito bem dita, não será muito necessário.



Fig. 16. Páginas 19-20.
Menino, Menina.

Com a insinuação de que o género não é apenas um binário, Estrela ilustra personagens que encapsulam bem as respostas às questões que foram sendo feitas inicialmente pela narrativa. Personagens que contêm características consideradas ambas femininas e masculinas, com cabelo curto, saia e não depiladas (Fig. 16). Esta personagem é retratada como sendo relaxada e, assumidamente, contente consigo própria, sendo homem, mulher, ou aquilo que quiser.

No capítulo “Autobiografia e representações de género nas narrativas gráficas” é mencionado o papel da

ilustração e do texto nas narrativas gráficas e salienta-se que ambos devem trabalhar em harmonia, quer tenha um ou o outro maior proeminência. Em *Menino, Menina*, ambos o texto e a ilustração cumprem os seus objetivos e trabalham bem em conjunto; enquanto que a ilustração - por vezes em singulares, por vezes em *spreads* - preenche as páginas, o texto funciona como um pequeno empurrão ao pensamento crítico do leitor perante as normas de género. Assim, *Menino, Menina* é um excelente exemplo de como as narrativas gráficas podem ser usadas para explorar questões complexas como a identidade de género, um tema muitas vezes ignorado na literatura infantil. Através do uso de linguagem simples, ilustrações coloridas e personagens diversos, o livro ajuda os seus leitores a entender que os papéis de género não são imutáveis e que existe a liberdade de escolher a sua própria identidade.

3.2 Gender Queer: A Memoir

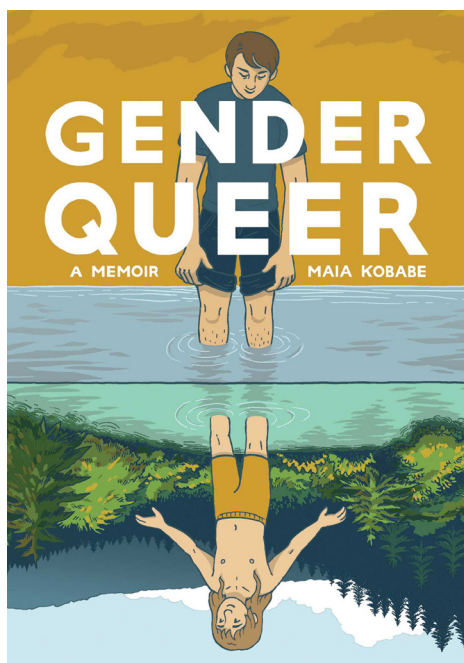


Fig. 17. Capa do livro.
Gender Queer: A Memoir.

Maia Kobabe é um autor e ilustrador *queer* e não binário da Área da Baía de São Francisco, nos Estados Unidos da América. Kobabe estudou na primeira turma do *MFA in Comics do California College of the Arts in San Francisco* e, antes de se tornar *freelancer* a tempo inteiro, trabalhou mais de dez anos em bibliotecas. Pequenas narrativas gráficas de Maia têm sido publicadas pelo *The Nib* e também têm sido incluídas em várias antologias como *The Secret Loves of Geeks* (2018), *FTL Y'all!: Tales From the Age of the \$200 Warp Drive* (2018), *Gothic Tales of Haunted Love* (2018), *Advanced Death Saves* (2018), *Shout Out* (2019) e *Be Gay, Do Comics* (2020). Os seus trabalhos são fortemente influenciados por contos de fadas, saudades do seu lar e a procura pela identidade.

A obra a analisar, *Gender Queer: A Memoir* de Maia Kobabe, publicada a 28 de maio de 2019, trata-se de uma *memoir* que lida com temas como normas sociais de género, auto-descoberta, família e aceitação. Este livro começou como uma maneira de explicar às pessoas que o autor amava o que significava ser não-binário e assexual. Maia Kobabe, assinalado como feminino à sua nascença e utiliza pronomes *e/em/eir*, nunca cresceu com restrições de género impostas pelos seus pais, no entanto ainda sentia que não pertencia a nenhum dos tipos de género que conhecia. Para além disso, também faltava classificação à sua sexualidade; poderia aceitar ser bissexual, mas não sentia qualquer interesse em atividades sexuais. Este livro explora então o desconforto do autor perante as normas de género tradicionais e também acontecimentos da adolescência como ter o período, masturbação e experiências sexuais desconfortáveis. Encapsula muito bem o que é a confusão e a dificuldade de ser não-binário num meio social onde é largamente normalizado o binário masculino e feminino e, conseqüentemente, *Gender Queer* foi vencedor de um *Alex Award* e um *Stonewall*

Honor em 2020, e nomeado para um *Ignatz Award* e *Best Graphic Novels for Teens List* pela *Young Adult Library Services Association* (YALSA) em 2019. Desde o seu lançamento que esta obra tem sido alvo de censura, sendo que em 2021 foi o livro mais banido nos E.U.A (Alter, 2022). Em 2022, a *American Library Association* (ALA) afirmou que *Gender Queer* fora banido em bibliotecas por "conteúdo LGBTQ+ e por ser considerado ter o uso de imagens sexualmente explícitas" (Mazariegos & Sullivan, 2022). Muitos dos livros banidos em 2021 estão relacionados com tópicos LGBTQ+, onde a vasta maioria foi escrito por autores racializados ou pertencentes à comunidade LGBTQ+, com o objetivo de suprimir as vozes destes autores.

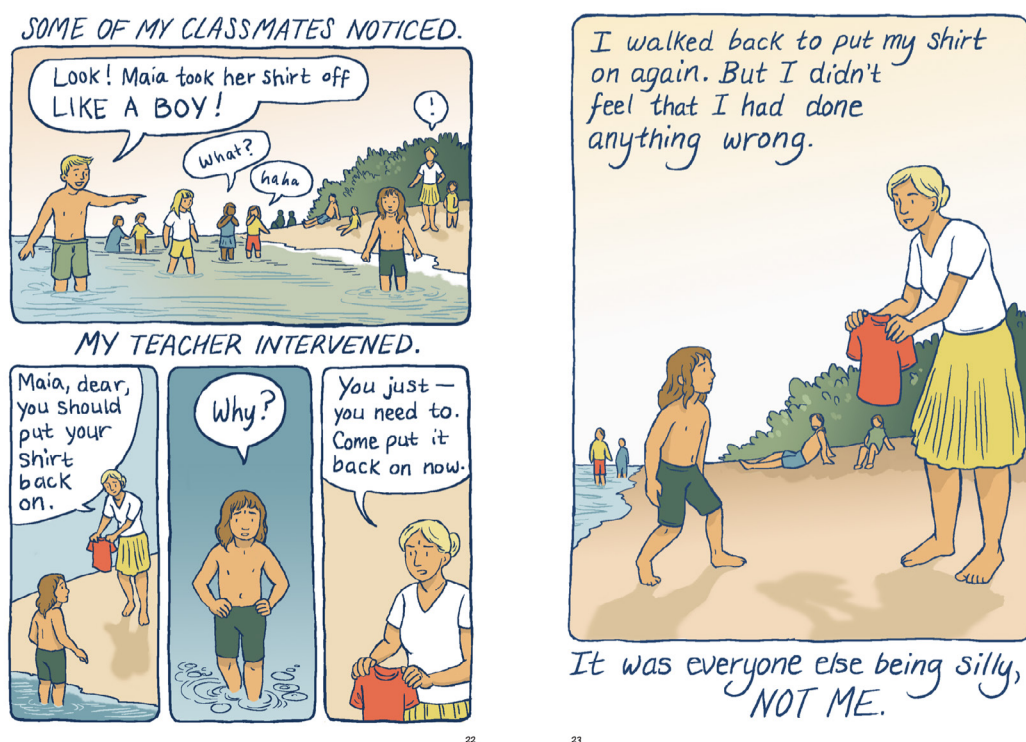


Fig. 18. Páginas 22-23.
Gender Queer: A Memoir.

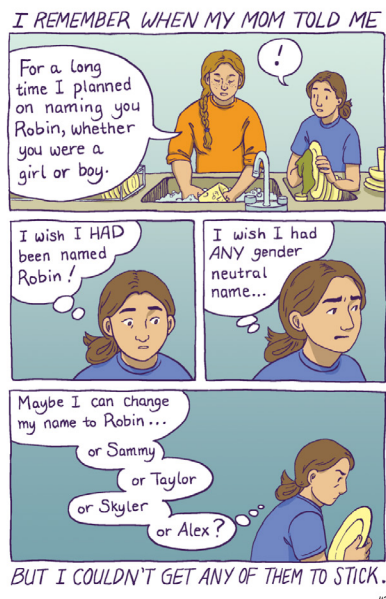


Fig. 19. Página 42.
Gender Queer: A Memoir.

Em *Gender Queer*, Kobabe aborda a problemática da sua identidade a partir da sua percepção pessoal, o que a torna relevante para leitores sem experiência prévia no assunto da não-binariedade. A narrativa inicia-se com a infância de Kobabe e o seu crescimento sem restrições de género por parte dos seus pais. Desde muito novo, Maia já sentia que não se encaixava no feminino que as pessoas à sua volta esperavam que fosse, não entendia o porquê de ter de agir como as outras raparigas e quando não conseguiam adivinhar o seu género, a sua satisfação era arrebatadora. Quando descobre a sua primeira menstruação, Maia tem a noção do que isso envolve. Era algo normal que acontecia a todas as jovens adolescentes; sangrar todos os meses e poder engravidar mas nunca achava que seria algo que lhe aconteceria. Durante vários dias tentou esconder o seu crescimento e dores da mãe, mas acabou por ceder. Kobabe relata que até nos seus anos de adulto continua a ter pesadelos relacionados com o sangue da sua menstruação, resultantes de trauma com a sua puberdade feminina.

