

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO  
CURSO DE JORNALISMO

THUANNY COSTA JUDES

**“MULHER POSSÍVEL”:**

olhares sobre a transgeneridade nas tiras de Muriel/Hugo, de Laerte Coutinho

Porto Alegre,

2018

THUANNY COSTA JUDES

**“MULHER POSSÍVEL”:  
olhares sobre a transgeneridade nas tiras de Muriel/Hugo, de Laerte Coutinho**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Nísia Martins do Rosário  
Coorientador: Prof. Me. Ricardo de Jesus Machado

Porto Alegre,  
2018

THUANNY COSTA JUDES

**“MULHER POSSÍVEL”:  
olhares sobre a transgeneridade nas tiras de Muriel/Hugo, de Laerte Coutinho**

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel Jornalismo.

Aprovado em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2018.

Banca Examinadora:

---

Orientadora Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Nísia Martins do Rosário – UFRGS

---

Coorientador Prof. Me. Ricardo de Jesus Machado – UFRGS

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Pâmela Caroline Stocker – UFRGS

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Claudia Gruszynski – UFRGS

*Às amigas e aos amigos que seguem (r)existindo.*

## AGRADECIMENTOS

Aos amores da minha vida.

Primeiramente, às duas pessoas que me ensinaram o que é amor incondicional.

À minha mãe, minha Mulher-Maravilha (mais linda que Lynda Carter), Gicele, por ter dedicado sua vida à minha criação e ao meu desenvolvimento. Graças ao teu esforço constante, tive oportunidades e privilégios que muitos não têm. Graças ao teu amor, me sinto sempre protegida e capaz de vencer qualquer obstáculo. Graças à tua compreensão, tive a oportunidade de correr atrás do que eu realmente queria. Se ocupo este lugar hoje, é graças a ti.

Ao meu pai, Marco Aurélio, que sempre pronto para uma brincadeira ou piada também foi capaz de me nutrir com muito afeto, muito amor e muito carinho. Sou muito grata pela tua atenção e compreensão em todos os momentos. És um ótimo pai e um grande amigo.

Aos meus amigos de longa data. Mesmo combinando visitas, passeios e encontros que muitas vezes não acontecem, sei que, de qualquer forma, sempre terei vocês. Espero que possamos seguir até o fim juntos, mesmo a quilômetros de distância. Pâmela, Luana, Gordo, Indy, Hillary, Mirella e Thiago, contem comigo!

Impossível seria escrever este texto sem agradecer por todo o carinho, o amor, as risadas, os lanches, as bebedeiras, os filmes, as cerimônias do Oscar, os trabalhos intermináveis, os memes, os cafés, as brigas e os abraços do único Parlamento possível. Glauber, Paula, Thayse, Elias, Matheus e Maira, vocês me proporcionaram os maiores aprendizados dentro dessa faculdade. Às *pocs* afobadas e pegajosas, *cheese!* Se imponham!

Ao Daniel, que mesmo durante o meu estado mais ansioso e insuportável, soube ter paciência e dar todo o apoio nessa e em outras caminhadas. Pelos doces, cervejas, madrugadas filosóficas, filmes ruins, brigas, receitas de tortas que dão errado e cama de solteiro compartilhados, *it's OK*.

À Ana, melhor afilhada de curso que eu poderia ter, que sempre está pronta para qualquer abraço, beijo, reclamação e desabafo. Espero que isso tudo seja para a vida inteira!

À Sam e à Paty, que sempre trouxeram bom humor para as minhas manhãs, mesmo que minha expressão facial não estivesse muito animada na maioria das vezes.

Às “fadas do marketing digital”, Raíssa, Nathalia e Rebeca, pela paciência e pela oportunidade de crescer, aprender e rir todos os dias (ou sempre que possível). Bons textos e conteúdos relevantes também são feitos de muita pesquisa, erros, acertos e fatias de bolo.

À UFRGS e à Fabico pelo acolhimento nesses anos de Jornalismo. Durante o meu período como bolsista da secretaria do Programa de Pós-graduação em Comunicação, algumas pessoas incríveis marcaram meu trajeto, que não teria sido tão memorável sem suas presenças. Diego, Lucia, Mara e Rudimar, obrigada pelas ótimas tardes no PPGCOM. Achei bárbaro!

À Nísia Martins do Rosário, minha orientadora, e ao Ricardo de Jesus Machado, meu coorientador, por terem abraçado meu trabalho e confiado em mim. Serei sempre grata por toda a paciência que tiveram nesse processo e pelo conhecimento compartilhado.

Por último, mas não menos importante, agradeço à Laerte Coutinho pela entrevista cedida por e-mail, em outubro deste ano. Nossa conversa e seus esclarecimentos foram de extrema importância para minha pesquisa, e eu, como admiradora do seu trabalho, serei sempre grata pela oportunidade.

Sem esses encontros e trocas, meu caminho poderia ter sido outro e este trabalho poderia não existir. Sou sortuda por ter pessoas incríveis ao meu lado para compartilhar, aprender e amar. Obrigada, meus amores. Amo vocês.

Venceremos!

*Eu posso querer ser mulher, mas eu sou Laerte. Vou ser sempre isso.*

*Mulher ou homem, eu vou ser sempre essa pessoa.*

Laerte Coutinho

## RESUMO

A pesquisa tem por objetivo investigar como a cartunista Laerte Coutinho construiu a transgeneridade nas tiras da personagem Muriel, anteriormente, Hugo. A partir dos discursos visual e verbal presentes nos quadrinhos produzidos, busca-se entender as performatividades (BUTLER, 2017) acionadas pela personagem, bem como compreender suas noções de construção de identidade transgênero com base nos discursos e dispositivos de controle que regem nossas concepções culturais e sociais de gênero (FOUCAULT, 2017). Para tal, investigou-se a estrutura cisheteronormativa fundada no imperativo do masculino como Ser universal, que cria bases para a ideia de indivíduos dominadores (os do gênero masculino) e dominados (os do gênero feminino). Sua criação por meio dos “lugares monossexuados” (WELZER-LANG, 2001) ajuda a justificar violências cotidianas ao “outro sexo” (BEAUVOIR, 2016) e a todos os que se assemelham à ideia de feminino. O resultado dessa forma de opressão é a rejeição de pessoas que desviam dos padrões binários de gênero e se expressam de forma ‘ilegítima’, levando-os a um não-lugar que os torna invisíveis socialmente e evidenciando uma falsa liberdade. Por meio de uma articulação entre os estudos de gênero, as teorias *queer*, o discurso da personagem e os elementos que compõe a narrativa gráfica e seus planos de significado (GROENSTEEN, 2015), foi possível analisar as críticas que Laerte veicula através das tiras de Muriel. Entendeu-se, por fim, que o corpo da personagem assume diversas formas de expressão ao longo de sua existência (como homem cisgênero heterossexual, como mulher transgênero bissexual e como “mulher possível”, incluindo seu processo de experimentação como *crossdresser*). As tentativas de compreensão de Muriel sobre sua própria identidade se traduzem em inseguranças e reflexões trazidas para as tiras, revelando que, mesmo na resistência às normas, ainda ocorrem os tensionamentos sobre sua existência ser considerada ilegítima pelos dispositivos de controle e poder. As tiras expressam a transgeneridade e a luta contra as regras que insistem em oprimir o diferente.

**Palavras-chave:** Gênero. Sexualidade. Laerte. *Queer*. Histórias em quadrinhos.



## ABSTRACT

The objective of this research is to investigate how the cartoonist Laerte Coutinho constructed transgenerality in the comic strips featuring the character Muriel, previously named Hugo. From verbal and visual discourses present in the comics, we seek to comprehend the performativities (BUTLER, 2017) engaged by the character, as well as understanding her notions of transgender identity construction based on discourses and devices of control that govern our cultural and social conceptions of gender (FOUCAULT, 2017). To do so, we investigated the cisheteronormative structure grounded on the imperative of the male as universal Being, which creates bases for the idea of dominant (those of male gender) and dominated (those of female gender) individuals. It's creation by means of "monosexualized places" (WELZER-LANG, 2001) helps justifying ordinary violences towards the "other sex" (BEAUVOIR, 2016) and all others resembling the idea of feminine. The outcome of this form of oppression is the rejection of individuals who deviate from binary gender patterns and express themselves in 'illegitimate' ways, leading them towards a non-place that makes them socially invisible and highlighting a false freedom. By means of articulation between gender studies, *queer* theories, the character's discourse, and elements that compose the graphic narrative and it's planes of meaning (GROENSTEEN, 2015), it was possible to analyze the critics made by Laerte through the comic strips featuring Muriel. It is understood, at last, that the character's body takes many forms of expression over her existence (as cisgender heterosexual male, transgender bisexual female, and as a "possible woman", including her process of experimentation as a *crossdresser*). Muriel's attempts to understand her own identity are translated into insecurities and reflections brought into the comics, revealing that even while resisting norms, there are still tensionings regarding her existence being considered illegitimate by the devices of control and power. The comic strips express transgenerality and the struggle against the rules that insist on oppressing those who are different.

**Keywords:** Gender. Sexuality. Laerte. *Queer*. Comic.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>12</b>
<b>1 GÊNERO EM MOVIMENTO</b> .....	<b>17</b>
1.1 O IMPERATIVO DA MASCULINIDADE: O PADRÃO DA DOMINAÇÃO MASCULINA .....	17
1.2 O OUTRO SEXO: DETERMINISMO BIOLÓGICO E REPRESSÃO SEXUAL .....	21
1.3 A MARÉ FEMINISTA: ENTRE ONDAS E MOVIMENTOS .....	23
<b>2 CORPOS ILEGÍTIMOS</b> .....	<b>31</b>
2.1 ESTUDOS <i>QUEER</i> E SUBERVSÃO DE IDENTIDADES .....	31
2.2 (TRANS)FORMAÇÕES ALÉM DOS CORPOS .....	37
<b>3 ILUSTRAÇÕES JORNALÍSTICAS E ARTE SEQUENCIAL</b> .....	<b>42</b>
3.1 UM PANORAMA DA 9ª ARTE .....	42
3.2 TIRAS E QUADRINHOS NO BRASIL: DE AGOSTINI À LAERTE COUTINHO .....	48
3.3 A VIDA NA ARTE DE LAERTE .....	52
3.4 QUEM VEIO PRIMEIRO: MURIEL OU “A” LAERTE? .....	59
<b>4 “LAERTIZANDO” TEORIAS</b> .....	<b>63</b>
4.1 METODOLOGIA.....	63
4.2 LINHAS, FORMAS E NARRATIVAS .....	64
4.2.1 Tira.....	65
4.2.2 Requadro .....	66
4.2.3 Balão de fala.....	68
4.2.4 Narrativa e planos de significado .....	68
4.3 SELEÇÃO DO <i>CORPUS</i> .....	69
<b>5 A EXPRESSÃO TRANSGÊNERO NAS TIRAS DE MURIEL/HUGO</b> .....	<b>71</b>

5.1 MURIEIS POSSÍVEIS .....	74
5.1.1 “Às vezes um cara tem que se montar, ué!” .....	74
5.1.2 “É proibido embarcar assim.” .....	77
5.1.3 “Você nunca será uma mulher de verdade!” .....	79
5.1.4 “Uma mulher que um homem vestia ou um homem vestindo uma mulher!” .....	81
5.1.5 “BICHONA!!” .....	83
5.2 AS POSSIBILIDADES NAS TIRAS DE MURIEL .....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
REFERÊNCIAS .....	92
APÊNDICES .....	97

## INTRODUÇÃO

Um pouco antes do lançamento do documentário *Laerte-se* (2017), dirigido por Eliane Brum e Lygia Barbosa da Silva, o trabalho de Laerte Coutinho já havia começado a me chamar atenção. Além das famosas tiras de jornal, como *Piratas do Tietê* e *Striptirinhas* (que já foram tema de discussões interessantes com amigos), havia o fato da cartunista<sup>1</sup> se colocar como dona de uma identidade de gênero minoritária considerada, por muitos, ilegítima.

Laerte Coutinho é uma das maiores cartunistas brasileiras. Iniciou sua carreira na década de 1970 e desde então, nunca mais se separou da arte. Seus primeiros trabalhos foram para a revista experimental *Balão* (1972), quando ainda era universitário. Contribuiu para a *Oboré*<sup>2</sup>, participou de revistas como *Chiclete com Banana*, *Placar* e *Circo*. Também colaborou com importantes periódicos como *Folha de S.Paulo*, *O Estado de São Paulo*, *Zero Hora*, *Gazeta Mercantil* e *Correio Braziliense*. É a criadora de personagens memoráveis, como Piratas do Tietê, Deus, Overman e Hugo Baracchini. Depois de anos de carreira, Laerte decide embarcar no que chama de “viagem” e passa a explorar novas formas de expressão de gênero. Passados muitos processos de compreensão sobre sua sexualidade, a cartunista que até meados da década de 2000 se identificava como homem cisgênero, começa a se apresentar ao mundo como uma mulher transgênero.

Ao acompanhar entrevistas suas em jornais, revistas, programas de televisão e em canais no YouTube, me deparei com um indivíduo extremamente original e singular em sua carreira e, assim como todos os seres humanos, cheio de dúvidas e inseguranças, principalmente quanto a sua sexualidade. O que havia começado com experiências pontuais sob a perspectiva de expressão feminina passou a tomar conta de Laerte de uma forma mais clara e consciente. O sujeito, até então reconhecido como masculino por todos e por si, agora se entendia como uma “mulher possível”. Optei por utilizar essa expressão, cunhada pela própria Laerte durante entrevista disponível no site do jornal Unidade, no título deste trabalho por achá-la potente, uma vez que as possibilidades de expressão de gênero fazem parte da vida dos indivíduos transgênero.

---

<sup>1</sup> Durante todo este trabalho, me refiro à Laerte no feminino. Mesmo sem ter realizado a redesignação sexual ou sem ter trocado de nome socialmente, a cartunista se identifica como mulher, dentro de suas possibilidades, e se coloca sua identidade de gênero sempre como um processo, algo que está em construção.

<sup>2</sup> Organização de Jornalismo Sindical criada em 1978 pelos jornalistas Sergio Gomes e Paulo Markun, e pela cartunista Laerte Coutinho

O processo de transformação, no entanto, não ficou restrito apenas a ela: as indagações advindas desse movimento foram transmitidas para seu trabalho. Além de deixar muitas produções e personagens de lado e repensar seu discurso cômico, Laerte decidiu dividir as dúvidas e experimentações com um de seus personagens mais famosos, Hugo Baracchini, que era a expressão cômica dos homens e seus problemas contemporâneos em tiras cheias de incertezas sobre a vida, a morte e o sexo. No meio de tantas dúvidas, assim como sua criadora, Hugo acabou iniciando suas experiências como *crossdresser* e ganhou um nome feminino: Muriel. Com tensionamentos cada vez mais evidentes, a cartunista entrou de cabeça no universo múltiplo e instável da transgeneridade e levou Hugo consigo.

Laerte e suas tiras marcam um período em que as discussões de gênero ganham mais destaque. Nessa via, é preciso lembrar que a pauta LGBTQI+, assim como a feminista, está em voga e as questões provocadas por ela são essenciais para a transformação do comportamento social, que precisa romper com o conservadorismo. Durante o documentário *Laerte-se*<sup>3</sup>, a cartunista traz o questionamento: “Por que que isso me soou tão impróprio? Por que mexer no meu trabalho de forma absolutamente despudorada não foi considerado impróprio, e isso foi?” (COUTINHO, 2017), referindo-se à demasiada atenção dada para sua transgenerificação, tanto por si mesma quanto pela mídia. Esse questionamento, entre outros que ela mesma provoca, contribuem para pensarmos as noções de gênero fora do que é culturalmente construído e imposto. Neste sentido, a publicação das tiras de Laerte contribui para a difusão de ideias e conceitos.

As identidades feminina e masculina são definidas por um conjunto de significantes que abrangem muitas características. Entre elas estão roupas, gestos e trejeitos, linguagem e discurso. É por meio destas formas de diferenciação social e suas normatizações que um indivíduo se distingue dos outros se reconhecendo como homem ou mulher. No entanto, quando alguns se distanciam das concepções de gênero fundamentadas no discurso em que o sexo biológico aparece como uma verdade natural irrefutável, nos deparamos com uma espécie de incômodo social, também amparado por discursos religiosos.

A marginalização dos corpos que não se encaixam nos padrões binários de gênero se mostra em pesquisas, números e dados. O Brasil lidera o ranking mundial de assassinatos de transexuais e travestis. De acordo com dados publicados pela ONG *Transgender Europe*

---

<sup>3</sup> Lançado em 2017, o documentário acompanha Laerte em seu dia a dia, revelando suas inseguranças, descobertas e reflexões como pessoa transgênero e como afetaram sua vida pessoal e profissional. A obra foi dirigida por Lygia Barbosa da Silva e Eliane Brum.

(TGEu) em novembro de 2016, o país assistiu à morte de 868 pessoas transgênero em um período de oito anos. Só na América Latina, são cerca de 78% dos homicídios registrados no relatório. No início deste ano, a Associação Nacional de Travestis e Transexuais (Antra) divulgou o Mapa de Assassinatos de Travestis e Transexuais no Brasil. Apenas em 2017, foram 179 homicídios de pessoas transgênero. O número é o maior em dez anos, quando a única entidade a contabilizar esses assassinatos era o Grupo Gay da Bahia. Neste período, o crescimento se deu da seguinte forma: em 2008, foram 58 casos; o número subiu para 68 em 2009; 99 em 2010; 128 em 2012; 134 em 2014; e 144 em 2016. Os números assustam, pois revelam a intolerância que habita o imaginário brasileiro, sempre disfarçada de discursos sobre moral, religião e ciência, ou, até mesmo, mascarada pelo humor.

Nesse viés, o humor gráfico foi implacável. Durante o ano inteiro, chargistas e cartunistas ilustraram a realidade do Brasil por meio de um discurso cômico ácido e extremamente crítico. O ódio disfarçado de discurso anticorrupção tomou conta de setores do país, distanciando a população da realidade com ajuda das *fake news*. Enquanto isso, artistas acrescentavam sentido à incoerência brasileira. Uma charge do artista Ribs, inclusive, foi removida de um perfil do artista em uma rede social após notificação extrajudicial. A arte trazia o logo da Record TV e uma suástica. A emissora, que ficou descontente com a crítica, alertou o chargista de que poderia sofrer uma ação judicial por danos morais caso não retirasse a charge do ar. Ribs a retirou imediatamente. No entanto, não é só de críticas ácidas que vivem a arte e o humor gráficos. Charges, cartuns e tiras foram e continuam sendo espaço para homenagear Marielle Franco e Anderson Gomes, assassinados a tiros no dia 14 de março deste ano. Se a realidade brasileira não tem se permitido refletir muito sobre si mesma, os quadrinhos deram conta do recado esse ano, assim como vêm fazendo ao longo da história.

Partindo dessa perspectiva de crítica que as tiras de humor traçam, esta monografia pretende analisar como Laerte Coutinho construiu a identidade transgênero da personagem Muriel e sua crítica social a partir dos significados culturais do gênero. Desta forma, além de traçar um diálogo entre os campos de conhecimento da comunicação, dos estudos de gênero e da arte sequencial, será feita uma análise da produção de sentidos em algumas tiras. A intenção é contribuir para o entendimento das questões de gênero e compreender de que forma a linguagem gráfica, principalmente das tiras humorísticas, pode fomentar discussões e reflexões acerca do tema. Ademais, minha aproximação com causas LGBTQI+ durante todo o curso de Jornalismo e o meu interesse por quadrinhos ajudaram a produzir uma pesquisa que, além de relevante para a comunicação, é bastante importante para mim.

O aporte teórico do trabalho foi baseado em autores das áreas de estudos de gênero, de arte sequencial e de estudos *queer*, abordando os processos de significação envolvidos na mensagem transmitida através da expressão da personagem e de seus discursos verbais e não-verbais.

No primeiro momento, considere importante compreender noções de poder trazidas por Foucault (2014) e que estão ligadas diretamente à dominação masculina, que auxilia no controle dos indivíduos, conforme Bourdieu (2003) e Welzer-Lang (2001). Na tentativa de entender melhor as questões que permeiam o conceito de gênero, utilizo o aporte de Butler (2017), que cria um amplo debate sobre sujeitos e identidades tensionando questões feministas, e de Crenshaw (2004) para definir interseccionalidade do movimento feminista. Louro (1997; 2001; 2007; 2008) e Miskolci (2012) ajudam a entender e indagar sobre definições de gênero e sexo, trazendo noções sobre os estudos *queer*. As pesquisadoras Lanz (2014) e Jesus (2012) foram de extrema importância na compreensão do conceito de transgeneridade e outros termos que também estão cobertos pelo guarda-chuva *queer*. No entanto, esta pesquisa não poderia ter sido concluída sem a base teórica fornecida pelos trabalhos de Bibe-Luyten (1985; 1987) e Hermes (2005), que ampliaram meu conhecimento sobre histórias em quadrinhos e arte sequencial.

*O Sistema dos Quadrinhos*, de Thierry Groensteen (2015), contém a teoria principal para a compreensão do trabalho de Laerte Coutinho. A partir de uma perspectiva macrossemiótica, o autor dissecar o espaço dos quadrinhos, que articula narrativas do ponto de vista de duas linguagens: a verbal e a não verbal, sendo esta predominante. Ainda com a auxílio dos autores citados anteriormente, analiso nesta monografia o agrupamento de sentidos e significados produzidos pela cartunista em seus discursos verbais e visuais sobre sexualidade, transgeneridade, preconceito e, acima de tudo, expressão de gênero.

Este trabalho se divide em cinco capítulos. O primeiro se ocupa das noções de poder e de dominação masculina. Primeiramente, ele aborda temas relacionados à masculinidade e aos padrões de dominação naturalizados durante séculos na sociedade ocidental, embasado por Bourdieu (2003). O entendimento do conjunto de disposições culturais que servem à opressão ao feminino, explicados por Welzer-Lang (2001), abre espaço para a discussão sobre questões de gênero, tensionadas em Butler (2017), e para o movimento feminista, suas ondas e suas interseccionalidades, esses ampliados por Crenshaw (2004), além de algumas noções sobre repressão sexual, presentes na obra de Foucault (2014).

O terceiro capítulo aborda movimentos das minorias de gênero e estudos *queer* com ajuda de Miskolci (2012), Louro (1997; 2001; 2007; 2008) e Butler (2017). A repressão sexual,

a epidemia de AIDS e o surgimento das teorias *queer* aparecem contextualizados, levando até a definição e a compreensão do conceito de transgênero, com o aporte de Lanz (2014) e Jesus (2012).

A arte sequencial e sua contextualização histórica são desenvolvidas no capítulo quatro, com embasamento de Bibe-Luyten (1985; 1987) e Hermes (2005), que trazem conceitos importantes para situar o leitor nas definições de tiras, charges, caricaturas e quadrinhos.

O capítulo cinco introduz a teoria acionadora da metodologia, contida na obra de Groensteen (2015). Já o capítulo seis é dedicado à análise, que foi dividida em duas partes, conforme exposto na seção: análise flutuante e análise específica. Em linhas gerais, foram selecionadas tiras para compreensão do universo de Muriel e, depois, um número bastante reduzido dessas tiras compôs o *corpus* para a análise específica. A articulação dos itens analisados – aporte teórico dos demais capítulos somado à teoria de Groensteen – tornou possível a análise final que buscou entender como Laerte Coutinho constrói a identidade transgênero da personagem através da linguagem verbal e visual. A trajetória percorrida ao longo desta pesquisa é retomada nas considerações finais, que revisam os resultados da análise e trazem minha compreensão do trabalho da cartunista.



## 1 GÊNERO EM MOVIMENTO

Nos reconhecemos e nos definimos através das nossas relações com o outro. A ideia de diferença incutida no nosso imaginário produz a noção de que o que não é semelhante não nos diz respeito, é nocivo. Embora muitos ainda pensem assim, desde o final do século XX estamos presenciando uma fragmentação das paisagens culturais (HALL, 1999, p.9). As transformações inscritas nos fragmentos culturais indicam que nossas noções de classe, etnia, raça, gênero e sexualidade vêm passando por uma ressignificação.

Na perspectiva desta monografia, as construções de gênero e sexualidade, unidas a de desejo, ajudam a compor um mecanismo que visa a manutenção do poder sobre os indivíduos, controlando suas identidades, expressões e outros aspectos das suas existências. Esta composição de sexo/gênero/desejo cria uma ordem compulsória regida pelo dispositivo da masculinidade. Em virtude dos movimentos executados por um padrão de superioridade masculina, não são permitidos questionamentos quanto à formulação de que sexo e gênero são conceitos interligados, dependentes e coerentes e de que a biologia é o destino. “Levada a seu limite lógico, a distinção sexo/gênero sugere uma descontinuidade radical entre os corpos sexuados e gêneros culturalmente construídos.” (BUTLER, 2017, p.26)

Seguindo o caminho dos estudos de gênero, este capítulo tem como objetivo principal tensionar a superioridade masculina, as noções de sexo e desejo e, sobretudo, o dispositivo binário de gênero, fundado na estrutura pré-discursiva da concepção do sexo.

### 1.1 O IMPERATIVO DA MASCULINIDADE: O PADRÃO DA DOMINAÇÃO MASCULINA

Como estamos culturalmente separados de forma binária entre homens e mulheres, é natural que nos esforcemos para aprender uma linguagem que facilite nossa identificação social. Pierre Bourdieu (2003), se refere a *habitus* como conjunto de disposições culturais e sociais apreendidas e que são colocadas em prática pelos indivíduos em suas ações. Este determina, também, a construção social e cultural dos corpos. As diferenças estão imersas nas condições que organizam e delimitam a sexualidade e sua significação social, criando margens para a liberdade dos sujeitos e seus corpos com base em uma divisão arbitrária. Esse conceito fará parte de um dos rumos tomados por sua pesquisa: *o paradoxo da doxa*. A partir dela, o sociólogo

questiona como a ordem estabelecida, cheia de relações de dominação, consegue se perpetuar e se fazer tão natural para a sociedade.