Maia Kobabe avança metodicamente através da sua vida, mostrando passo a passo as maneiras com que descobriu por si mesmo que o género no seu convencionalismo não funcionaria para si. Desde o desejo por um nome não-binário (Fig. 19), passando por inventar um irmão gémeo perdido que sempre sentira que devia ser uma rapariga, contrabalançando o seu desejo pelo masculino, e ponderando até se seria um homem transsexual:

My deepest emotional relationships have always been with women, did that mean I was a lesbian? But my sexual fantasies involved two male partners. Was I a gay boy trapped in a girl's body? The knowledge of a third option slept like a seed under the soil (Kobabe, 2019, p. 67).

Nas suas fantasias sexuais, Maia imaginava sempre ter um membro sexual masculino, dando azo ao questionamento da sua identidade, no entanto, também não se sentia como um homem. Num excerto do seu diário de 2004, escrito quando tinha 15 anos,

Kobabe menciona que não desejava ser homem, nem mulher, apenas a sua versão mais autêntica (Fig 20).

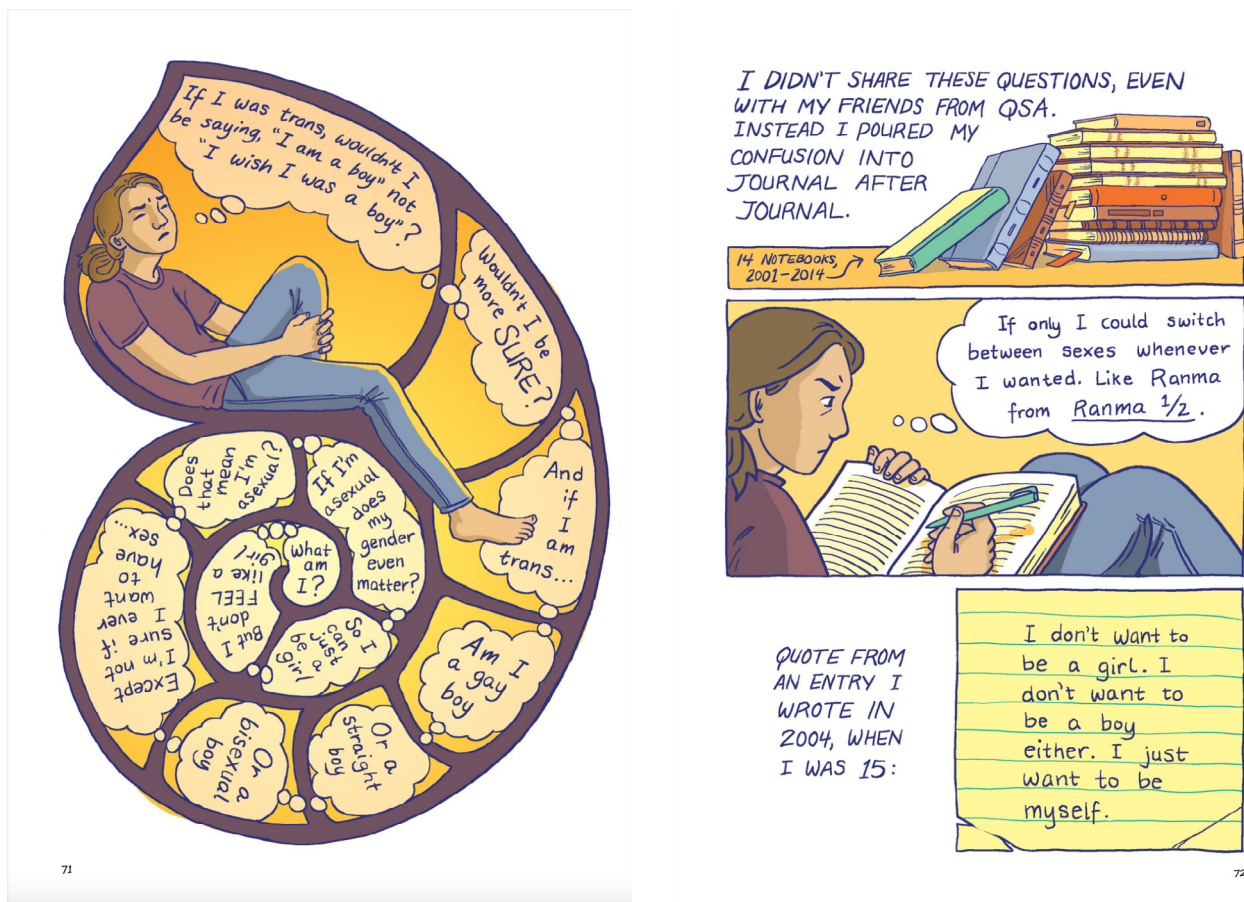


Fig. 20. Páginas 71-72.
Gender Queer: A Memoir.

A narrativa em si não segue uma estrutura cronológica totalmente linear, apesar de iniciar-se na infância do autor e terminar na sua idade adulta atual. Há certos momentos em que são usados *flashbacks* em cenários da sua atualidade de forma a poder ligar certos sentimentos ou recordações a uma situação tematicamente conectada, consequentemente dando algum contexto ao leitor. Por ser uma *memoir* e, então, baseada na sua vida, não se torna necessário forçar a narrativa a uma estrutura padrão e pode-se dar mais liberdade ao autor para contar a sua perspectiva de forma irrestrita.

Em 2019, Tegan O'Neil, comentou que a ilustração de Maia Kobabe é "altamente legível e, acima de tudo, confortável e acolhedora" (O'Neil, 2019). A história pessoal de Kobabe é exposta com um alto grau de franqueza e honestidade, contando ao mundo todos

os seus segredos pessoais mais dolorosos e, ao mesmo tempo, Kobabe torna-os esteticamente agradáveis e legíveis. Parte do livro detalha a sua história sexual, bem como uma série de visitas a consultas de ginecologia e, mesmo nestas áreas mais sensíveis, a ilustração e a narrativa de Kobabe permanecem pessoais e claras. O'Neil também menciona a colorista da obra, Phoebe Kobabe - irmã de Maia - que escolheu uma paleta de cores de pastéis e tons terra que comunicam perfeitamente a variedade de emoções do autor.

Quanto à relação entre o texto e a imagem, para além do uso de vinhetas com linha, são usadas também vinhetas sem linha em alguns momentos que não conectam diretamente com acontecimentos presentes e "reais" mas têm uma ligação mais direta com pensamentos ou sensações, como é o caso de algumas metáforas visuais, como Kobabe numa escala reduzida a ser empalado por uma agulha quando descrevia a sensação do teste de Papanicolau; nesta obra, são usadas frequentemente estas metáforas visuais para o que o autor sentira, como o exemplo de uma balança pesando de um lado a sua classificação como tendo sido assinalado como feminino à nascença e do outro a necessidade de equilibrar o seu corpo com acessórios considerados masculinos como cabelo curto, roupa larga masculina, e tentando adicionar a este prato um novo nome, pronomes, hormonas e uma mastectomia masculinizadora.

Like the metaphor of a scale, where I feel like because I'm assigned female at birth, and I'm read as female by most people who look at me in my day-to-day world, I'm always trying to lean towards masculine presentation things. But it's not because I want to be male, or even be read as male. It's because I feel like I have to balance out this very strong feminine presence that's already in life. So that's why I wear my hair short, and use non-binary pronouns, and wear very boyish clothes. I'm trying to get back toward this place of like, balance (Kobabe, 2023).

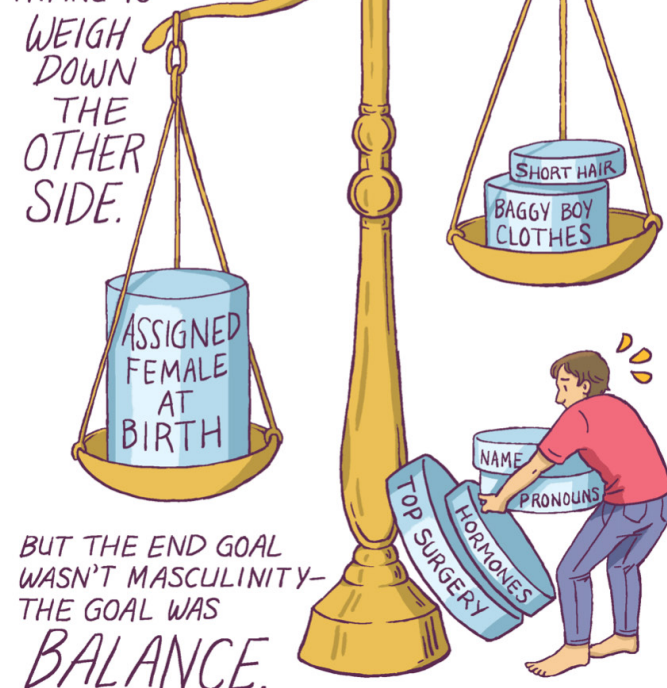
Kobabe também usa a metáfora visual de um cenário verde, explicando que, à medida que foi crescendo,

THE CLEAREST METAPHOR

I HAD FOR MY OWN GENDER IDENTITY IN COLLEGE WAS THE IMAGE OF A SCALE.

A HUGE WEIGHT HAD BEEN PLACED ON ONE SIDE, WITHOUT MY PERMISSION. I WAS CONSTANTLY TRYING TO

WEIGH DOWN THE OTHER SIDE.



BUT THE END GOAL WASN'T MASCULINITY—THE GOAL WAS
BALANCE.

121

Fig. 21. Página 121.
Gender Queer: A Memoir.

começou a ver o gênero como sendo menos uma escala e mais como uma paisagem ambiental, onde algumas pessoas nascem nas montanhas, enquanto que outras nascem perto do mar. Algumas pessoas são felizes a viver no local onde nasceram, enquanto que outras devem cometer-se a uma jornada para alcançar o ambiente no qual podem florescer e crescer.

12.

Pronomes Spivak (e/em/eir) são um conjunto de pronomes ingleses de gênero neutros baseados em pronomes usados em variados livros do matemático Michael Spivak. Embora estes pronomes não tenham um uso generalizado, têm sido usados em escrita para linguagem neutra de gênero por aqueles que pretendem evitar os termos em inglês "he/him/his", "she/her/hers" ou o "they/them/theirs" singular.

Gender Queer serve a múltiplos propósitos. Mais do que simplesmente uma *memoir*, o livro é projetado de forma a explicar o próprio conceito de ser não-binário, começando pelas primeiras memórias de gênero do autor e terminando com a descoberta de pronomes Spivak¹² e os seus primeiros passos para tentar que as pessoas ao seu redor aceitassem e entendessem esses pronomes. Enquanto que estes conceitos podem parecer imponentes ou estranhos em isolamento e fora de contexto, os detalhes biográficos são uma

excelente maneira de ilustrar conceitos que, de outra forma, poderiam parecer enfadonhos. Assim, com o uso de alegorias visuais e a aliança do texto à imagem, *Gender Queer* partilha de forma encantadora a jornada tão pessoal de Maia Kobabe, preenchida de momentos de conexão e felicidade puras, a agonia de um Papanicolau, o questionamento constante da sua identidade e, finalmente, o desfecho da narrativa com a esperança de um futuro mais aberto e livre. Inicialmente, esta *memoir* fora escrita para ajudar a sua família a entender a sua identidade de género, e de igual forma também ajuda aqueles que querem entender o que significa ser não-binário e contribui igualmente para entender a assexualidade e como impacta as relações, sendo que o conteúdo sexualmente explícito é explorado com uma franqueza refrescante. A arte de Kobabe é eficaz, com vinhetas de página inteira que apresentam e incluem membros da sua família numa narrativa fluida, recorrendo ao cânone da banda desenhada, da vinheta tradicional como linguagem. Estas diferentes abordagens combinam-se e harmonizam num formato dinâmico que convida o leitor a entrar na vida de Kobabe e a refletir sobre a construção social do género através da exploração da vida de alguém que se assume como não-binário e, deste modo, contrário à normalização do binário de género.

3.3 Fun Home: A Family Tragicomic



Fig. 22. Capa do livro.
Fun Home: A Family Tragicomic.

13. O *Bechdel Test*, ou *Bechdel-Wallace Test*, é usado como uma medida de representação de mulheres em obras cinematográficas ou outras obras de ficção. Para passar no teste, a obra tem de seguir três critérios: (1) é necessário ter mais de duas mulheres que (2) falam entre si (3) acerca de assuntos não envolvendo homens.

Alison Bechdel, nascida a 10 de setembro de 1960 em Lock Haven, Pensilvânia, nos E.U.A, é uma autora gráfica e de banda desenhada, melhor conhecida pela banda desenhada semanal *Dykes to Watch Out For* (1983-2008) - que introduziu o *Bechdel Test*¹³- e a narrativa gráfica *Fun Home* (2006). Ao acabar o seu secundário, Bechdel frequentou o Simon's Rock College antes de se transferir para o Oberlin College, em Ohio. Em 1981, licenciou-se em Artes Plásticas e História da Arte. Alison Bechdel obteve o seu primeiro sucesso com a banda desenhada semanal *Dykes to Watch Out For*, publicada pela primeira vez em 1983 no jornal feminista *WomaNews*. A publicação da sua banda desenhada estendeu-se até 2008, tornando-se uma das primeiras representações de lésbicas na cultura popular (Edison, 2022). A narrativa segue um grupo de personagens diversos, a sua maior parte lésbicas, que experienciam a vida, o amor e política. Bechdel explica no seu *website* que “[DTWOF] became a countercultural institution among lesbians and discerning non-lesbians all over the planet” (Bechdel, n.d.). Em 2006, publicou a narrativa gráfica *Fun Home*, uma obra muito criticamente aclamada, tendo sido finalista do *National Book Critics Circle Award* e livro do ano da *Time Magazine* no seu ano de publicação, e vencedora de um *Eisner Award* em 2007. Em 2012, Alison Bechdel publicou *Are You My Mother?: A Comic Drama*, uma narrativa gráfica que explora a ligação entre mãe-filha através da relação de Bechdel com a sua própria mãe, com as obras de Virginia Woolf e dos psicanalistas Alice Miller e Donald Winnicott. A sua obra mais recente foi publicada em 2021, intitulada *The Secret to Superhuman Strength*, onde Bechdel explora o seu interesse em neuras de *fitness* enquanto aborda questões como imagem corporal, interdependência e mortalidade. Atualmente, Alison Bechdel é uma das representantes mais proeminentes de movimentos LGBTQ+ *underground* e bandas desenhadas

alternativas, cujas raízes remontam a meados dos anos 60 do século XX (Mance, 2017).

Fun Home: A Family Tragicomic é uma *memoir* que gira em torno de Alison tentar entender a morte do seu pai. Ao tentar fazer sentido da verdade, Bechdel explora a sua infância, juventude e memórias do passado através de Alison, estando convencida que Bruce Bechdel cometeu suicídio devido ao facto de que tinha escondido a sua homossexualidade a maior parte da sua vida e teria sido exposto recentemente. A difícil relação de Alison com Bruce, as suas sexualidades e identidades de género, os diferentes contextos culturais e sociais que ambos experienciaram e a auto-descoberta de Alison são alguns dos tópicos que surgem enquanto esta cresce e torna-se numa mulher adulta e contribuem de forma central para a construção da sua identidade. Bechdel explora estas problemáticas em *Fun Home* ao criar uma obra constituída por memórias fragmentadas que se sobrepõem entre si em pontos diferentes da *memoir* e são contempladas por diferentes perspetivas, fazendo conexões entre memórias.

14.

Termo usado na subcultura lésbica para se referir a uma mulher com expressão de género desfeminilizada ou mais masculina.

Quando a transgressão de género de Alison é finalmente refletida por alguém, neste caso, uma lésbica *butch*¹⁴, ela finalmente entende quem é. Esta visão de uma masculinidade feminina é descrita como uma força de apoio para uma Alison jovem, em que esta revelação a ajuda a superar a rejeição da sua expressão de género e a desenvolver a sua identidade sexual e de género no seu futuro. Afinal, o seu impedimento principal teriam sempre sido os seus pais, especialmente Bruce Bechdel. Ele mostrava-se determinado a trancar a sua filha na feminilidade e a não lhe dar outra opção senão rejeitar a sua autenticidade. Bruce reprimia Alison da mesma maneira que ele teria sido reprimido na sua juventude, talvez de forma a protegê-la de algum sofrimento, o que só mostrava ter o efeito oposto. Tinham então uma relação complicada, já que Bruce tentava forçá-la a ser algo que não era, a gostar, a vestir e a fazer certas coisas “femininas” a que ele tinha sido negado. Alison admite que Bruce estaria a expressar a sua feminilidade através dela ao sugerir vestir-lhe um

chapéu de palha, ao comprar-lhe uma saia e até tentar persuadi-la a usar um colar de pérolas, tudo isto para o desânimo de Alison (Fig. 23). Os pais dela tentavam constantemente induzi-la a encaixar-se nos padrões sociais de feminilidade, enquanto Alison tentava o contrário. Bechdel apresenta várias situações em que a protagonista recusa-se a aceitar a conformidade de género. A sua dissociação da feminilidade e a sua abordagem perante a masculinidade são geralmente aceites pelos seus colegas ou, pelo menos, pela maior parte deles. Quando Alison jogava basquetebol com os seus primos, ela é chamada de *butch* várias vezes, um termo com o qual ela se sente confortável: "I counted as an indication of my success the nickname bestowed on me by my older cousins" (Bechdel, 2006, p. 96). Na sua perspetiva, era preferível e até aceitável aquela alcunha do que o seu oposto *sissy*¹⁵, o termo com que ela identificava o seu pai. Alison resistia a estéticas femininas impostas por Bruce e, em vez disso, criou uma compreensão visual por si própria ao abordar estéticas mais masculinas.

15. Alcinha pejorativa dada a homens efeminados.



98



99

Fig. 23. Páginas 98-99.
Fun Home: A Family Tragicomic.

Outro exemplo da rejeição de Alison perante a feminilidade é encontrado quando, durante uma viagem à Europa, ela tenta convencer a sua mãe a comprar-lhe botas de caminhada, depois de apontar para um grupo de mulheres que também as usam. Ela argumenta que também as mulheres usam esse tipo de botas, insinuando que não é algo que apenas os homens podem usar (Fig. 24). É implícito que a sua mãe terá anteriormente rejeitado o seu pedido por identificar as botas com masculinidade. Apesar da sua tenra idade, Alison mostra estar ciente da razão pela qual a sua mãe não lhe quer comprar as botas de caminhada. Noutro momento, é autorizada a usar apenas calções de praia em vez de um fato de banho que as raparigas normalmente usam. Ela descreve este feito como “freedom from convention” (Fig. 24) e, assim, torna-se claro que a expressão de género dela não se encaixa com os estereótipos conotados com as mulheres.



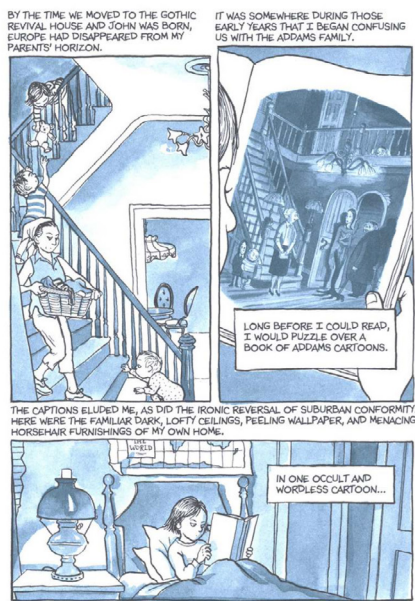


Fig. 25. Página 34.
Fun Home: A Family Tragicomic.