Considerar, a grosso modo, essa ordem, cria um ambiente social em que “condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como naturais” (BOURDIEU, 2003, p.7). Entre elas está a dominação masculina, moldada a privilégios e injustiças que, ao longo da história, vêm sendo contestados e colocados em causa. É evidente que uma das principais questões que tangem à dominação masculina, e que fazem parte deste estudo, é a transformação da história cultural em natureza. Esta transformação faz parte o construto de gênero, concebido socialmente como uma “inscrição cultural de significado num sexo”, segundo Butler (2017). Seguindo essa perspectiva, a filósofa depreende que o gênero nada mais é do que “o meio discursivo/cultural pelo qual a ‘natureza sexuada’ ou ‘um sexo natural’ é produzido e estabelecido como ‘pré-discursivo’, anterior à cultura, uma superfície politicamente neutra sobre a qual age a cultura” (p.27).

Ainda sob este viés, na segunda onda feminista tivemos autoras que se colocaram no lugar antropológico para repensar o caráter arbitrário da organização da sociedade ocidental e dos binarismos de gênero. Uma revolução no conhecimento e no reconhecimento sobre os valores, os comportamentos e a imagem da mulher iniciaram e ainda seguem em processo. A ideia da fêmea como maternal e acolhedora está no cerne da dominação masculina.

As normas de gênero podem compreender desde coisas, aparentemente muito simples e óbvias, como a ‘cor apropriada’ para ‘meninos’ (azul) e para ‘meninas’ (rosa) ou a interdição, em países do ocidente, ao uso, pelos homens, de saias e vestidos até coisas muito complexas, como as posições sexuais socialmente aceitas para o homem e para a mulher e a divisão do trabalho doméstico. As normas de gênero especificam aquilo que a sociedade estabelece como sendo atributos, papéis e condutas específicas de homem e de mulher, respectivamente, e que se transformam em expectativas sociais de desempenho. (LANZ, 2014, p.72)

A contribuição dos estudos feministas para uma análise crítica do patriarcado e do sexismo trouxe à luz também seus efeitos, sendo um deles os tensionamentos da “violência simbólica” (BOURDIEU, 2003, p.7). Homens e mulheres muitas vezes não percebem como esse fenômeno age sobre suas próprias concepções, preservando pensamentos que são produto de relações de poder e criando um processo natural que envolve dominadores e dominados. Neste aspecto, a violência simbólica causada pela dominação masculina é invisível às suas vítimas – aqui, me refiro não só às mulheres, mas também aos homens. Essa violência natural que orbita a dominação dos homens e lhes atribui privilégios às custas das mulheres se insere nas divisões sociais dos sexos, que estrutura o masculino de forma isolada, afastada do feminino

e de todas as características associadas culturalmente às mulheres, criando fronteiras rígidas entre os gêneros.

A divisão naturalista, baseada nas relações sociais do sexo e na hierarquia criada a partir delas, estrutura o masculino da mesma maneira. A partir desta perspectiva, são concebidos os “lugares monossexuados” (WELZER-LANG, 2001, p. 462), moldando meninos para que combatam qualquer aspecto feminino que possa ser incluído em sua construção social. Este isolamento configura uma fase entre pequenos homens, nomeada pelo autor como homossociabilidade, que pode ser vivida em grupos e em locais específicos, criando etapas para a construção da virilidade. Esse ritual transforma o menino em iniciado e, posteriormente, em iniciador.

Competições de pintos, maratonas de punhetas (masturbação), brincar de quem mija (urina) o mais longe, excitações sexuais coletivas a partir de pornografia olhada em grupo, a roupa das mulheres... Escondidos do olhar das mulheres e dos homens de outras gerações, os pequenos homens se iniciam mutuamente nos jogos do erotismo. Eles utilizam para isso estratégias e perguntas (o tamanho do pênis, as capacidades sexuais) legadas pelas gerações precedentes. Eles aprendem e reproduzem os mesmos modelos sexuais, tanto pela forma de aproximação quanto pela forma de expressão do desejo. (WELZER-LANG, 2001, p.462)

Butler (2017) também aborda o “momento diferenciador da troca social” em sua obra, trazendo autores como Lévi-Strauss e Irigaray para embasar seus pensamentos sobre a “economia falocêntrica”:

Com efeito, as relações entre clãs patrilineares são baseadas em um desejo homosocial (o que Irigaray chama de “homossexualidade”) numa sexualidade recalcada e conseqüentemente desacreditada, numa relação entre homens que, em última instância, concerne aos laços entre os homens, mas se dá por intermédio da troca e da distribuição heterossexual das mulheres. Numa passagem que revela o inconsciente homoerótico da economia falocêntrica, Lévi-Strauss apresenta a ligação entre o tabu do incesto e a consolidação dos laços homoeróticos: “A troca – e, conseqüentemente, a regra da exogamia – não é simplesmente a da permuta de bens. A troca – e, conseqüentemente, a regra da exogamia que expressa – tem em si mesma um valor social. Propicia os meios de manter os homens vinculados”. (BUTLER, 2017, p. 80)

As formas de iniciação dos homens dentro desses lugares monossexuados contribuem para a produção da crença em uma natureza superior masculina, moldada, principalmente, pela violência apreendida na infância e reproduzida ao longo da vida adulta. Ao transformar-se por meio dos ritos de passagem, o homem entende que para sê-lo de verdade, precisará ser violento com o outro e, inicialmente, consigo mesmo. “Para os homens, como para as mulheres, a educação se faz por mimetismo. Ora, o mimetismo dos homens é um mimetismo de violências” (WELZER-LANG, 2001, p.463).

Dentro do ambiente de violências e dores, cada homem constrói suas diferenças em relação às mulheres. Vale lembrar que essas diferenças são sempre aquelas pré-concebidas e institucionalizadas. “A relação de reciprocidade estabelecida entre os homens é a condição de uma relação radical de não reciprocidade entre homens e mulheres e, também, por assim dizer, de uma não relação entre as mulheres.” (BUTLER, 2017, p.81) É necessário salientar que a forma como ocorre a construção coletiva da identidade masculina é bastante paradoxal: ela vai da homoafetividade instaurada no isolamento em lugares monossexuados, à homofobia que exclui os considerados não-homens. A construção individual acontece por meio do sofrimento silencioso, que não deixa transparecer qualquer emoção, permitindo violências.

O masculino, as relações entre homens são estruturadas na imagem hierarquizada das relações homens/mulheres. Aqueles que não podem provar que “têm” são ameaçados de serem classificados e considerados como os dominados, como as mulheres. Dir-se-á deles que “eles são como elas”. É assim que na prisão um segmento particular da casa-dos-homens, os jovens homens, os homens localizados ou designados como homossexuais (homens ditos afeminados, travestis...), homens que se recusam a lutar, ou também os que estupraram as mulheres, dominadas, são tratados como mulheres, violentados sexualmente pelos “grandes homens” que são os chefões do tráfico, roubados, violentados. Frequentemente, eles são apenas colocados na posição da “empregada” e devem assumir o serviço daqueles que os controlam, particularmente o trabalho doméstico (limpeza da célula, da roupa...) e os serviços sexuais. (WELZER-LANG, 2001, p. 465)

Seguindo a perspectiva da transversalidade das relações sexuais que atravessa homens e mulheres, Daniel Welzer-Lang (2001, p. 465) propõe uma outra definição para a homofobia. De maneira mais ampla, ele a significa como “a discriminação contra as pessoas que mostram, ou a quem se atribui, algumas qualidades (ou defeitos) atribuídos ao outro gênero”. Uma vez que a violência se instaura contra o outro, é importante salientar que este se refere a mulheres (cisgênero e transgênero) e a homossexuais, que são equivalentes simbólicos para a heteronormatividade.

A cristalização da relação binária homem/mulher foi, de certa forma, um subproduto acidental da luta feminista. Ao apontar as desigualdades produzidas pelas diferenças entre homens e mulheres, o mundo passou a reconhecer as características e funções atribuídas a cada gênero, salientando a superioridade da masculinidade e da heterossexualidade. Não trago esse raciocínio como uma crítica negativa ao feminismo, mas como um exemplo de efeito causado por suas teorias. Se por um lado o feminismo destacou a dominação masculina, por outro também trouxe à tona a diversidade de gênero e uma nova realidade social aos homens que, em parte, começaram a se engajar nas lutas contra discursos e políticas que hierarquizam relações sociais de gênero.

A partir de 1975, grupos de homens antissexistas se organizaram para discutir com as mulheres suas relações e construções sociais, assumindo e afirmando sua posição e construção como dominadores. Em solidariedade às análises feministas e respeitando a autonomia dos movimentos, estes homens se definiram como pró-feministas. É preciso, no entanto, ter atenção ao utilizar esse termo. Não há uma verdade definitiva escondida por trás dele, uma vez que alguns destes grupos concordam apenas em parte com a luta feminista. A posição de exterioridade que o termo implica pode significar certa solidariedade dos homens com o movimento, mas também pode permitir o distanciamento na hora de agir para subverter o papel de dominador e se desvencilhar de hábitos opressivos. Em outros casos, os homens homossexuais recusam-se a entender que ainda estão na condição de dominadores em relação às mulheres. Neste momento, se faz necessário destacar que homens *gays* ocupam socialmente a posição de dominados, mas a análise crítica da construção da masculinidade abrange o grupo dos homens, independentemente de serem homo ou heterossexuais. Portanto, é importante salientar que mesmo com a relação de equivalência feita entre o homem *gay* e a mulher pelo pensamento heterossexista, a possibilidade da misoginia por parte dos homens dominados não pode ser excluída.

## 1.2 O OUTRO SEXO: DETERMINISMO BIOLÓGICO E REPRESSÃO SEXUAL

Há mais de sessenta anos, Simone de Beauvoir nos presenteava intelectualmente com a sua leitura da sociedade: a mulher é uma construção que ajuda a organizar a sociedade em um esquema de dominação masculina. Ao afirmar que “Ninguém nasce mulher; torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2016, p.8), ela causou impacto e levou outras mulheres a se debruçarem sobre as condições a que eram submetidas. O “fazer-se” mulher era obedecer uma cartilha diária de comportamentos, gestos e preferências ensinadas e passadas de geração em geração conforme os valores de cada cultura. A construção do “outro sexo”, como chama Beauvoir em *O Segundo Sexo* (1949), só foi possível em uma relação de comparação com o homem, o centro do universo na cultura ocidental hegemônica. Desde a Grécia antiga, as mulheres, assim como os escravos, não eram consideradas cidadãs. Sem possuir direitos, não tinham qualquer valor para sociedade que não fosse apenas o de indivíduo reprodutor. O homem, como superior, era o detentor do poder para administrar a sociedade. Mas o que deu esse “poder” aos homens? Com base em que características passaram a exercer seu poder sobre os demais indivíduos?

Uma das formas de pensar nestas respostas é entender que a frase de Beauvoir também pode ser utilizada para pensarmos o masculino – se as mulheres são construídas socialmente, os homens também são. Nenhuma dessas duas categorias de gênero seria pensada se não existisse a ideia de diferenças biológicas naturais. Ainda assim, não existe um gênero puramente natural, um “sexo natural”, que consiga delimitar o que um indivíduo é ou não é. Ser homem e ser mulher se constitui em processos que acontecem no âmbito cultural. A construção do gênero, da sexualidade e do desejo se dá durante toda a vida de um indivíduo. Mas como se dão esses processos de construção? Nosso sexo biológico e nosso desejo são capazes de determinar o que somos e nos construir?

A construção dos gêneros e das sexualidades dá-se através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais. É um processo minucioso, sutil, sempre inacabado. Família, escola, igreja, instituições legais e médicas mantêm-se, por certo, como instâncias importantes nesse processo constitutivo. Por muito tempo, suas orientações e ensinamentos pareceram absolutos, quase soberanos. (LOURO, 2008, p.8)

A resposta para essas e outras perguntas podem estar na ideia de proibição que ronda a sexualidade. A repressão sexual contempla um conjunto de valores, interdições e regras estabelecidas para controlar a sexualidade dos indivíduos, sobretudo das mulheres. O sexo é silenciado, o prazer é negado e as sexualidades são reduzidas a legítimas ou ilegítimas. Os discursos produzidos ao longo da história visam um controle do sexo e uma limitação do comportamento de homens e mulheres, atribuindo-lhes significados. A ideia não é silenciar ou proibir o sexo na sua totalidade, mas apenas até o ponto em que sirva a uma estrutura de domínio social. “Censura sobre o sexo? Pelo contrário, constituiu-se uma aparelhagem para produzir discursos sobre o sexo, cada vez mais discursos, susceptíveis de funcionar e de serem efeito de sua própria economia.” (FOUCAULT, 2014, p.26)

Exercer poder sobre os indivíduos por meio do controle do sexo e do prazer tornou-se rentável, por isso, mesmo criando sexualidades legítimas e ilegítimas, a sociedade capitalista se vê obrigada a permiti-las de forma que possam dar lucros – numa época em que o trabalho é muito explorado, as energias não podem ser dispensadas nos prazeres. Mas esse poder não diz respeito a subordinação dos seres a um determinado conjunto de instituições, mas como a multiplicidade de correlações de forças que vão diretamente ao encontro de suas estruturas de domínio (FOUCAULT, 2014).