O estilo de ilustração de Bechdel é muito descritivo e até metafórico. A obra na sua totalidade é ilustrada detalhadamente numa maneira semi-realista, não censurando profanidades ou nudez. O estilo é simples mas com atenção ao detalhe, desenhado com linhas pretas nítidas e colorido com diferentes tons de azul, onde a representação de profundidade consiste de tons mais escuros de azul. Bechdel revelou que durante a criação da obra, não planeava usar qualquer tipo de cor, devido à natureza controladora do seu pai em relação ao uso de cores, e queria mostrar que conseguia alcançar um efeito rico ao usar apenas preto e branco. No entanto, conseguia um efeito ainda mais rico com cores e decidiu não deixar o seu pai controlar também a sua liberdade criativa e a partir daí usou as tonalidades azuis presentes na obra (Bechdel, 2006b). Bechdel ilustra a sua família com expressões aborrecidas, quase sem emoção no que envolve o ambiente familiar, notavelmente pela parte dos seus pais e até da própria personagem principal. Este detalhe ajuda a tornar mais real e palpável a falta de afeto com que Alison teria crescido. Para além do seu estilo principal, é na página 34 que o estilo de desenho se altera significativamente. Uma imagem de *A Família Addams* é vista dentro de um livro, desenhada no estilo do autor original, Charles Addams (Fig. 25). Outra mudança de registo que se destaca é vista em *spread* nas páginas 100 e 101, onde uma fotografia de um homem deitado, relaxado ou a dormir, é representada na sua totalidade com sombra em trama (Fig. 26).

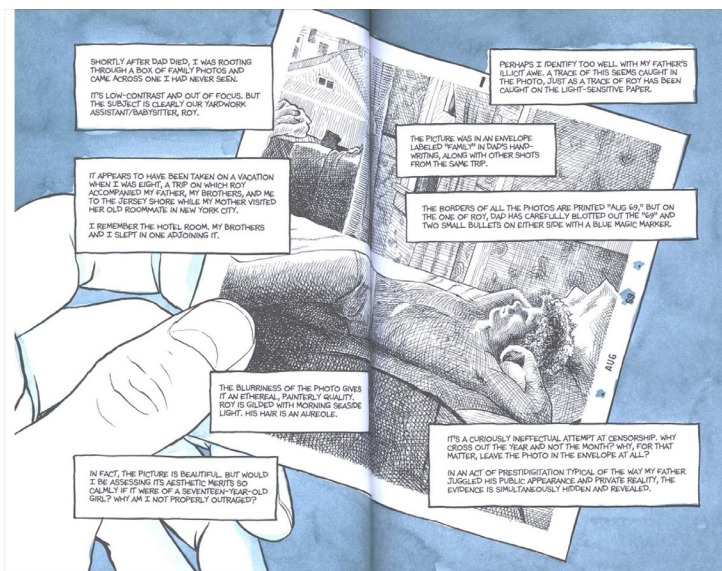


Fig. 26. Páginas 100-101.
Fun Home: A Family Tragicomic.

Em *Fun Home*, o texto interage com as ilustrações de inúmeras maneiras interessantes. Desde os balões de fala, até às legendas que transmitem os pensamentos mais profundos de Alison, os detalhes encontrados nas ilustrações permitem-nos explorar melhor a relação entre a personagem principal e Bruce e acrescentar significado ao texto. Por vezes, o texto não retrata exatamente o que ocorre na ilustração, todavia, estas duas partes trabalham em conjunto para transmitir um facto da narrativa: a distância de Alison para com o seu pai, devido à dificuldade para o compreender. Num dos momentos finais de *Fun Home*, Bruce finalmente admite abertamente a sua homossexualidade à filha e o seu desejo de querer ter sido uma rapariga quando era jovem, admitindo que vestia roupas femininas. Alison confia os seus sentimentos ao pai e também admite o oposto, que tinha querido ser um rapaz e poder vestir roupas masculinas (Fig. 27). Apesar das duas confissões, o ambiente envolvente aos dois torna-se novamente frio, deixando de parte uma possível aproximação na sua relação. O texto principal nesta cena é a sua partilha e uma porção das considerações de Alison na altura do acontecimento.

Fig. 27. Páginas 220-221.
Fun Home: A Family Tragicomic.



O *spread* inteiro com vinhetas quadradas traz um sentimento de antecipação, como se o momento estivesse solidificado no tempo: “I kept still, like he was a splendid deer I didn’t want to startle” (Bechdel, 2006, p. 220). As semelhanças das vinhetas, para além do texto e da aparência exterior dos personagens, espelha uma equivalência entre Alison e Bruce que se torna evidente. Ambos são ilustrados com sombras e realces parecidos, nos seus narizes e estruturas faciais, o que se torna simples para o leitor notar quando são desenhados ao lado um do outro em vinhetas quadradas seguidas, durante duas páginas inteiras.

O aspeto visual de *Fun Home* permite ao leitor entender melhor como a sua autora e ilustradora vê o mundo à sua volta. O livro lida profundamente com a ideia de género e de desafiar normas de género, sendo interessante perceber como os estereótipos de masculino e feminino são representados visualmente. Na página 190, quando Alison e a sua família estão numa viagem a Nova Iorque, a personagem principal é exposta à comunidade *gay* pela primeira vez, fascinando-se com a ideia de “masculinidade cosmética” que ela vê em homens homossexuais, e ilustra um homem com cabelo perfeito, pestanas longas, orelhas furadas e a usar calças justas. Um bailarino de *ballet* é representado numa pose elegante enquanto dança. Estes exemplos são vistos como femininos para Alison, parecendo algo invulgar e estranho para homens a seu ver.

O género e as suas normas são discutidas profundamente no texto de *Fun Home*, mas as suas representações visuais dão aos leitores uma melhor compreensão de como Alison é afetada pelas normas de género que ela vê à sua volta e ajuda-nos a questionar a nossa própria visão do que vemos como masculino e feminino. A combinação das ilustrações com o texto trabalham bem juntos, sendo até mais eficazes do que apenas texto a criar uma narrativa complexa e com várias camadas em que uma melhor compreensão dos assuntos a serem abordados é obtida. Nesta obra, Alison e o seu pai exemplificam a ideia de que o género é uma construção social, e este não determina a personalidade ou as preferências de alguém, mas pode sim condicionar a liberdade de alguém ao associá-los a certos ritos sociais que é suposto seguirem. Ao transgredir estas normas, a rejeição social que sucede afeta psicologicamente os indivíduos e limita-os e a sua auto-projeção, sendo uma questão social que se torna profundamente pessoal.

3.4 Pele de Homem



Fig. 28. Capa do livro.
Pele de Homem.

Hubert Boulard, conhecido apenas como Hubert, é um guionista e ilustrador de banda desenhada, nascido a 21 de janeiro de 1971 em Saint-Renan, França. Formou-se na Escola Regional de Belas Artes de Angers. Em 2012, a sua série *Beauté*, publicada pela editora Dupuis, foi selecionada para o *Festival d'Angoulême* e, em 2015, recebeu o *Firecracker Alternative Book Award* para *Best Graphic Novel*. Hubert ganhou também o prémio Jacques-Lob em 2015, um prémio que anualmente recompensa jovens autores ou argumentistas de banda desenhada. Faleceu a 12 de fevereiro de 2020, semanas antes da publicação da sua última e mais popular obra, *Pele de Homem*. Como outras das suas mais variadas obras, Hubert inspirou *Pele de Homem* nas suas dificuldades com a sua homossexualidade e o seu crescimento numa família extremamente católica e homofóbica.

Zanzim, pseudónimo de Frédéric Leutelier, é um desenhador de banda desenhada francês, nascido a 5 de janeiro de 1972. O seu estilo de desenho pode assemelhar-te a algo *naïf*, inspirado por autores de banda desenhada como Jean-Jacques Sempé e Quino. A sua primeira criação, *Les Yeux Verts*, com o seu desenho e o argumento por Hubert, foi publicada em 2002. Ao longo dos anos seguintes, Zanzim tornou-se dos mais frequentes colaboradores do escritor Hubert, com obras como *La Sirène des pompiers* (2006), *Ma vie posthume* (2012-2013), *L'Île aux femmes* (2015) e *Peau d'homme* (2020).

Na obra *Pele de Homem* (2022), escrita por Hubert e desenhada e colorida por Zanzim, somos confrontados com dois mundos, o masculino e o feminino, dentro de uma época onde se realizam casamentos por conveniência financeira ou política. Remonta-nos a um tempo renascentista em Itália e confronta-nos com temas como "o sexismo, a diversidade, o

desejo homoerótico, a autodeterminação, o direito ao prazer, a autonomia, a identidade e a expressão de género, o assédio, o *gay bashing* e demais formas de violência, os modelos diversos de parentalidade e de educação, a socialização de género, o papel da religião e a heteronormatividade” (Santos, 2022). Esta narrativa gráfica foi publicada na sua versão original francesa em 2020 pela editora *Glénat* e em 2022 pela editora portuguesa *A Seita*.



Fig. 29. Página 9.
Pele de Homem.

A narrativa inicia-se com a personagem principal, uma jovem rapariga denominada Bianca, vendida ao marido, Giovanni, que lhe está destinado casar (Fig. 29). Ela apenas o viu uma vez e, contra as normas da época, gostaria de o ter conhecido antes de se casarem e não ter de passar a vida com alguém que mal conhece. Ao mesmo tempo, ela espera poder continuar a sua amizade com Tomaso depois de casada, mas duvida que o seu marido o permita. No entanto, não é apenas Giovanni que é um estranho para ela. Todo o mundo do género masculino, proibido e escondido dela desde pequena, é obscuro e intimidante. Ao entender as preocupações de Bianca, a sua madrinha desvenda-

Ihe um segredo de família: um disfarce de pele de homem, denominado Lorenzo, que dá a possibilidade às mulheres da família de obter um aspeto masculino credível e funcional, podendo assim explorar o mundo misterioso dos homens. Como Lorenzo, Bianca consegue deslocar-se entre os homens e descobrir mais acerca do seu marido prometido e é revelado que, para os homens, as mulheres são seres distantes e secretos, usadas para garantir a sucessão, mas não para serem conhecidas. Por outro lado, os homens mantêm uma vida livre, podendo fazer o que quiserem, com quem quiserem. Apesar de mais livre, o mundo dos homens é também mais violento, e devem estar dispostos a defender a sua dignidade de espada na mão (Fig. 30). Os relacionamentos entre os homens apresentam esta dualidade, podem envolver-se com outros homens em segredo, mas mantendo a aparência no que é o suposto serem os lugares passivo e ativo na relação sexual (Fig. 31).



Fig. 30. Página 45. *Pele de Homem*.



Fig. 31. Página 61. *Pele de Homem*.

Enquanto é Lorenzo, Bianca consegue explorar o mundo dos homens e conhecer o seu futuro esposo. No entanto, Giovanni apaixonou-se por Lorenzo, complicando a sua vida de casal com Bianca. Apesar da oposição entre os dois mundos, é palpável uma aura de crítica em relação aos papéis de género pressupostos e à realidade da época, que espelha o mundo contemporâneo. Esta crítica é feita principalmente ao mundo religioso e ao papel da Igreja. A cidade da narrativa recebe um novo padre, Angelo - irmão de Bianca - extremamente conservador e "influenciado pelos teólogos da sua faculdade" (Hubert & Zanzim, 2022). Angelo possui uma mente perversa e projeta nos outros os seus próprios pensamentos impuros, acusando tudo e todos de indecoro (Fig. 32). Rapidamente ele consegue tornar-se popular e exaltar a população com as suas declarações chocantes e extremistas. A cidade caminha, então, para uma loucura fanática em que se queimam quadros e instrumentos musicais, se destroem estátuas consideradas impudicas, e se condenam mulheres por lembrarem indecência e carne aos homens. A vertente religiosa ajuda a solidificar esta sociedade como uma sociedade de aparências, onde os dois géneros têm normas e existências bastante distintas.



Fig. 32. Página 92. *Pele de Homem*.

A arte de Zanzim consegue representar corpos perfeitamente, envolvendo coerentemente a nudez com a mensagem desta narrativa gráfica. O estilo de desenho lembra as pinturas e frescos medievais e o estilo de arte *naïf*, com as suas figuras e cores planas mas contrastantes. Em vinhetas maiores, Zanzim experimenta um enquadramento que enfatiza a sequencialidade e o movimento dos personagens, como quando Bianca explora o corpo de Lorenzo, onde a ausência de uma moldura conecta cada vinheta (Fig. 33), e Lorenzo segue Giovanni até uma taberna (Fig. 34). Em momentos de maior violência na narrativa, o maior uso de vermelho é notável, já para cenas mais românticas e doces, pronunciam-se notas de azul e cor-de-rosa. Noutra cena completamente silenciosa representando um pesadelo da personagem principal, onde é Giovanni a despir a pele de Bianca de Lorenzo, o uso exclusivo de tons vermelhos e azuis, traz ao leitor uma sensação inquietante e até de outro mundo. O texto de Hubert e a ilustração de Zanzim relacionam-se harmoniosamente, onde até mesmo nos momentos de silêncio, Zanzim consegue transmitir os olhares arrojados de Bianca, solidificando a personalidade atrevida e destemida que Hubert lhe transmite pelas suas falas.

Pele de Homem foca-se principalmente no feminismo, nas suas mais diversas formas. A sua personagem principal, Bianca tem plena consciência das desvantagens que a sociedade à sua volta lhe traz enquanto mulher e tem toda a intenção de lutar contra a corrente. Bianca luta pelo direito das mulheres se poderem expressar e celebrar a sua sexualidade e feminilidade. Devido às suas ideias modernas para a época presente na obra, acontecem algumas discussões entre ela e a sua mãe e as suas amigas. *Pele de Homem*, então, aborda a ideia da misoginia subconsciente que a sociedade aprende a viver com e a desculpar. Outro tema presente de extrema importância é a homossexualidade e o efeito que o sexismo tem nos homens. Bianca e as suas amigas não são as únicas a sofrer com as normas que os homens impõem. Muitos homens também têm de esconder a sua verdadeira essência, mascarando o seu

“eu” com uma ideia estereotípica de masculinidade. Com a pele de Lorenzo, Bianca consegue aperceber-se disto rapidamente e desvendar a hipocrisia, vinda especialmente da instituição religiosa que, naquela altura, teria o poder de moldar a cultura. *Pele de Homem* demonstra a importância de apreciar quem nós realmente somos e os prós e contras de ser homem ou mulher. O elemento de troca de corpos permite explorar o que significa habitar um género diferente.



Fig. 33. Página 16.
Pele de Homem.



Fig. 34. Página 23.
Pele de Homem.

3.5 The Prince and the Dressmaker

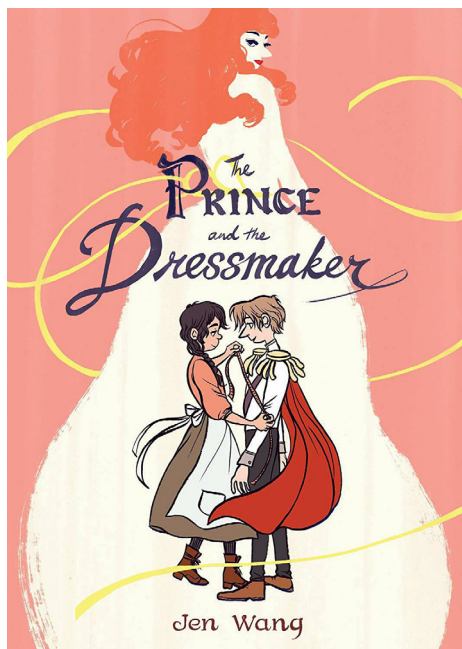


Fig. 35. Capa do livro.
The Prince and the Dressmaker.

Jen Wang é uma autora de banda desenhada, nascida a 22 de março de 1984 na Área da baía de São Francisco. Segundo a autora, a sua paixão por narrativas gráficas despertou quando começou a ler mangá durante o ensino secundário, o que a inspirou a desenhar a sua primeira *webcomic*, *Strings of Fate* (n.d). Wang aprendeu as suas técnicas ilustrativas atuais de forma autodidata, nunca tendo frequentado um curso de artes, apesar de ter frequentado a Universidade Estadual de São Francisco. Colaborou com vários artistas como Cory Doctorow e Chynna Clugston-Flores e, em 2016, contribuiu como escritora e artista para bandas desenhadas da série animada *Hora de Aventuras*. Atualmente, Jen Wang vive em Los Angeles, na Califórnia, onde co-fundou e organiza o *Comic Arts LA* - um festival de narrativas gráficas - todos os anos.

A última obra a analisar, *The Prince and the Dressmaker*, publicada a 13 de fevereiro de 2018 pela editora First Second Books, lida com temas como a auto-aceitação e a exploração da própria identidade, relações e amizade, esperança e empoderamento. *The Prince and the Dressmaker* foi vencedor de um *Eisner Award* em 2018, na categoria *Best Publication for Teens*. No mesmo ano, também venceu um *Angoulême Award* para *Best Youth Album of the Year* e um *Harvey Award* para *Best Children's or Young Adult Book*. A narrativa segue a história de dois personagens principais, o príncipe Sebastian, enquanto este aceita quem é e o que mais aprecia de fazer, vestir-se com vestidos elaborados e magníficos; e Frances, uma costureira talentosa, cujo sonho prende-se em ultrapassar os limites da moda, precisando apenas que alguém lhe dê uma chance para o fazer. Juntos exploram a sua amizade e navegam através do que significa amar alguém incondicionalmente, aceitando as suas diferenças. É uma história acerca de sermos verdadeiros connosco próprios e as relações de companheirismo que

obtemos quando o fazemos. Para Wang, a criação desta obra veio de um espaço muito pessoal:

I wrote this book for my teenage self so I'm really excited for young people to read this! It has a really broad accessible quality to it, yet it touches on very personal feelings like identity, the burden of secrecy, coming out, and first romance. I hope readers who connect with it are able to indulge in the fairy tale fantasy but also feel known. That's really the best thing you can hope for in any book! (Wang, 2018b)



Fig. 36. Páginas 38-39.
The Prince and the Dressmaker.

A narrativa inicialmente segue Frances e a sua decisão de abandonar o seu trabalho atual para se tornar a costureira pessoal de um cliente importante que se tornou admirador de um vestido feito por ela. Por acidente, ela conhece a verdadeira identidade do cliente, o príncipe herdeiro da Bélgica, Sebastian. Neste momento, inicia-se a história dos dois juntos uma vez que Frances é a única a saber do segredo de Sebastian. É notável que o príncipe espera que Frances estranhe

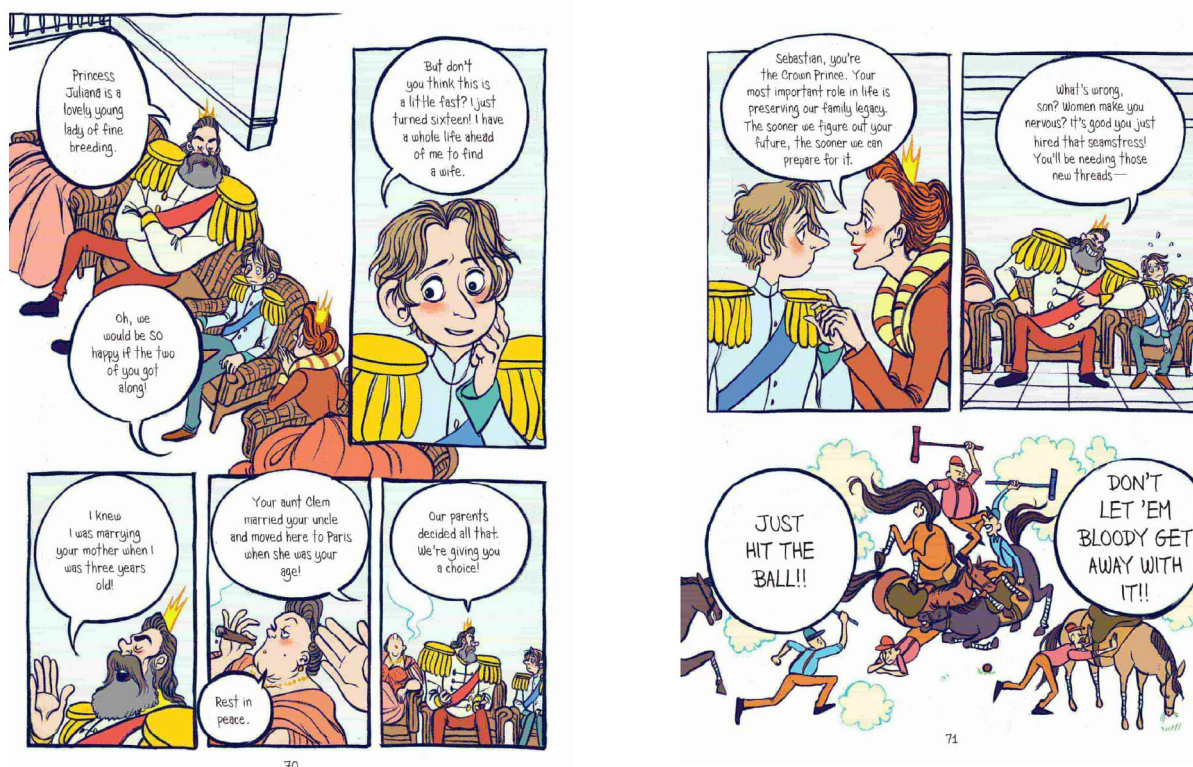


Fig. 37. Páginas 70-71.
The Prince and the Dressmaker.