As discussões atuais em busca dos conceitos e domínios de gênero, sexo e desejo rondam o nosso cotidiano e tensionam ideias e categorias fundacionais de identidade enraizadas na

sociedade ocidental. A complexidade dos conceitos envolvidos nos estudos de gênero e nas teorias *queer* nos levam a refletir sobre a constituição do natural, do biológico e do cultural. A representação do “sexo natural” a partir do “discurso cultural” cria o efeito do inevitável: o homem como sujeito do masculino e a mulher como sujeito do feminino. Os traços predefinidos de gênero e a parafernália utilizada para representá-lo constituem a construção de conceitos que se questionados ou modificados rompem com a coerência e a consistência binária impostas ao gênero e ao sexo. Assumir-se como possuidor de uma sexualidade incoerente, ilegítima do ponto de vista hegemônico, coloca o sujeito em um não-lugar<sup>4</sup>, que também pode ser experienciado por diversas outras formas de não-pertencer a uma estrutura social dominante. A possibilidade de transformar-se de forma fluida, não linear e dotada de várias identidades e sexualidades, reduz indivíduos a corpos ilegítimos.

A complexidade do conceito de gênero exige um conjunto interdisciplinar e pós-disciplinar de discursos, com vistas a resistir à domesticação acadêmica dos estudos sobre gênero ou dos estudos sobre as mulheres, e radicalizar a noção de crítica feminista. (BUTLER, 2017, p.13)

O sistema de leis e preceitos institucionais que discriminam os indivíduos porque suas práticas sexuais e amorosas não condizem com a heteronormatividade já é comum para a maioria de nós. Uma parcela da sociedade tende a não acreditar que questionar o que é legítimo, ilegítimo, tolerável ou intolerável valha a pena, uma vez que estamos adequados a uma forma repressiva de viver a sexualidade. Contudo, é necessária a desconstrução de discursos que pregam práticas limitadoras, que impossibilitam os indivíduos de viver sua sexualidade e seu desejo e entendê-los como maneiras totalmente legítimas de se apropriar de seus próprios corpos. Por isso, é de extrema importância a compreensão dos estudos de gênero e de movimentos sociais que buscam o reconhecimento dos direitos dos sujeitos, principalmente dos mais oprimidos, no intuito de conferir-lhes liberdade para construir suas identidades.

### 1.3 A MARÉ FEMINISTA: ENTRE ONDAS E MOVIMENTOS

O surgimento do conceito de *gênero* está diretamente ligado ao movimento feminista e sua história. Como luta social, suas primeiras manifestações, no final do século XIX, foram responsáveis pela problematização de questões que diziam respeito às mulheres da época. Sua

---

<sup>4</sup> Embora o termo ‘não-lugar’ seja amplamente utilizado por outros autores, como Marc Augé e Renato Ortiz, o uso neste trabalho não possui ligação específica com os conceitos destes autores.

história é dividida em “ondas” que se propagam, se dissipam e tornam a se propagar novamente, situando o movimento no tempo e em seus cenários.

Alguns indícios apontam a publicação *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), de Mary Wollstonecraft, como uma das manifestações precursoras da primeira onda feminista na Europa. Na segunda metade do século XIX, o movimento ganha força também nos Estados Unidos – a convenção pelos direitos das mulheres de Seneca Falls, em Nova Iorque em 1848, foi o marco inicial do período no país – centrando-se na reivindicação de direitos civis e políticos para as mulheres e em questionamentos relativos a organização familiar, direito ao voto, à educação, ao trabalho e à propriedade (LOURO, 2007). A primeira onda sofre um arrefecimento no final dos anos 1920, com a aprovação do sufrágio feminino em diversos países.

Paralelamente à luta feminista, psicólogos, filósofos e antropólogos já se voltavam para o comportamento de homens e mulheres na sociedade. Para a antropóloga estadunidense, Margaret Mead, as noções de feminilidade e masculinidade mudavam muito de uma cultura para a outra. Em uma pesquisa comparativa entre três sociedades tribais da Nova Guiné, na década de 1930, Mead observou como as relações sexuais produziam as atitudes dos indivíduos. No livro *Sexo e temperamento em três sociedades primitivas* (1935), ela constatou que cada uma produzia diferentes tipos de comportamento nos indivíduos femininos e masculinos. Em um desses povos, inclusive, a organização ocorria de forma inversa à cultura estadunidense da época: a mulher como dominadora e o homem como emocionalmente dependente dela e culturalmente dominado por ela. Com base em suas observações, a antropóloga contrariou os ideais culturais da época e foi pioneira ao mostrar que os comportamentos ligados ao sexo não eram universais, não se aplicavam em todas as culturas e sociedades. (PISCITELLI, 2009)

Ainda sob a perspectiva dos papéis sexuais, outros autores e, principalmente autoras, dedicaram-se a investigar a construção cultural dos sexos, afinal, a abordagem de que as atitudes de homens e mulheres são diferentes apenas porque respondem a sua natureza reduzia os indivíduos a significados e conceitos limitados.

Na década de 1950, o surgimento do livro *O Segundo Sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, trouxe uma nova leitura para as noções de feminilidade e de masculinidade. Para ela, ser mulher não se dá a partir de aspectos inerentes ao corpo ou à natureza: o papel da mulher é uma construção social. A história e a cultura fizeram a “fêmea humana” (BEAUVOIR, 2016, p.8), e para retirar as mulheres dessa condição, a escritora e filósofa francesa considerava importante enfrentar as construções que colocavam as mulheres em um lugar inferior e lhes retirava a



autonomia. Nesse sentido, era essencial desconstruir a educação casta que preparava as mulheres para a maternidade e o casamento, a opressão advinda dos relacionamentos, a impossibilidade de controle da fertilidade pelas próprias mulheres, que não podiam escolher quando e se queriam ou não ser mães, a falta de oportunidades de trabalho para as mulheres que lhes conferisse independência econômica, e a moralidade sexual, que permitia maior liberdade sexual aos homens.

A segunda onda eclode nos últimos anos da década de 1960, em meio a revolução estudantil de maio de 1968, ao ativismo pacifista, à luta pelos direitos civis, à contracultura e a todos os novos movimentos sociais. As manifestações contra as estruturas de poder vigentes trouxeram a tensão e a luta pela igualdade novamente para a pauta do feminismo: oportunidades de estudo e emprego iguais às oferecidas aos homens, direito ao aborto e o fim da violência contra a mulher. Ainda neste período, a preocupação também se direcionou aos aspectos teóricos do feminismo a fim de torná-lo um movimento multifacetado, baseado em ações e produções teóricas conduzidas por mulheres. Neste período, a teoria feminista adentrou o mundo acadêmico com a criação do *Women's Studies*. (LOURO, 2007).

Os *Estudos Feministas*, implementados por estudantes e professoras militantes do movimento, formavam uma área interdisciplinar dedicada a questionar e investigar as “verdades” que rondavam homens e mulheres, sustentando desigualdades sociais e discursos políticos, filosóficos e científicos. A falta de mulheres no meio acadêmico era resultado de um processo de invisibilidade que sustentava a teoria de que a mulher era um ser domesticável, com dons para maternidade e cuidados do lar. Além das formas de repressão que eram observadas até então, foram formuladas hipóteses que explicavam como se davam essas estruturas de opressão social.

Uma das palavras que mais incomodava as feministas da época era “sexo”. Trazendo consigo a ideia de algo natural, inato e imodificável, o sexo era a justificativa para a construção de identidades masculinas e femininas na sociedade. Daí, então, surge a necessidade de se pensar nessas construções que se dão com base na ideia de sexo. Neste contexto, insere-se o conceito de gênero. O termo emprestado da gramática tem sua origem na palavra *gender* e foi utilizado por psicólogos norte-americanos nos anos 1960 para designar a “identidade” de um corpo. O primeiro a empregar o termo, em 1955, foi John Money. Como estudioso da intersexualidade, na época ainda chamada de hermafroditismo (ou sexo “ambíguo”), ele emprega o termo para instituir uma mudança epistemológica que expõe a diferença entre sexo biológico e papel de gênero (*gender role*).

Outros psicólogos, como Anke Ehrhardt e Robert Stoller, também estavam interessados em entender a intersexualidade. Depois de muitos estudos com pessoas intersexuais e transexuais, Stoller publicou o livro *Sex and Gender* (1968), tentando mostrar que “sexo” é um termo biológico que se refere à anatomia, e “gênero” um termo cultural. Desta forma, o termo gênero tornou-se interessante para, uma vez que a identidade de gênero dos indivíduos mostrava-se mais como características e comportamentos apreendidos por meio de um ou outro tipo de socialização. Cria-se, então, uma dicotomia entre um conceito de sexo e gênero, sobre uma teoria que diz respeito, essencialmente, a indivíduos e como estes lidam com seu sexo e seu gênero. (PISCITELLI, 2009) O termo acabou se popularizando entre as feministas como “uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo esta definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado”. (SCOTT, 1990, p.7)

A união de um grupo de pessoas mobilizadas por uma causa normalmente exige uma verdade histórica. No caso do feminismo, as semelhanças entre as mulheres, principalmente no que diz respeito às desigualdades a que eram submetidas, criava um movimento que agora se pautava nas desigualdades causadas pelas diferenças sexuais, ou seja, pela hierarquia de gênero. A categoria analítica feminista tinha como objetivo justamente diferenciar a esfera biológica da social, contestando as características tidas como “naturalmente” femininas, na tentativa de desconstruir as imposições sociais das representações atribuídas à mulher.

Mesmo assim, a perspectiva da segunda onda ainda estava voltada exclusivamente para o caráter social das desigualdades baseadas no sexo e, por mais que rejeitassem o determinismo biológico, o conceito de gênero ainda estava muito ligado à natureza biológica dos corpos. Ou seja, a evocação da biologia se mostrou controversa porque se aproximava da retórica que o movimento tentava combater.

Ao dirigir o foco para o caráter “fundamentalmente social”, não há, contudo, a pretensão de negar que o gênero se constitui com ou sobre corpos sexuados, ou seja, não é negada a biologia, mas enfatizada deliberadamente, a construção social e histórica produzida sobre características biológicas. (LOURO, 1997, p.21)

Desta forma, o feminismo não problematizava o caráter biológico do sexo quando focava em características sociais atribuídas aos homens e às mulheres, o que só perpetuava ainda mais as oposições binárias instituídas até então. Além disso, prevalecia uma abordagem superficial das questões sociais. Sem profundidade sobre os problemas que envolviam seu próprio sujeito, faltava ao feminismo conhecer as diferenças e, para isto, era necessário reconhecer o lugar de referência de onde partiam – um movimento tradicionalmente ocupado

por mulheres brancas e de classe média. Esse foi um dos pontos que trouxe muitas críticas ao movimento, já que o termo “gênero” não problematizava questões mais profundas, não representando as mulheres que estavam longe do lugar de referência. O gênero e o sexo começariam a ser pensados como domínios transculturais e trans-históricos, admitindo que as opressões que afetam as mulheres são diferentes por uma série de fatores e, por isso, o gênero também estaria condicionado à raça, etnia, classe, nacionalidade, entre outros, uma vez que conceber esses fatores como meramente aditivos implicaria no desaparecimento de noções críticas para se pensar a desigualdade dentro do feminismo.

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo o que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, 2017, p.21)

Ainda em meio à segunda onda, surge o feminismo negro como reflexo da composição do feminismo tal qual movimento representante de mulheres brancas de classe média. A agenda feminista não representava as mulheres negras, que tinham demandas totalmente diferentes e direitos ainda mais escassos. No final da década de 1970, surge a teoria interseccional que dizia respeito a diferentes opressões e desigualdades sofridas pelas mulheres negras, mostrando que seus efeitos não eram semelhantes aos sofridos pelas mulheres brancas.

Neste contexto, abriu-se espaço para novos questionamentos e novas formas de pensar o movimento, como o feminismo negro. A vertente questionava a prática do feminismo feito predominantemente por mulheres brancas de classe média e procurava identificar como a discriminação racial e a discriminação de gênero agiam juntas sobre mulheres não-brancas. A busca pela ampliação do entendimento das demandas das mulheres negras e dos mecanismos de discriminação foi o catalisador do feminismo negro, que surgiu no final da década de 1970, junto com a teoria interseccional. A hipótese expôs os diferentes eixos de opressão e desigualdades, apontando que a discriminação sofrida pelas mulheres negras não poderia ser separada em categorias isoladas de raça ou de gênero.

Na direção contrária do movimento estabelecido até a segunda onda, o coletivo feminista negro *Combahee River*, criado em 1974 em Boston, propôs uma nova maneira de analisar o sistema. Com o mesmo nome da única ação militar planejada e dirigida por uma mulher negra nos Estados Unidos (a abolicionista Harriet Tubman), o coletivo era basicamente

um grupo de estudos que combinava a produção intelectual de suas participantes com o envolvimento nas lutas sociais. A partir da declaração *A Black Feminist Statement* (1977), escrita por mulheres do coletivo que desenvolveram seus argumentos sobre a realidade da qual eram sujeitos, surge a compreensão de que sexualidade, gênero, raça e classe estavam interligados e não provocavam opressões de forma isolada. Por esta lógica, diversas formas de discriminação operam juntas, limitando qualquer chance de ascensão das mulheres negras.