As páginas seguintes mostram ao leitor com clareza a maneira como o rei e a rainha tratam o seu filho e o *standard* alto que esperam dele e do que ele faça. É rápido de entender que sendo um filho único, é expectável que se case e que se torne o próximo rei, sendo notável que os seus pais não têm conhecimento de quem Sebastian realmente é, nem dos seus desejos e ambições, o que é reforçado pela rainha quando admite ao seu filho que o papel mais importante na vida dele é preservar o legado da família (Fig. 37). Saber que não é o que os pais esperam dele é um ponto focal do enredo da personagem de Sebastian, que se questiona como poderá estar à altura dos feitos do seu pai e dos seus antepassados. Questiona-se o que acontecerá se casar com uma princesa e ela chegar a descobrir a sua paixão por *cross-dressing*. A maioria

das pessoas podem relacionar-se com o peso das expectativas dos seus pais e com a preocupação de que não os orgulharemos, dando, enquanto leitor, uma empatia perante os sentimentos de Sebastian.

Lady Crystallia - o alter ego de Sebastian - torna-se popular e uma inspiração de moda entre as jovens, no entanto, a sua paranóia, preocupação de que será exposto ao mundo e desapontar todos à sua volta, leva Sebastian a manter Frances na sua sombra, impedindo-a de conhecer a *designer* de moda que mais admira. No entanto, a relutância de Frances a ver a sua carreira e o seu talento visto como um segredo, leva-a a abandonar o seu cargo como costureira pessoal do príncipe. Sebastian decide deixar de resistir aos pedidos dos pais e anuncia que irá aceitar as suas responsabilidades e casar com a princesa Juliana do Mónaco. Na noite anterior à festa do seu noivado, Lady Crystallia encontra-se num bar a afogar as suas mágoas e, enquanto embriagada, é abordada pelo irmão da sua prometida noiva, Marcel do Mónaco, e a sua identidade é descoberta quando Lady Crystallia desmaia e Marcel lhe tira a peruca, decidindo expor Sebastian perante os seus pais, a sua noiva e a corte, durante a sua festa de noivado. Na festa, Sebastian é tratado de forma humilhante, tendo a sua peruca arrancada e água atirada à cara, de forma a remover a maquilhagem e a acordá-lo (Fig. 38). A peruca atirada ao chão e o plano grande na cara do rei, mostram ao leitor a decepção que Sebastian sempre temera.

Seguido deste momento, o príncipe foge para um convento de frades e é apenas quando descobre que Frances vai ter o seu próprio desfile de moda, que Sebastian volta para poder apoiar a sua companheira e, aí, é descoberto pelos seus pais preocupados. Com a ajuda dos homens do rei, eles conseguem retomar o desfile dos vestidos de Frances. O rei entende que é este o seu filho e decide apoiá-lo ao vestir um vestido, desfilá-lo e, por consequência, mostrar ao reino que todos podem ser quem realmente são e desfazer padrões esperados para o género masculino. O apoio do seu pai é tudo o que um adolescente poderá querer numa fase da sua vida em que as incertezas e as experiências novas reinam.

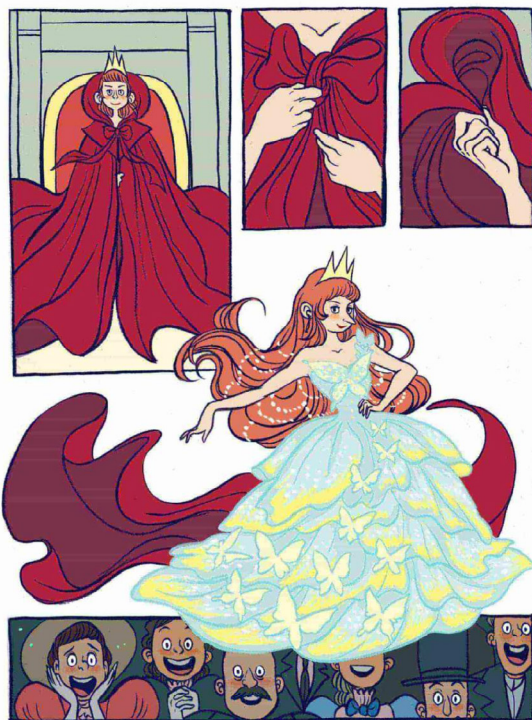


Fig. 38. Páginas 212-213.
The Prince and the Dressmaker.

Para a esta narrativa gráfica, Jen Wang trabalhou num papel Bristol de 9x12" polegadas com uma lapiseira 0.7 e tinta da china preta com um pincel de pelo de marta Kolinsky. Foram dados os toques finais à ilustração, incluindo a pintura, no Adobe Photoshop (Wang, 2018a). O estilo ilustrativo de Jen Wang é simples, mas expressivo e detalhado no que trata a caracterização e os traços físicos dos personagens, capturando a sua essência e a do mundo em que habitam. As ilustrações desta obra retratam o forte contraste entre a persona pública de Sebastian como príncipe e a sua identidade oculta como Lady Crystallia. O leitor pode testemunhar a transformação de Sebastian, a sua alegria e liberdade ao vestir diferentes vestidos, e o medo e a vulnerabilidade que vivencia enquanto luta para conciliar as suas duas identidades. Assim, as ilustrações contribuem para a ressonância emocional da história, transmitindo os sentimentos dos personagens através de expressões faciais e linguagem corporal habilmente retratadas e permitindo ao leitor conectar-se a um nível mais profundo com os personagens. Seja a determinação e a paixão de Frances pelo seu ofício ou

o desejo de aceitação e compreensão de Sebastian, as ilustrações transmitem com eficácia as emoções complexas vividas pelos personagens. Paralelamente, as ilustrações também demonstram o poder da moda e o impacto que ela pode ter na autoconfiança e na percepção de alguém. Os desenhos detalhados dos vestidos criados por Frances evocam uma sensação de maravilha e beleza, destacando como a moda pode aliar-se à autoexpressão e permitir que os indivíduos abracem o seu verdadeiro “eu”. Nesta obra, o uso das cores representa eficazmente o estado de espírito das personagens principais. Quando Sebastian se mostra como príncipe, a paleta de cores tende a ser mais suave e rígida, composta por mais tons dessaturados, em comparação com o seu alter ego, Lady Crystallia, onde a paleta se torna mais vibrante e diversa. Esta escolha artística reflete as restrições impostas na sua persona pública e, por contraste, a emancipação e a liberdade que Lady Crystallia personifica. Em momentos críticos, como quando Sebastian é exposto à corte (Fig. 38), a perda de cor na sua representação reflete o seu maior medo a tornar-se realidade e, de forma a dar a entender aos leitores que Sebastian teria decepcionado os seus pais, a energia das cores na narrativa é alterada.

Fig. 39. Páginas 266-267.
The Prince and the Dressmaker.



266



267

A relação entre a ilustração e o texto neste livro é harmoniosa, o texto fornece a estrutura narrativa, os diálogos e os pensamentos internos dos personagens, enquanto que as ilustrações enriquecem a narrativa ao retratar visualmente os personagens, as suas emoções e o mundo em que habitam. A integração perfeita do texto em conjunto com as ilustrações cria uma experiência de leitura imersiva, permitindo que os leitores se envolvam com a narrativa. Adicionalmente, o uso de espaço, layout e silêncio dentro da narrativa são marcantes para o leitor. O *layout* das páginas é simples, todo o texto é facilmente legível e as vinhetas estão espaçadas apropriadamente de forma a dar espaço aos seus personagens para respirar e ser acompanhado descomplicadamente pelo leitor.

The Prince and the Dressmaker entrelaça de forma eficaz a ilustração e o texto para transmitir autodescoberta, aceitação e o poder da autoexpressão a partir da moda. As ilustrações dão vida aos personagens, evocam emoções no leitor e aumentam a sua compreensão da narrativa. Juntos, a ilustração e o texto criam uma narrativa cativante e comovente, explorando as complexidades da identidade e a importância de abraçar o nosso verdadeiro "eu". A decisão de representar as personagens principais como adolescentes torna todas as sensações mais reais, já que tudo está a acontecer pela primeira vez, como aprender quem realmente somos, discutir com os pais, apaixonar-se. Assim, é esperado que esta obra ressoe mais com leitores na sua adolescência que estejam a questionar-se acerca deles próprios, podendo não ter ainda o vocabulário necessário para se entenderem. Apesar deste livro destinar-se a adolescentes e jovens adultos, é recomendado este livro a todo o tipo de idades, devido à sua acessibilidade para recentes leitores de narrativas gráficas.

Considerações Finais

Esta dissertação propôs-se a realizar uma análise e reflexão sobre a relação complexa entre a identidade de género e as narrativas gráficas, focando-se principalmente na mitigação dos estereótipos binários de género na sociedade contemporânea. Nesta conclusão estarão presentes os contributos teóricos deste estudo, os resultados acerca da análise dos casos de estudo e da relevância das técnicas narrativas utilizadas pelo género das autobiografias gráficas. Por fim, serão apresentadas sugestões para investigações futuras relacionadas à temática explorada.