O coletivo se dissolveu em 1980, mas as teses das integrantes serviram de inspiração para outras autoras feministas da década de 1980 e 1990, evidenciando a intersecção das relações de poder existentes e tentando identificar mecanismos que comprovem que a discriminação racial e de gênero operam em conjunto. Uma autora importante para a teoria interseccional é Kimberle Crenshaw, advogada e feminista negra estadunidense. Ela é uma das responsáveis por desenvolver a teoria da interseccionalidade, utilizando o termo pela primeira vez em seu artigo *Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics*, de 1989. Neste artigo, Crenshaw debate o processo movido contra a General Motors por mulheres negras estadunidenses que afirmavam terem sido discriminadas pela empresa. Segundo elas, havia uma recusa à contratação de mulheres negras. No entanto, não houve compreensão por parte do tribunal porque se tratava de um processo que misturava dois tipos de discriminação: a racial e a de gênero. A General Motors afirmava não discriminar os cidadãos e que, inclusive, contratava homens negros para os postos de linha de montagem, da mesma forma que contratava mulheres brancas para funções de escritório. As mulheres negras que ingressaram com o processo não conseguiram apresentar provas suficientes, e o tribunal julgou improcedente a denúncia e a reivindicação descabida, uma vez que “lhes conferiria privilégios, uma preferência em relação a mulheres brancas e aos homens afro-americanos” (CRENSHAW, 2004, p. 11).

Ao trazer o caso, a autora busca evidenciar como opera a interseccionalidade, mostrando que as mulheres negras só serão protegidas quando suas experiências coincidirem por completo com aquelas dos membros de um dos outros dois grupos. Neste sentido, o efeito da combinação entre discriminação racial e discriminação de gênero é ignorado, minando o acesso das mulheres negras a qualquer direito de proteção ou defesa.

[...] ao sobrepormos o grupo das mulheres com o das pessoas negras, o das pessoas pobres e também o das mulheres que sofrem discriminação por conta da sua idade ou por serem portadoras de alguma deficiência, vemos que as que se encontram no centro – e acredito que isso não ocorre por acaso – são as mulheres de pele mais escura e

também as que tendem a ser as mais excluídas das práticas tradicionais de direitos civis e humanos. (CRENSHAW, 2004, p.10)

Ao isolarmos essas categorias, esvaziamos seus significados e lutas dos indivíduos afetados por sistemas opressivos. O entendimento da intersecção das discriminações e de seus efeitos contribui para a criação de dispositivos que combatam as desigualdades de forma mais efetiva.

As importantes modificações experimentadas no final da segunda onda do feminismo serviram para tensionar a marginalização dos indivíduos oprimidos e também trouxe a necessidade de delimitar um sujeito para o feminismo a fim de dar continuidade ao seu projeto político. (BUTLER, 2017) A profusão de críticas vindas daquelas que não se sentiam contempladas pelas teorias da segunda onda – mulheres não-brancas, não-heterossexuais, de classes trabalhadoras, transgêneros e intersexuais. Neste período, então, começa a surgir a terceira onda no feminismo, pautada na interseccionalidade e na diversidade. A definição genérica de “mulher” já não servia mais aos propósitos destas autoras e estudiosas.

Não basta inquirir como as mulheres podem se fazer representar mais plenamente na linguagem e na política. A crítica feminista também deve compreender como a categoria das “mulheres”, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais se busca a emancipação. (BUTLER, 2017, p.20)

A perspectiva pós-estruturalista era o fio condutor dos novos debates desta onda, que buscava justamente a reflexão sobre as verdades absolutas advindas das binariedades, submetendo as categorias e os domínios até então apresentados à crítica e desconstruir conceitos. Uma das primeiras autoras a propor inflexões sobre as concepções feministas foi Judith Butler. Ela questiona as noções de sexo e gênero, de que um seria biológico enquanto outro seria construído socialmente: “talvez o próprio construto chamado ‘sexo’ seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção revela-se absolutamente nula” (BUTLER, 2017, p.27). Isso leva Butler a crer em gênero como um “artifício flutuante”, afastando a ideia de determinismos na construção do gênero e colocando-a como algo individual, uma vontade, um arbítrio de cada indivíduo. Alocar o gênero apenas como um domínio determinado pelo social condiciona os indivíduos à passividade, uma vez que os corpos são lidos de maneira a significarem algo (masculino ou feminino). Se um gênero não for inteligível social e culturalmente – ou seja, não obedecer a padrões binários ou heteronormativos –, ele será considerado ilegítimo. As identidades de gênero inteligíveis são aquelas que mantêm a continuidade e a coerência entre sexo, gênero e desejo.

Em algumas explicações, a ideia de que gênero é construído sugere certo determinismo de significados do gênero, inscritos em corpos anatomicamente diferenciados, sendo esses corpos compreendidos como recipientes passivos de uma lei cultural inexorável. (BUTLER, 2017, p.28)

As três categorias fundantes (sexo/gênero/desejo), que caracterizam os indivíduos cuja identidade não está de acordo com a linearidade imposta pela heteronormatividade e pelos regimes hegemônicos é o que Butler visa desconstruir. Para isso, ela propõe uma prática subversiva, que chama de “atos corporais subversivos” (2017, p.141). Trata-se do que ela considera uma estratégia política capaz de subverter as noções naturalizadas de gênero e de sexo como identidade fundadora. Por isso, ao produzirmos uma descontinuidade e uma dissonância entre sexo, gênero e desejo, questionamos suas supostas relações e desconstruímos a ideia do gênero e da identidade. Estes “atos” se encontram nas chamadas repetições parodísticas, ou seja, nas performatividades desnaturalizadas que revelam que o original nada mais é do que uma paródia da ideia do original e do natural, e ocasionariam uma ruptura com o padrão. Posar como ilusões fundadoras de identidade é mostrar a possibilidade de construção dos corpos através de uma ação subversiva e de uma prática discursiva capazes de produzir novas significações para corpos, identidades e sexualidades.

## 2 CORPOS ILEGÍTIMOS

Ao assumir-se como dono ou dona de um corpo considerado ilegítimo, a busca por adequação a uma sociedade causa conflitos internos que se manifestam das formas mais amplas. Não apenas nas formas de expressão e nas performatividades, mas outras tentativas de ser lido e interpretado como o que se sente e o que se é intimamente levam à criação de identidades consideradas desviantes. O que se espera dos indivíduos é que expressem seu gênero de acordo com o seu sexo biológico e que apontem seu desejo para o gênero oposto. Partindo dessa expectativa, também depreende-se que a identidade de um sujeito já está definida ao nascer, no momento em que o sexo biológico ganha uma interpretação. No entanto, nossas sexualidades, gêneros, desejos e corpos são mutáveis.

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 1999, p.13)

Este capítulo está encarregado de expor estudos sobre homossexualidade, teorias *queer* e transgeneridade, nos quais vários autores e autoras passaram a concentrar atenção nas últimas décadas. Compreender a construção de uma concepção equivocada de corpos anormais que tenta dar conta de explicar as identidades produzidas pela expressão de cada indivíduo é fundamental para esta pesquisa.

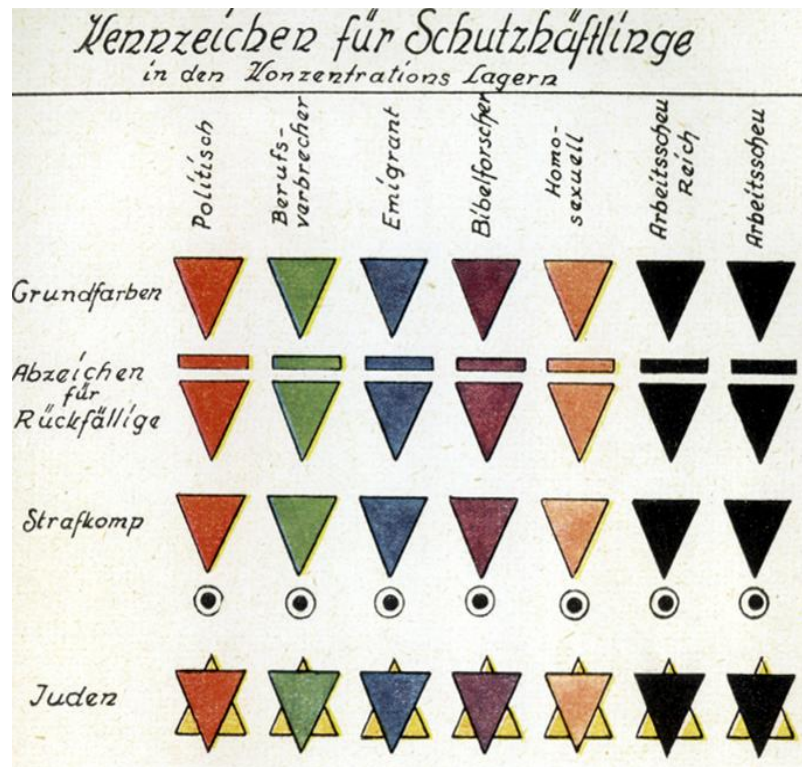
### 2.1 ESTUDOS *QUEER* E SUBVERSÃO DE IDENTIDADES

Em oposição aos padrões hegemônicos ocidentais da heteronormatividade, surgiram movimentos sociais por direitos, como o movimento pelos direitos civis da população negra nos Estados Unidos, nas décadas de 1950 e 1960, o movimento feminista com a sua marcante segunda onda iniciada na Europa e nos Estados Unidos, também na década de 1960, e o movimento pelos direitos gays. Estes dois últimos movimentos tinham como demanda comum colocar em xeque padrões morais. (MISKOLCI, 2012, p.22).

Durante séculos, a intolerância perseguiu indivíduos pertencentes a grupos considerados como minorias desviantes. Na Segunda Guerra Mundial, homens e mulheres fora dos padrões hegemônicos ocidentais eram levados aos campos de concentração. Em suas roupas, a marca

da diferenciação era feita com um triângulo invertido: o preto marcava as mulheres “associais” – lésbicas, prostitutas, ciganas, prisioneiras políticas, ou seja, qualquer mulher considerada “inútil” pela doutrina nazista; o rosa marcava os homens homossexuais; e o rosa sobreposto a um amarelo servia para destacar os judeus homossexuais.

Figura 01 - Triângulos utilizados para classificar pessoas nos campos de concentração.



Fonte: <https://sluggerotoole.com/2012/01/27/holocaust-memorial-day-belfast-2/>

Ainda que possua uma simbologia antiga, a repressão advinda de teorias médicas que tratavam a homossexualidade como transtorno mental é bastante recente: métodos de tortura como terapia de choque, castração e, até mesmo, estupros para fins de “correção” eram usados até o século passado para reverter quadros do que era conhecido como *homossexualismo* – termo que confere conotação patológica à sexualidade dos indivíduos fora dos padrões hegemônicos. A homossexualidade é uma prática impossível de ser datada, mas o termo é uma invenção do século XIX para categorizar uma atividade pecaminosa e indesejável. (LOURO, 2001, p. 542).

A homossexualidade ainda é discursivamente produzida como imoral e de caráter desviante, além de ser considerada crime em 71 países – algumas destas nações, inclusive,



preveem pena de morte. Nos Estados Unidos, com exceção do estado de Illinois, a homossexualidade foi criminalizada até a década de 1960. No entanto, o ano de 1969 é um marco histórico para grupos que tentavam provar que os homossexuais poderiam ser integrados socialmente: no dia 28 de junho, policiais invadiram o bar *Stonewall Inn*, localizado na área residencial de *Greenwich Village*, em Nova York. O estabelecimento era um dos poucos que recebia abertamente gays, *drag queens*, transgêneros, lésbicas, garotos e garotas de programa, ou seja, tratava-se de um bar aberto a indivíduos marginalizados da comunidade homossexual, que não eram assimilados socialmente. Naquela época, era também um dos maiores alvos de batidas policiais. A onda de invasões em bares e boates, tendo a de *Stonewall Inn* como estopim, deu origem a um movimento de libertação *gay* que ainda não havia sido presenciado até então. A rebelião de *Stonewall Riots*, como ficou conhecida, marcou o início do *Gay Rights Movements*, Movimento pelos Direitos Gay (AZEVEDO, 2012).

Apesar da rebelião marcante, o movimento ainda era tímido no início da década de 1970. Em países como Estados Unidos e Inglaterra, alguns aparatos culturais e midiáticos começam a surgir, dando mais visibilidade à causa: panfletos, grupos e peças teatrais, artigos em jornais e revistas, e alguns artistas e músicos incluindo em sua performance características até então ambíguas em relação à sexualidade e gênero (LOURO, 2001, p. 543). Os novos comportamentos e questionamentos envolvendo gênero e sexo perturbavam cada vez mais a ordem heteronormativa.

Assim como nos movimentos citados anteriormente, o movimento homossexual do final da década de 1960 possuía uma maior participação de camadas populares e de classe média, fazendo com que comesçassem a incorporar novas demandas, questionando o cenário político vigente e questionando as instituições tradicionais do Estado (MISKOLCI, 2012). Estes movimentos, agora com um caráter mais político-social e com maior entendimento das relações de poder, começaram a afirmar que o corpo, o desejo e a sexualidade também eram formas de controle político e econômico: os negros lutavam contra os saberes e práticas racializadoras, as mulheres reivindicavam o controle da contracepção e os homossexuais se articulavam contra os estudos médicos que os classificavam como perigo social.