Na Introdução da presente dissertação, apresentaram-se objetivos claros para esta investigação, começando por comprovar a narrativa gráfica como um ótimo veículo de mitigação dos estereótipos binários de género e investigar a possibilidade das narrativas gráficas moldarem pontos de vista diferentes nos seus leitores no que se refere aos mesmos estereótipos e identidades de género. Secundariamente, também se pretendia examinar estratégias narrativas e visuais adotadas por alguns autores de narrativas gráficas em relação à retratação de diversas identidades e da dissolução de estereótipos binários de género, revelar algumas representações emergentes e evolutivas da identidade de género dentro deste suporte artístico, promover a normalização do questionamento dos papéis binários de género e impulsionar um ambiente saudável de exploração da identidade pessoal, ao detetar nas narrativas gráficas indícios de representações para além dos padrões do binário de género.

Com estes objetivos em mente, no primeiro capítulo foi enquadrada histórica e socialmente a questão 'sexo vs género', onde é considerado o sexo como algo biológico e o género como uma construção social, estruturada por performances relacionadas à sua identidade, quer masculina, feminina, ambas ou nenhuma. Foi explorada a propagação de papéis de género desde o nascimento e a infância dos indivíduos e como se enclausuram as suas experiências em relação ao seu sexo assinalado à sua nascença. Finalmente, foram investigadas as complexidades do género, bem como a desconstrução da sua dualidade, nomeadamente, a constante evolução das identidades não-binárias, com pessoas

a cunhar novos termos que capturam a individualidade das suas experiências, sendo impossível medir com precisão o número de pessoas que se identificam desta maneira. O não-binário não equivale a um meio termo entre o feminino e o masculino, por ser uma experiência diferente de indivíduo para indivíduo. O gênero é uma realidade social que se manifesta em verdades materiais, como as nossas roupas ou cortes de cabelo, que transmitem o que pretendemos demonstrar ao mundo ou como queremos ser vistos. Assim, foi abordada a existência e a vivência de indivíduos que não se identificam com o sistema binário imposto socialmente, estabelecendo uma base para analisar a natureza permutável do gênero em relação com as narrativas gráficas.

No segundo capítulo, foram inicialmente abordadas alguns dos termos mais usados dentro do meio, tendo-se optado por usar o termo “narrativa gráfica” durante toda a duração da investigação por não implicar diferentes genologias. Foi feito também um contexto do crescimento social e acadêmico das narrativas e, ao analisar algumas das diferentes condições do que forma uma narrativa gráfica, é definido que ambas as partes visuais ou ilustrativas e textuais devem funcionar em harmonia num conjunto e que devem ser duas partes do mesmo processo narrativo. Aborda-se a narrativa gráfica autobiográfica por ser um gênero que se dedica à experiência e à identidade pessoal de um indivíduo, quem ele é e como é visto, o que é impedido ou permitido de fazer, temas que estão muito presentes em narrativas sobre a identidade de gênero, de ficção ou não-ficção. No último subcapítulo, confirma-se que as narrativas gráficas têm um papel significativo na construção de expectativas de gênero, quer binárias ou não-binárias, ao afirmar a natureza sócio-política deste meio artístico e o seu potencial transgressivo. Cocca (2020) declara que os personagens fictícios têm o poder de perpetuar ideias tradicionais acerca do gênero ou então subverter esses mesmos estereótipos dada a qualidade da sua representação, expressando a possibilidade da subversão dos papéis de gênero binários ainda muito presentes na atualidade. As narrativas gráficas são um excelente suporte para a transmissão das questões de gênero, já que, historicamente, este meio tem sido um local de refúgio para grupos marginalizados que, apesar de críticos e fãs conservadores, encontram sempre inclusão e diversidade dentro da comunidade das narrativas gráficas, mesmo que por vezes seja em movimentos *underground*. Sendo um suporte narrativo que combina imagem e texto, há a possibilidade de desfazer dicotomias rígidas e abrir espaços para representação e expor obras que incitem à igualdade

e à tolerância pelas diferenças, com diversas representações de gênero anteriormente mais marginalizadas e ocultas da ribalta.

A narrativa gráfica é um meio que já se encontra a ser utilizado das mais variadas formas para fazer desconstruções de gênero e abordar temáticas antes não valorizadas. Assim, o terceiro e último capítulo constitui uma análise formal e crítica a cinco narrativas gráficas com variados públicos demográficos - com uma obra dedicada ao público infantil, outra a adolescentes e as restantes três a jovens adultos - e sem restrição geográfica ou territorial, de forma analisar as técnicas visuais e narrativas utilizadas para a transmissão da problemática da identidade de gênero, com os seus estereótipos e a mitigação dos mesmos. As obras selecionadas têm abordagens bastante diferentes, como estratégias narrativas ou visuais que incluem o uso de metáforas para poder explicar e transmitir mais facilmente aos leitores sensações com que possam não estar familiarizados, como em *Gender Queer: A Memoir* (2019); a recorrência a desenhos e representações andrógenas das personagens ilustradas em *Menino, Menina* (2020), o que não as limita a padrões binários, demonstrando que seja qual for o gênero da pessoa, a sua qualidade mais relevante é a sua alma e a sua admiração e gosto por atividades que a agradam; a representação de memórias e instâncias de infância é uma técnica muito usada, especialmente em obras de cariz biográfico, como *Gender Queer: A Memoir* (2019) e *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006). Ambas estas obras recorrem à representação da personagem principal na sua infância, de modo a dissecar a problemática de gênero já presente nesta altura das suas vidas. Todas as obras analisadas apresentam uma relação simbiótica entre o texto e a imagem, onde ambos se apoiam e elevam mutuamente e proporcionam diferentes camadas de informação e perspetivas. O texto pode comunicar o diálogo, a narração, pensamentos interiores ou detalhes descritivos, enquanto que a ilustração retrata visualmente os personagens, os cenários, as ações e as emoções, e cria uma atmosfera específica através da cor, da luz e da composição. Ao combinar estes elementos, a narrativa gráfica proporciona uma narrativa mais imersiva e com diferentes *nuances*. Um ponto importante que se mostrou presente em todos os objetos analisados trata-se da presença de multiplicidade de identidades e de problemáticas. Os casos de estudo analisados remontam a experiências não-binárias, mas também a femininas e masculinas e esta pluralidade acaba por trazer às obras analisadas diferentes formas de interação, interpretação e utilidade para diversos públicos-alvo, sejam eles crianças, jovens ou adultos e aproxima

o objeto dos seus leitores. Dão a oportunidade de poder explorar questões que lhes sejam familiares, mas também realidades diferentes vividas por outros indivíduos e, assim, criar empatia pelo próximo.

É importante mencionar as limitações desta investigação. Enquanto que as análises dos casos de estudo escolhidos proporcionam perspetivas e conhecimento valiosos, estes representam apenas uma fração do vasto cenário que é o meio da narrativa gráfica. Dada a natureza dinâmica deste meio de narração, podem ter sido desenvolvidos novos trabalhos e tendências emergentes, mas também omitidos trabalhos anteriores para além da extensão desta investigação. Esta análise foi realizada não só a trabalhos recentes no mercado, datando as obras de 2006 a 2022, no entanto prova que a desconstrução de preconceitos binários de género não é um assunto apenas presente no contexto contemporâneo, mas que já tem sido trabalhado anteriormente. Assim, há muitos exemplos que atualmente já estão a explorar as questões de género e a sua desconstrução e o seu impacto na sociedade contemporânea e na vivência individual e em comunidade.

Analisar e investigar este tópico apenas confirmou o que a autora desta dissertação conjecturava: as narrativas gráficas são um ótimo espaço narrativo e criativo para autores e fãs deste meio explorarem a sua liberdade de género, com acesso a obras sem restrições estereotipadas. Como as narrativas gráficas são um meio que se encontra em constante evolução, também esta investigação tem o potencial de ser fluída e mutável. Apesar da conclusão desta pesquisa, ainda existe a possibilidade de desenvolver futuramente esta investigação. Consideraria analisar um maior número de narrativas gráficas de forma a trazer para a frente mais representações diversificadas, como mais identidades *queer*, como identidades bigénero, trans masculino, trans feminino, demimasculino, demifeminino ou agénero, ou então conduzir uma análise de narrativas gráficas por uma vertente temporal, onde poderia examinar representações de género em diferentes décadas que poderia alimentar uma crítica a partir de uma visão histórica. Paralelamente, sugeria conduzir entrevistas com autores de narrativas gráficas dentro dos temas explorados nesta investigação, com fãs online ou até em convenções de cultura pop ou eventos destinados a autores e fãs de narrativas gráficas, de forma a explorar num âmbito mais social e pessoal os efeitos e o impacto deste meio. Adicionalmente, a autora da investigação propõe a criação de um projeto prático sobre a forma de narrativa

gráfica que explore, com base em questionário e entrevistas, as mais diversas experiências com os estereótipos de género e o seu impacto pessoal em vários indivíduos. Este projeto adaptaria algumas das técnicas visuais e narrativas analisadas e exploradas nos capítulos e nos casos de estudo desta investigação.

Por conclusão, esta dissertação demonstrou como as narrativas gráficas podem fornecer uma plataforma para vozes marginalizadas, celebrar diversas identidades e promover a inclusão. As estratégias narrativas utilizadas pelos autores das obras analisadas mostraram o potencial das narrativas gráficas como um método para mudanças positivas, capazes de remodelar perceções sociais binárias de género.

Referências Bibliográficas

Adichie, C. N. (2012, December). We should all be feminists [Video]. TED Conferences. https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_we_should_all_be_feminists

Adichie, C. N. (2015). We should all be feminists. Publicações D. Quixote.

Alter, A. (2022, May 5). How a Debut Graphic Memoir Became the Most Banned Book in the Country. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2022/05/01/books/maia-kobabe-gender-queer-book-ban.html>

Anderson, D. E. (2022). In transit: Being non-binary in a world of dichotomies. Broadleaf Books.

Armstrong, A. (n.d). Michel Foucault: Feminism. Internet Encyclopedia of Philosophy. Retrieved May 9, 2022 from <https://iep.utm.edu/foucfem/>

Bechdel, A. (2006). Fun home: A family tragicomic. Houghton Mifflin.