No Brasil, em 1975, surge o Movimento de Libertação Homossexual, do qual participavam artistas e intelectuais exilados durante a ditadura militar. Suas experiências no exterior trouxeram as inquietações políticas pela qual o mundo estava passando desde 1968, como a luta feminista, a revolução sexual. O movimento ganha um caráter libertador e volta suas críticas à heteroessexualização da sociedade, que se recusava, até então, a integrar *gays* e

lésbicas à sociedade, construindo a ideia de uma comunidade homossexual (LOURO, 2001, p.543). A igualdade de direitos e a aceitação dentro da ordem social existente firmava-se como principal demanda dessa comunidade.

A construção de uma identidade, no caso do movimento homossexual, encontrava barreiras também na forma como *gays* e lésbicas eram representados na mídia. O surgimento de personagens estereotipados em programas humorísticos e nos filmes tornavam a inserção do homossexual praticamente inviável socialmente, pois, obviamente, os sujeitos não se reconheciam nessas representações. Permanecia, então, a necessidade do reconhecimento social e político que parecia não ocorrer dentro do construto cultural da heteronormatividade compulsória.

Neste contexto, o *queer* começa a surgir, mas sua política como conhecemos atualmente se solidificaria no final da década de 1980 com o surgimento da epidemia da AIDS, nos Estados Unidos.

Apresentada, inicialmente, como o ‘câncer gay’, a doença teve o efeito imediato de renovar a homofobia latente da sociedade, intensificando a discriminação já demonstrada por certos setores sociais. A intolerância, o desprezo e a exclusão – aparentemente abrandados pela ação da militância homossexual – mostravam-se mais uma vez intensos e exacerbados. (LOURO, 2001, p. 545)

O discurso sobre a sexualidade, por sua vez, mudou: se antes a vigilância rondava a identidade dos indivíduos, agora ele se concentra nas suas práticas sexuais. A domesticação dos corpos passou a atender, então, à política do “biopoder”, que prega a moralidade a partir da saúde do corpo (MISKOLCI E PELÚCIO, 2009, p.127). A epidemia da AIDS não foi somente um fato biológico, mas também uma construção social. A doença, que poderia ter sido pensada só como uma DST, acabou se tornando socialmente um vírus que pune aqueles que não se adequam aos padrões sexuais heteronormativos (MISKOLCI, 2012, p. 23).

Para muitos contemporâneos, a aids apresentava-se como uma espécie de Holocausto gay. Ao invés dos campos de concentração, a proposital falta de políticas públicas ou tratamento durante os primeiros anos da epidemia, sobretudo nos Estados Unidos. Ao invés da perseguição policial e militar, a marcação da população por meio de políticas de saúde centradas nos testes, no controle e no “tratamento”. Ao invés do encarceramento em campos, a exposição a processos contínuos e estigmatização, solidão e individualização. (MISKOLCI E PELÚCIO, 2009, p. 136)

No Brasil, o enfrentamento da epidemia aproximou movimentos sociais e Estado durante o processo de redemocratização. Nos Estados Unidos, a recusa do governo Ronald Reagan em adotar qualquer medida social e de saúde pública criaram pânico na população. Por isso, os grupos conservadores se voltaram contra esses movimentos sociais, que acabaram se tornando mais radicais ao questionar novamente suas lutas e reivindicações.

Em termo globais, a epidemia fez multiplicar a criação de grupos como o ACT UP (*AIDS Coalition to Unleash Power*), de 1987, que investiga casos médicos e busca amparar legalmente indivíduos soropositivos lutando pela sua inclusão e reconhecimento social, e organizações como a *Queer Nation*, de 1990, que luta contra repressões contra a comunidade LGBT, além de desafiar os limites tradicionais de sexo e gênero, questionando os construtos homem/mulher, masculino/feminino, hétero/homo. Esta última deu origem à palavra *queer* como conhecemos hoje. O nome “nação anormal” ou “nação esquisita” foi uma forma de trazer à tona o debate sobre a parte rejeitada da população. “[...] o discurso preventivo que veio sendo elaborado pela biomedicina, mas também por grupos de ativistas gays, depositou especial atenção no uso dos corpos e de seus prazeres, considerando alguns gozos mais legítimos que outros” (MISKOLCI e PELÚCIO, 2009, p.138).

*Queer* é, originalmente em inglês, um xingamento, e carrega em seu significado uma “reação de resistência a um novo momento biopolítico instaurado pela aids” (MISKOLCI, 2012, p.24). É importante ressaltar que os portadores do vírus HIV não faziam parte da luta dos movimentos homossexuais forjados na década de 1960. Portanto, tornou-se necessário um movimento que lutasse para além dos padrões *gay* e lésbico tradicionais, que buscasse mais do que trazer o entendimento de que essas eram pessoas normais e respeitáveis. A problemática *queer*, então, propõe justamente essa nova configuração de movimento, que subverte os padrões de identidade, sexualidade, gênero, corpo e desejo, buscando o rompimento das barreiras criadas para conter aqueles que o coletivo considera uma ameaça em níveis social e político. Para Richard Miskolci, a abordagem *queer* não se trata da homossexualidade, mas sim da abjeção.

A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é a comunidade. O “aidético”, identidade do doente de aids na década de 1980, encarnava esse fantasma ameaçador contra o qual a coletividade expunha seu código moral. (MISKOLCI, 2012, p.24)

Assim como o movimento feminismo, o movimento homossexual tem como referência os valores e as demandas de uma classe-média branca que buscava aceitação social. Deixando de lado a vontade e a busca pela inserção em um mecanismo social que exigia dos indivíduos a adequação a convenções de maneira autoritária, o movimento *queer* critica todos os processos preconceituosos aos quais uma sociedade inteira é submetida. A perspectiva de oposição e contestação do movimento coloca-se contra a normalização da heterossexualidade compulsória.

O *queer*, portanto, não é uma defesa da homossexualidade, é uma recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo. (MISKOLCI, 2012, p.25)

As políticas *queer* se apoiam na teoria pós-estruturalista francesa, em perspectivas psicanalíticas e em estratégias desconstrutivas para contestar a hierarquia social e os discursos até então utilizados para regular os indivíduos.

As condições que possibilitam a emergência do movimento *queer* ultrapassam, pois, questões pontuais da política e da teorização *gay* e *lésbica* e precisam ser compreendidas dentro do quadro mais amplo do pós-estruturalismo. Efetivamente, a teoria *queer* pode ser vinculada às vertentes do pensamento ocidental contemporâneo que, ao longo do século XX, problematizaram noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação. (LOURO, 2001, p. 547)

A compreensão social da fluidez das relações entre gênero, sexo e desejo é uma das reivindicações do movimento *queer*. A partir do entendimento de que indivíduos apenas reproduzem características apreendidas que dizem respeito à natureza dos corpos femininos e masculinos, os estudos *queer* buscam subverter os construtos culturais dos corpos e sexualidades.

No início da década de 1990, o trabalho de Judith Butler desestabilizou as teorias até então fundamentadas pela segunda onda do feminismo. A noção de gênero como um construto social que significava o sexo reforçava o sistema binário homem/mulher. Contudo, entender o gênero como uma interpretação do sexo reforça o significado do mesmo como um pressuposto que não pode ser teorizado. Desta forma, Butler reflete sobre as ideologias dominantes, como a masculinidade e a heteronormatividade, de forma a questionar discursos que regulam sexualidades e corpos.

Se o gênero consiste dos significados sociais que o sexo assume, então o sexo não adquire significados sociais como propriedades aditivas, mas, ao invés disso, é substituído pelos significados sociais que adota; o sexo é abandonado no curso dessa assunção e o gênero emerge não como um termo em sua permanente relação de oposição ao sexo, mas como um termo que absorve e desloca o “sexo”, a marca de sua substanciação plena no gênero ou aquilo que, do ponto de vista materialista, pode constituir uma plena dessubstanciação. (BUTLER, 2010, p.158)

Desta forma, o único meio de acesso ao sexo é o construto social, uma vez que a natureza dele é necessária para que o corpo do sujeito seja compreendido. Não sendo mais preciso compreender a materialização de um corpo a partir do sexo, a *performatividade* seria a responsável por esta tarefa. A filósofa introduz o conceito como “prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (BUTLER, 2010, p. 154). Nesse sentido, o sexo se constitui através de leis regulatórias que, por meio de um caráter normativo, produzem

corpos e sexualidades coerentes entre si. É a partir das performatividades que os corpos produzem signos que evidenciam que gênero e sexualidade não provêm de uma essência natural do ser. O gênero é uma fabricação, tão mutável quanto a sexualidade, que se desenvolve durante toda a vida dos indivíduos. Porém, é preciso considerar que estamos expostos a uma linguagem a partir da qual os sujeitos são generificados. Ela descreverá tanto os processos externos aos quais somos submetidos quanto aos que nós mesmos agimos e influenciamos.

O sexo, então, atende à manutenção de uma heterossexualidade compulsória, que obriga homens e mulheres a agirem conforme o discurso que regulamenta os corpos e suas relações. A naturalização das convenções de sexo e gênero intensificam a carga performática, deslegitimando corpos que subvertem as leis, que geram a relação de diferenças entre homens e mulheres. Essas diferenças demarcam os territórios feminino e masculino, limitando os sujeitos à normatividade, que deve ser obedecida sob pena de exclusão e classificação como corpo ilegítimo. Não representando nem o masculino, nem o feminino, os corpos ilegítimos não são inteligíveis. Neste sentido, o sexo não é uma essência, mas “uma das normas pelas quais alguém se torna viável” (BUTLER, 2010, p.155).

## 2.2 (TRANS)FORMAÇÕES ALÉM DOS CORPOS

Este subcapítulo tem como objetivo destacar conceitos importantes que se abrigam sob o guarda-chuva *queer*, bem como retomar alguns pontos trazidos anteriormente. No entanto, antes de seguir, considero importante revelar a dificuldade que encontrei ao buscar o termo correto para tratar da condição dos indivíduos transgênero. Em alguns materiais online, deparei-me com o termo “transgeneralidade”, como na entrevista de Renata Peron à Laerte Coutinho, no programa *Transando com Laerte*, e no guia *Orientações Sobre a População Transgênero: conceitos e termos (2012)*, da Universidade Federal de Goiás. O termo “transgeneridade”, por sua vez, foi encontrado em diversos artigos científicos. Não tendo detectado a existência de uma formalização acerca desse termo, decidi utilizar “transgeneridade” para me referir a esse conceito, uma vez que encontrei no trabalho da psicanalista e escritora Letícia Lanz<sup>5</sup>, mulher transgênero, um norte para este sub-capítulo.

---

<sup>5</sup> Psicanalista e mestre em Sociologia pela Universidade Federal do Paraná, Letícia Lanz é um importante nome no ativismo trans. Viveu durante 50 anos como Geraldo Eustáquio de Souza, até entender sua identificação natural

Na nossa cultura, regida por um conjunto de normas que define as identidades de gênero, a transgeneridade é um conceito que se aplica a uma não-identificação com o sexo biológico. Dentro do binarismo de gênero, algumas características são atribuídas ao universo feminino, e outras ao masculino, sendo mulheres e homens, respectivamente, os habitantes de cada um desses universos. O indivíduo transgênero será aquele que pertence, por convenção social, a um universo, mas se identifica como habitante do universo do outro, do oposto. Nas palavras da pesquisadora Letícia Lanz,

a não conformidade com a norma de gênero está na raiz do fenômeno transgênero, sendo ela – e nenhuma outra coisa – que determina a existência do fenômeno transgênero. (LANZ, 2014, p.70)

Como foi abordado no capítulo anterior, as construções culturais e sociais em torno do feminino e do masculino colocam uma sombra sobre os que se encontram no vão criado pelo binarismo ou tomam como expressão a parafernália que pertence socialmente ao sexo oposto. Embora, de forma geral, o conceito que abrigue a condição possível de indivíduos de assumirem uma identidade de gênero diferente daquela que concorda com seu sexo biológico seja o da transgeneridade, algumas confusões devem ser evitadas. Para isto, Lanz (2014) destaca que a transgeneridade

não se trata de mais uma identidade de gênero divergente, mas de uma circunstância sociopolítica de inadequação e/ou discordância e/ou desvio e/ou não-conformidade com o dispositivo binário de gênero, presente em todas as identidades gênero-divergentes. (LANZ, 2014, p.70)

Essa perspectiva se alinha à de Richard Miskolci (2012) ao tratar do surgimento dos movimentos *queer* que deixaram as demandas de aceitação um pouco de lado para focar na crítica aos valores, normas e exigências sociais pautadas em “forças autoritárias e preconceituosas”.

É importante notar que o termo transgênero tanto expressa a incongruência da identidade de gênero com o sexo genital da pessoa, quanto tem o propósito de cobrir um amplo espectro de comportamentos considerados transgressivos ao dispositivo binário de gêneros, que vão desde a simples curiosidade de experimentar roupas/calçados/ adereços próprios do outro gênero até a firme determinação de realizar mudanças físicas intensas e profundas, através do uso de hormônios e cirurgias a fim de se converterem, inclusive fisicamente, em membros do sexo oposto ao seu. O macho transgênero é alguém cujo comportamento, revelado nos desejos, palavras, pensamentos, atitudes e ações, transgride regras de conduta que a sociedade fixou para o gênero masculino. Essas regras estabelecem, por exemplo, que homens não devem vestir-se, maquiarse ou comportar-se socialmente como mulheres ou (ainda que isso não seja mais um dispositivo legal em muitos lugares). Independentemente dos motivos que o levam a isso ou da frequência com que o faz – um homem que se veste como mulher, que busca expressar-se como mulher está

---

com o universo feminino. Sua dissertação de mestrado intitulada “O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero”, de 2014, foi essencial para a produção deste subcapítulo.

claramente transgredindo as regras de conduta que a sociedade fixou para o gênero masculino. (LANZ, 2014, p.74)

Mesmo dentro do amplo fenômeno da transgeneridade, existem maneiras diferentes de viver a expressão de gênero. Segundo Jaqueline Gomes de Jesus (2012), essa vivência se dá como: identidade, que diz respeito a transexuais e travestis; ou funcionalidade, e se caracteriza nas *drag queens*, *drag kings* e *crossdressers*. A diferença é que, na primeira vivência, o que se percebe é a transformação da identidade social, transfigurada pelo entendimento de sexo biológico como gênero, enquanto na segunda, a normatividade é quebrada pelo desejo de liberdade na exploração da expressão de gênero.

O indivíduo transgênero pode se identificar dentro das clássicas identidades de transexual, travesti, 'crossdresser', 'dragqueen', transformista, andrógino ou ainda adotar alguma outra categoria de identidade, dentre as inúmeras identidades gênero-divergentes que surgem a todo instante no mundo contemporâneo (GAINOR, 2000)<sup>6</sup>. O termo 'transgênero' é muito amplo referindo-se, inclusive, tanto a transexuais (e travestis) quanto a quaisquer outros indivíduos cuja identidade de gênero seja incongruente com o seu sexo biológico, levando-os a se tornarem transgressores da ordem binária de gênero a fim de se expressarem dentro da sociedade. (LANZ, 2014, p.74)

Embaixo do guarda-chuva *queer*, existem muitos termos e definições que por vezes se entrelaçam. No momento, é importante dar atenção a diferenças conceituais entre os termos transgênero, transexual e travesti. Nas três definições, o ponto de partida é a não-identificação – em algum nível – com o sexo biológico. As diferenças e complexidades se instalam justamente na vivência dessas transformações. O transgênero, na sua generalidade, é o indivíduo que se identifica com o gênero oposto ao designado pelo seu sexo biológico. O termo não faz referência direta à redesignação sexual, mas sim a pertencimento social e cultural. No caso do transexual, há também necessidade de mudança das características sexuais biológicas para que o pertencimento social ocorra. No caso da travesti, ocorre a vivência do papel de gênero feminino, especificamente. No entanto, não se reconhecem como homens ou como mulheres, mesmo preferindo o tratamento no feminino.

Ainda dentro do universo transgênero, os grupos dos *crossdressers* e das *drags* reforçam a desconstrução dos padrões e das binariedades. O primeiro surge como uma nova forma de conhecimento dos homens (heterossexuais ou homossexuais) através das possibilidades de expressão do feminino. A característica principal deste grupo é a identificação com o sexo biológico, mas buscam na vivência da expressão feminina a satisfação. Neste caso, experienciar

---

<sup>6</sup> GAINOR, Kathy A. Including transgender issues in lesbian, gay and bisexual psychology. In GREENE, Beverly; CROOM, Gladys L.(ed.). Education, Research and Practice in Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgendered Psychology: A Resource Manual, Vol. 5. Thousand Oaks: Sage, 2000, p. 131-158.

o papel social do gênero oposto não é uma prática integral ou definitiva. Para as *drag queens* e *drag kings*, a vivência da inversão de gênero estereotipada (no caso das *queens*, do feminino; e dos *kings*, o masculino) é artística e também não é definitiva. Nos dois casos, não há necessidade de reivindicação de uma identidade feminina (para as *drag queens*) ou masculina (para os *drag kings*). Trata-se apenas de uma forma de experimentação não definitiva. (JESUS, 2012).

No entanto, estamos falando de indivíduos, de formações subjetivas, e elas não deveriam ser resumidas a definições e conceitos. Mas entendo que para que haja alguma evolução na construção de políticas que garantam direitos a todos, inclusive à comunidade LGBTQI+, a ciência, a pesquisa e a informação devam nos guiar na busca pelo respeito à diversidade.

As nomenclaturas binárias que descrevem e classificam gênero e práticas sexuais tangenciam o conceito de transgeneridade, uma vez que ainda existe a necessidade de classificar homens e mulheres transexuais em heterossexuais ou homossexuais. Neste sentido, o pós-estruturalismo vem desenvolvendo teorias e discursos que buscam uma maior e melhor adequação das análises sobre o assunto. Judith Butler (2017), por exemplo, explica a transgeneridade a partir do viés psicanalítico e feminista, que problematiza os conceitos de gênero a partir de críticas à psicanálise e à forma como o feminismo aborda gêneros incoerentes.

Mas o caráter transgressor da transexualidade se dá de maneira parecida a do feminismo, que tensiona os papéis de gênero que classificam indivíduos com determinadas características em “machos” e “fêmeas” e coloca a mulher e os demais que se expressam através do feminino como dominados. Neste sentido, a diversidade é imprescindível para os debates levantados pelo feminismo, principalmente pelo interseccional, que une o movimento feminista ao combate de outras formas de opressão e dominação. Essa perspectiva, atualmente, também dá lugar ao transfeminismo, que se pauta nas demandas das mulheres transgênero (RIBEIRO; O’DWYER; HEILBORN, 2018).

Na concepção transfeminista, a mulher transgênero não está livre de sofrer com o machismo e a misoginia, mas isso não torna a participação das mulheres trans no movimento feminista um consenso. Vertentes mais radicais do movimento criam uma corrente ideológica que congrega militantes que ficaram conhecidas como *TERFs*<sup>7</sup> (*trans exclusionary radical feminists*), que acreditam que as demandas das mulheres trans não seriam essencialmente

---

<sup>7</sup> O termo ‘TERF’ surgiu como um tipo de acusação a ativistas consideradas transfóbicas por aquelas favoráveis a inclusão das mulheres trans na luta feminista. Geralmente traduzida como “feministas radicais trans-exclusionárias”, a expressão passou a ser incorporadas até por ativistas que defendiam a não participação de trans no movimento. No entanto, nem todas as feministas radicais são trans-exclusionárias



feministas. Na opinião destas mulheres, as transgêneras foram socializadas como homens e não compartilharam de experiências propriamente femininas, como a menstruação, por exemplo. A falta da vivência feminina em sua essência seria o suficiente, na opinião das *TERFs*, para o não envolvimento de mulheres trans no movimento feminista.

Nesse caso, as mulheres trans são negadas em sua identidade e tratadas como homens. Em outro tipo de argumentação, aceita-se a identidade de gênero das mulheres trans, mas entende-se que elas teriam demandas diferentes das do feminismo, e por isso deveriam articular-se em movimento político distinto. (RIBEIRO, O'DWYER; HEILBORN, 2018, p.86)

As lutas feministas contemporâneas, principalmente as negras e trans, geraram muitos questionamentos importantes ao longo dos anos. Butler (2017) critica a unicidade do sujeito político do feminismo, “mulher”, como um reflexo de uma coerência equivocada entre gênero, sexo e desejo baseada em uma matriz heterossexual. A filósofa aponta para um paradoxo nas políticas identitárias que pretendem libertar sujeitos e acabam limitando-os a categorias. Neste sentido, pode-se afirmar que a exclusão das mulheres trans das políticas feministas vai contra anos de teorias defendidas pelo movimento feminista de que ser mulher, assim como ser homem, é uma construção social, e não biológica.

### 3 ILUSTRAÇÕES JORNALÍSTICAS E ARTE SEQUENCIAL

Na pré-história, inscrições rupestres eram utilizadas para narrar e registrar acontecimentos. As pinturas e gravuras sucessivas lapidadas em pedras representavam as características culturais dos povos que habitavam áreas das mais variadas, espalhadas ao redor do mundo, e indicavam uma das formas utilizadas para a comunicação entre indivíduos.

Em setembro de 2018, algumas publicações como a revista Galileu e o site do canal History<sup>8</sup> noticiaram a descoberta do que seria uma história em quadrinhos de dois mil anos de idade. Duas câmaras funerárias e sarcófago foram descobertos no norte da Jordânia, no Oriente Médio, em 2016, e contém cerca de 260 imagens em uma sequência que narra a formação da antiga cidade de Capitolias. Além da característica contida nas imagens ordenadas, há inscrições semelhantes a balões de fala descrevendo atividades dos personagens, elementos típicos da linguagem dos quadrinhos. Um painel, algumas paredes e o teto também contêm composições que narram outros episódios clássicos da região.

Pinturas e inscrições como essas foram e continuam sendo encontrados ao longo da história, evidenciando que a combinação de ilustrações e textos para compor narrativas é tão antiga quanto nossa existência. O objetivo deste capítulo é trazer um panorama breve sobre o desenvolvimento dos quadrinhos como forma de expressão artística, narrativa e, também, de ideologias.

#### 3.1 UM PANORAMA GERAL DA 9ª ARTE

Durante o processo civilizatório, as manifestações artísticas utilizadas para narrar também se modificaram. As imagens rupestres deram lugar a afrescos, tapeçarias e mosaicos que atualizaram técnicas de registro histórico por meio de imagens. (BIBE-LUYTEN, 1985).

Com o aprimoramento das técnicas de impressão, as imagens começaram a ser usadas em livros e jornais para auxiliar ou complementar a função textual. Nas redações dos jornais, essas imagens, chamadas de ilustrações, eram usadas para acompanhar textos opinativos e

---

<sup>8</sup> Os conteúdos podem ser lidos nos sites da revista Galileu (<https://glo.bo/2Au1QBC>) e no do History Channel (<https://bit.ly/2GvLVZS>).

noticiosos. Neste tipo de imagem podem ser compreendidas as caricaturas, charges, cartuns, tiras e HQs<sup>9</sup>.

A caricatura, grande precursora das ilustrações jornalísticas, surge no século XVI, no Renascimento, como retrato satírico. Dedicando-se a várias atividades artísticas, Agostino Carracci e sua família mantinham uma academia em Bolonha, na Itália. A pintura de gênero se destacava das demais produções dos Carracci por trazer personagens populares em cenas do cotidiano (HERMES, 2005).

Em 1731, o caricaturista inglês William Hogarth, que se destacava por suas ilustrações humorísticas sem fortes efeitos caricaturais, publica *O Progresso de uma prostituta*. Segundo Hermes (2005), a narrativa rica em detalhes antecipou o aparecimento do que hoje conhecemos como HQ, trazendo efeitos mais dramáticos em sua sequência.

Embora as caricaturas já circulassem há bastante tempo na forma de folheto, a primeira ilustração a acompanhar uma reportagem foi publicada em 1835 no jornal estadunidense *New York Herald*, por James Gordon Bennett. (HERMES, 2005, p.109). Contudo, o *Daily Graphic*, de Nova York, tornou-se o primeiro jornal americano a usar ilustrações diariamente, em 1873. Na década de 1880, outros jornais começaram a adotar as ilustrações definitivamente.

Em 1894, o jornal sensacionalista *New York World* publica *The Yellow Kid*, criação do ilustrador e autor de tiras em quadrinhos Richard F. Outcault. O quadrinho, que serviu para testar a cor amarela pela primeira vez na impressão de jornais estadunidenses, aparecia no suplemento dominical em cores e virou uma das principais atrações na época, tornando-se um marco na história da ilustração jornalística e das HQs (BIBE-LUYTEN, 1987). É importante notar que as histórias de *The Yellow Kid* ainda não traziam o balão de fala, recurso que só seria utilizado mais tarde. Acostumados com a presença do balão, atualmente não conseguimos imaginar a construção de tiras, quadrinhos e pranchas sem ele, que se tornou um elemento muito importante na consolidação desse tipo de arte gráfica.

---

<sup>9</sup> Ao longo do trabalho, utilizarei “HQ” para me referir a histórias em quadrinhos.

Figura 02 - *The Crowd Gets Up an Election Bonfire and the Yellow Kid Plays Nero*, novembro de 1897.