Bechdel, A. (2006b, October 2). 10 Questions with Alison Bechdel. Politics and Prose. <https://www.politics-prose.com/book-notes/10-questions-alison-bechdel>

Bechdel, A. (n.d). About. Alison Bechdel. Retrieved in June 11, 2023 from <https://dykestowatchoutfor.com/about/>

Bettis, P., Price, P. G., Benjamin, C. P. & Han, E. (2020). Gender ideology, socialization, and culture. In N. A. Naples (Ed.), Companion to women's and gender studies (1st ed., p. 215-234). Wiley-Blackwell.

Bourdieu, P. (2001). Masculine domination. Polity Press.

Bramlett, F., Cook, R. T. & Meskin, A. (Eds.). (2017). The Routledge Companion to Comics. Routledge.

Butler, J. (2004). Undoing gender. Routledge.

Butler, J. (2017). Problemas de género: Feminismo e subversão da identidade. Orfeu Negro. (Original work published 1990)

Butler, G. E. (2017). Child and Adolescent Endocrinology. In C. Richards, W. P. Bouman & M. Barker (Eds.), Genderqueer and non-binary genders (p. 171-182). Palgrave Macmillan London. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-51053-2>

Beauvoir, S. (2016a). O segundo sexo (Vol. 1). Quetzal Editores. (Original work published 1949)

Beauvoir, S. (2016b). O segundo sexo (Vol. 2). Quetzal Editores. (Original work published 1949)

Campbell, E. (2007). What Eddie Campbell Said. Eddie Campbell: Blogspot. Consultado a 14 de outubro de 2022. <http://eddiecampbell.blogspot.com/2007/09/what-eddie-campbell-said.html>

Chute, H. L. (2010). Graphic women: Life narrative and contemporary comics. Columbia University Press.

Cocca, C. (2020). Reproducing inequality and representing diversity: The politics of gender in superhero comics. In N. Eckhoff-Heindl & V. Sina (Eds.), Spaces between: Gender, diversity, and identity in comics (1st ed., p. 1-15). Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-30116-3>

Crawshaw, T. L. (2015, august). Truth, Justice, Boobs? Analyzing Female Empowerment and Objectification in the Graphic Novel Genre. [Master's thesis, Southern Illinois University Carbondale]. OpenSIUC. http://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp/619/

Eckhoff-Heindl, N. & Sina, V. (Eds.). (2020). Spaces between: Gender, diversity, and identity in comics (1st ed.). Springer VS. <https://doi.org/10.1007/978-3-658-30116-3>

Edison, S. (2022, november 2). Thinking of Myself as One of Alison Bechdel's 'Dykes to Watch Out For'. Sunstroke Magazine. <https://www.sunstrokemagazine.com/archive/2022/11/2/alison-bechdel-dykes-to-watch-out-for>

El Rafaie, E. (2012). *Autobiographical comics: Life writing in pictures*. Jackson: University Press of Mississippi.

Estrela, J. (2021, October 21). Making of do livro “Menino, menina”. Planeta Tangerina. <https://www.planetatangerina.com/pt-pt/making-of-do-livro-menino-menina/>

Gadzekpo, A. S. & Smith, M. S. (2020). Gender and Media. In N. A. Naples (Ed.) *Companion to Women’s and Gender Studies* (p.253-269). Wiley-Blackwell.

Goepferd, A. K. (2020, october). The revolutionary truth about kids and gender identity [Video]. TED Conferences. https://www.ted.com/talks/angela_kade_goepferd_the_revolutionary_truth_about_kids_and_gender_identity

Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. SAGE Publications.

Hooks, B. (2018). *Não serei eu mulher: As mulheres negras e o feminismo*. Orfeu Negro. (Original work published 1981)

Hubert & Zanzim. (2022). *Pele de Homem*. A Seita.

Joel, D., Tarrasch, R., Berman, Z., Mukamel, M., & Ziv, E. (2013). Queering gender: Studying gender identity in ‘normative’ individuals. *Psychology & Sexuality*, 5(4), 291–321. <https://doi.org/10.1080/19419899.2013.830640>

Johnson, M. A. (2017). *Autobiographical Comics*. In F. Bramlett, R. T. Cook & Aaron Meskin (Eds.), *The Routledge Companion to Comics* (pp.192-200). Routledge.

Kelland, M. (2015, november 4). Social learning theory and personality development. OpenStax-CNX module: m58074. <https://cnx.org/exports/a227afe8-7713-42f3-8db9-4bf65f8c3dd9@1.pdf/social-learning-theory-and-personality-development-1.pdf>

King, A. (2004, march). The Prisoner of Gender: Foucault and the Disciplining of the Female Body. *Journal of International Women’s Studies*, 5(2), 29-39.

Kobabe, M. (2023, May 17). Jim McDermott: Maia Kobabe, in eir own words: The Gender Queer cartoonist talks about life and comics. Popverse. <https://www.thepopverse.com/maia-kobabe-gender-queer-saachis-stories-interview>

Kukkonen, K. (2013). *Studying Comics and Graphic Novels*. Wiley-Blackwell.

Kunka, Andrew J. (2018). *Autobiographical Comics*. Bloomsbury Comics Studies. Bloomsbury Academic.

LJ. (2020). Who needs gender?. In J. Twist, B. Vincent, M.J. Barker & K. Gupta (Eds.), *Non-binary lives: An anthology of intersecting identities* (p.63-69). Jessica Kingsley Publishers.

Marshall, L. D. (2019). *Representations of women and minorities groups in comics* [Master's Thesis, San Jose State University]. SJSU Scholar Works. https://scholarworks.sjsu.edu/etd_theses/5071

Mayer, R. E. (2020). Using illustrations to promote constructivist learning from science text. In J. Otero, J. A. León & A. C. Graesser (Eds), *The Psychology of Science Text Comprehension* (p.333-356). Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

Mazariegos, M. & Sullivan, M. C. (2022, april 4). Efforts to ban books jumped an 'unprecedented' four-fold in 2021, ALA report says. NPR. <https://www.npr.org/2022/04/04/1090067026/efforts-to-ban-books-jumped-an-unprecedented-four-fold-in-2021-ala-report-says>

McCloud, S. (1994). *Understanding Comics: The Invisible Art*. Kitchen Sink Press.

Newman, T. (2021, may 11). Sex and gender: Meanings, definition, identity, and expression. Medicalnewstoday.com. <https://www.medicalnewstoday.com/articles/232363>

Nicholas, L. (2020). Genderation: Am I allowed to be non-binary too?. In J. Twist, B. Vincent, M.J. Barker & K. Gupta (Eds.), *Non-binary lives: An anthology of intersecting identities* (p.167-173). Jessica Kingsley Publishers. <https://doi.org/10.1080/09589236.2021.1934791>

O'Neil, T. (2019, may 23). Gender Queer. *The Comics Journal*. <https://www.tcj.com/reviews/gender-queer/>

Parchev, O. (2014). The body-power relationship and immanent philosophy: A question of life and death. *The European Legacy*, 19(4), p.456-470. <https://doi.org/10.1080/10848770.2014.919191>

Richards, C., Bouman, W. P., Seal, L. & Barker, M. J. (2017). *Genderqueer and non-binary genders*. Palgrave Macmillan.

Richards, C., Bouman, W. P., Seal, L., Barker, M. J., Nieder, T. O., & T'Sjoen, G. (2016). Non-binary or genderqueer genders. *International Review of Psychiatry (Abingdon, England)*, 28(1), 95–102. <https://doi.org/10.3109/09540261.2015.1106446>

Santos, A. C. (2022). Prefácio. In Hubert & Zanzim, *Pele de Homem*. A Seita.

Silva, C. (2021). A comic strip in advertising: Persuasion, gender, sexuality. In F. L. Almada (Ed.), *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies* (p.54-65). Routledge.

Singh, T. (2017, november). What none of us will admit about gender stereotypes [Video]. TED Conferences. https://www.ted.com/talks/toniya_singh_what_none_of_us_will_admit_about_gender_stereotypes

Stewart, J. (2017). Academic Theory. In C. Richards, W. P. Bouman & M. Barker (Eds.), *Genderqueer and non-binary genders* (p. 53-72). Palgrave Macmillan London. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-51053-2>

Titman, N. (2014). How many people in the United Kingdom are nonbinary?. *Practical Androgyny*. <http://www.practicalandrogyny.com/2014/12/16/how-many-people-in-the-uk-are-nonbinary>

Tolland, L., & Evans, J. (2019, february 21). What is the difference between sex and gender? Gov.uk; Office for National Statistics. <https://www.ons.gov.uk/economy/environmentalaccounts/articles/whatisthedifferencebetweensexandgender/2019-02-21>

Tsang, F. (2012). *The Relevance of the Graphic Novel as a Form of Visual Communication* [Master's thesis, University of Newcastle]. NOVA. <http://hdl.handle.net/1959.13/935898>

Twist, J., Vincent, B., Barker, M.J. & Gupta, K. (2020). Non-binary lives: An anthology of intersecting identities. Jessica Kingsley Publishers. <https://doi.org/10.1080/09589236.2021.1934791>

VanDerWerff, E. (2021, september 21). Foreword. In Anderson, D, In transit: Being non-binary in a world full of dichotomies. Broadleaf Books.

Vijlbrief, A., Saharso, S., & Ghorashi, H. (2020). Transcending the gender binary: Gender non-binary young adults in Amsterdam. *Journal of LGBT Youth*, 17(1), 89–106. <https://doi.org/10.1080/19361653.2019.1660295>

Wang, J. (2018a, january 22). The Prince and the Dressmaker is the fairytale we've all been waiting for. Nerdist. <https://nerdist.com/article/prince-and-dressmaker-jen-wang-interview/>

Wang, J. (2018b, february 6). Interview with Jen Wang, author and artist of *The Prince and the Dressmaker*. Book Riot. <https://bookriot.com/prince-and-the-dressmaker/>

Young, A. J. & Kidd, D. (2020). Women, Gender, and Popular Culture. In N. A. Naples (Ed.) *Companion to Women's and Gender Studies* (p.271-284). Wiley-Blackwell.