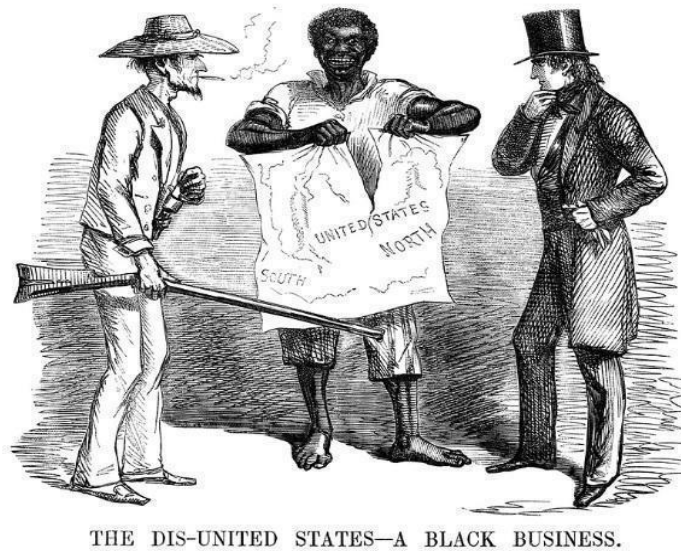


Fonte: [https://cartoons.osu.edu/digital\\_albums/yellowkid/1897/1897.htm](https://cartoons.osu.edu/digital_albums/yellowkid/1897/1897.htm)

Entre grandes nomes que tornaram a caricatura, a charge e os quadrinhos importantes ferramentas na venda de jornais estão: James Gillray (1757-1815), pioneiro da continuidade de painéis ao fazer o uso do balão de fala; George Cruikshank (1792-1878), que começou a estabelecer correspondências entre os balões, marcando mudanças rápidas que ocorriam nas falas dos personagens; e Honoré Daumier (1808-1879), chargista que criticava arduamente a política francesa do século XIX.

A crítica política em forma de ilustrações satíricas era uma das grandes atrações dos jornais durante o século XIX. Entre os periódicos que se utilizavam dessa ferramenta, a *Punch*, mais antiga publicação humorística do mundo, foi uma das mais relevantes. A revista britânica contava com vários caricaturistas e chargistas, com destaque para John Leech, criador da charge *Cartoons for the walls of the House of Parliament* (Cartuns para as Paredes do Parlamento), de 1843, que populariza o termo cartum (HERMES, 2005).

Figura 03 - Cartum de John Leech para a revista Punch, em 1856.



Fonte: <https://www.punch.co.uk/>

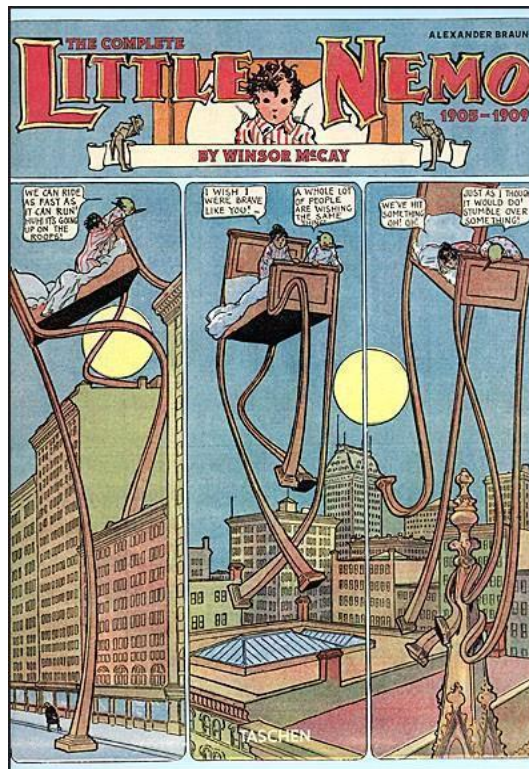
Na esfera jornalística, o cartunista inglês Thomas Nast ficou conhecido como “artista repórter” por fazer coberturas ilustradas para os jornais *New York Illustrated News* e para o *Illustrated London News* (primeiro jornal ilustrado semanal do mundo, fundado em 1842). Ele se destacou por seus cartuns cheios de crítica ao poder público, principalmente à administração da cidade de Nova York.

Foi Nast quem definiu a estrutura e a forma do cartum político na imprensa norte-americana e estabeleceu, para as gerações que se seguiram, os padrões de resolução gráfica e as fronteiras do bom gosto, do julgamento, e da ética profissional. Nast fez do cartum político na América uma força que passou a ser reconhecida e que removeu o manto de anonimato de sua profissão. (FONSECA *apud* HERMES, 1999, p.97-98)

Em 1881, Nast publicou na revista *Harper's Weekly* uma ilustração do Papai Noel baseada na figura folclórica holandesa *Sinterklaas*. Essa gravura iniciou a construção da figura do Papai Noel como conhecemos hoje.

Em 1896, o desenhista Rudolph Dirks levava seus personagens de *The Katzenjammer Kids* (Os Sobrinhos do Capitão) para o que hoje conhecemos como a forma clássica e definitiva dos quadrinhos. Outra história também ficou famosa na época pela inovação: *Little Nemo in Slumberland* (O Pequeno Nemo no País dos Sonhos), desenhado por Winsor McCay em 1905, trouxe o estilo *art-nouveau* e ajudou as HQs a atingirem a condição de arte<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> As HQs são consideradas como 9ª Arte, integrando a lista que classifica inúmeras manifestações e expressões artísticas.

Figura 04 - Capa de *Little Nemo in Slumberland*

Fonte: <https://www.amazon.com.br/Winsor-McCay-Complete-Little-Nemo/dp/383656310X>

Os cartuns, que já eram uma grande atração dos suplementos dominicais, passaram a ser a parte mais aguardada e procurada dos jornais. Por isso, a partir de 1907, foram criadas as *daily strips*, tiras diárias que removem cartuns, caricaturas e ilustrações do isolamento dominical e os integram às páginas internas dos demais dias da semana. Conseqüentemente, as próprias ilustrações passaram por mudanças, obrigando os artistas a adaptarem suas histórias a três ou, no máximo, cinco quadrinhos. O surgimento das tiras diárias coincide com a grande difusão da imprensa estadunidense, fazendo surgir novas maneiras de aumentar as tiragens dos jornais. Além das tirinhas cômicas, surgiram também as tiras seriadas, que funcionavam como capítulos diários de uma história que durava cerca de seis semanas (BIBE LUYTEN, 1987).

Acontecimentos políticos e sociais no início do século XX foram importantes na produção de tiras e quadrinhos. Para Bibe-Luyten (1987), a vontade da nação estadunidense de escapar da nova realidade criada a partir do *crack* da Bolsa de Nova York, em 1929 é a explicação para o início das mudanças de consumo ocidentais. O gênero “Aventura” acabou encontrando espaço na cultura de massas, mostrando a necessidade social de novos mitos e heróis.

A classe operária pagou os excessos da classe dirigente com milhões de desempregados. Como consequência, o próprio lazer das massas ficou afetado, chegando até a alterar hábitos e modificar o gosto das pessoas por determinadas coisas. É talvez por isso que se explica como o gênero “Aventura” chegou ao auge e um turbilhão de histórias surgiu nesta época, explorando ao máximo esta nova mina de ouro. (BIBE-LUYTEN, 1987, p.26)

Começa, então, a era de quadrinhos como *Tarzan* (1928), de Burne Hogarth, e *Prince Valiant in the Days of King Arthur* (Príncipe Valente nos Tempos de Rei Arthur, de 1937), de Hal Foster. Estes abriram espaço também para tiras de ficção científica, como *Brick Bradford* (1933), *Buck Rogers* (1928) e *Flash Gordon* (1934).

Centro criador de quadrinhos na Europa, a Escola de Bruxelas também teve destaque na década de 1930 com histórias excepcionais como Asterix, Lucky Luke e Tintin, que logo saíram das páginas dos jornais para serem publicadas em álbuns, conquistando milhares de fãs pelo mundo inteiro.

Os anos 1930 também marcaram o surgimento de Mickey Mouse, que aparece primeiro em desenhos animados e depois passa para as revistas. O ratinho ajudou a dar origem a diversos outros personagens como Zé Carioca, Tio Patinhas e Pato Donald, sendo as HQs deste último as primeiras a aparecerem no Brasil por meio da Editora Abril, que iniciou e se consolidou com a impressão das revistas do pato temperamental.

A partir do início da Segunda Guerra Mundial, o mundo começou a se dividir e os personagens e heróis criados até então não davam mais conta da incerteza que rondava a vitória que parecia se ensaiar para os nazistas. “A segurança e a inconsciência de um povo reclamavam por uma coisa a mais do que um homem.” (BIBE-LUYTEN, 1987, p.33). Foi neste contexto que os amigos Joe Shuster e Jerry Spiegel criaram uma figura totalmente diferente de tudo que havia sido feito nas tiras em quadrinhos até então: o *Superman*. Sua primeira aparição foi em 1938, na edição de estreia da revista *Action Comics*. A criação foi importante porque conseguiu levar uma sociedade em clima de tensão para uma dimensão em que um herói lutava contra o mal usando seus superpoderes. O personagem deu origem a heróis como Capitão América (construído especialmente no contexto da Segunda Guerra Mundial), Homem de Ferro, Mulher Maravilha, Batman, entre diversos outros.

Mesmo durante a década dominada por heróis superpoderosos, Will Eisner publica, em 1940, *The Spirit* (O Espírito), que atinge um ponto alto no aspecto gráfico. Aproveitando ao máximo o contraste entre luz e sombra e inserindo melhores técnicas de perspectiva, a HQ atinge uma sofisticação que ainda não havia sido vista.

Após a Segunda Guerra Mundial, a imprensa escrita acaba por perder força para outras técnicas que já estavam sendo trabalhadas como meios de comunicação como, por exemplo, a fotografia e o cinema. (HERMES, 2005). As charges, as caricaturas, as tiras e as HQs, conseqüentemente, também foram perdendo espaço. Assim, os desenhos começaram a se modificar e assimilar novos conceitos artísticos. Um dos maiores exemplos de sucesso com caricaturas que se aproximavam do Surrealismo foi Saul Steinberg (1914-1999). Ainda que os tempos estivessem mais complicados para as ilustrações jornalísticas, o artista teve seu trabalho reconhecido na imprensa e nos meios artísticos por conta de suas caricaturas para a revista *The New Yorker*.

### 3.2 TIRAS E QUADRINHOS NO BRASIL: DE AGOSTINI À LAERTE COUTINHO

Segundo alguns pesquisadores, a relação do Brasil com as tiras ilustradas começou em 1869, com o artista ítalo-brasileiro Angelo Agostini. *As Aventuras de Nhô Quim* ou *Impressões de uma Viagem à Corte* data deste ano e é considerada a primeira HQ do país (GOMES, *apud* CARDOSO, 2002; CIRNE, 1990; PATATI & BRAGA, 2006). O trabalho do artista é visto como pioneiro, uma vez que traz conceitos de HQ que só foram reconhecidos e firmados entre o final do século XIX e início do século XX, como o uso da quadrinização e do texto como guias, dando uma ideia de sequência à história. No entanto, o pioneirismo do autor é pouco reconhecido dentro e fora do Brasil.

Mesmo com a falta de investimento na produção brasileira, a revista Tico-Tico, de 1905, conseguiu cair nas graças do povo, sendo distribuída por mais de 50 anos. Além dos quadrinhos, a revista também disponibilizava reportagens e conteúdo infanto-juvenil cheio de variedades. Contudo, a entrada de material e de referências estrangeiras que eram publicadas no Suplementos Juvenil (1933-1934), que contava histórias de *Flash Gordon* e *Mandrake*, por exemplo, são mais valorizadas historicamente do que as ilustrações de Agostini. A publicação desse tipo de obra em larga escala desestimulava a produção nacional, trazendo pouco ou quase nenhum investimento em artistas brasileiros.

Os *comics* eram obtidos através de Arroxelas Galvão, representante da *King Features Syndicate (KFS)* no Brasil, a preços baixos e que acabavam por desestimular o investimento em artistas nacionais (JÚNIOR, 2004). E havia também, outrossim, o desejo pelo frescor da novidade que vinha do estrangeiro e pela moda: mesmo quando eventualmente material brasileiro era publicado no *Suplemento Juvenil*, “(...) a par de ser escasso, muitas vezes apenas reduplicava a forma e a ideologia dos *comics*”



(CIRNE, 1990, p. 27); ou, como afirma Zilma Anselmo sobre os anos 1940, “(...) aparecem as primeiras revistas de HQ com texto e desenhos de artistas nacionais, mas ainda é clara a influência de modelos estrangeiros, em especial de americanos” (ANSELMO, p. 46) Podemos destacar nomes como Carlo Thiré, Monteiro Filho e Antônio Euzébio Neto. (GOMES, 2008, p.4)

Ainda que o Suplemento Juvenil tenha estado a serviço do mercado estrangeiro, não se pode ignorar a riqueza estética das obras publicadas no periódico. Há de se observar, ainda, que a publicação auxiliou na formação do mercado editorial brasileiro.

Figura 05: Capítulo 25 da HQ *Garra Cinzenta*.



Fonte: *A Garra Cinzenta* (2014)

O gênero “Terror”, que começa a ganhar fama nas HQs durante a década de 1950, já era tema da produção de quadrinhos no Brasil na década de 1930. *A Garra Cinzenta*, um dos primeiros títulos do gênero no país, era publicada no suplemento *A Gazetinha*, do jornal *A*

*Gazeta*, entre os anos de 1937 e 1939. Por dois anos, a precursora dos quadrinhos de terror brasileiros foi publicada em cem capítulos que misturavam horror, mistério e outras características da tradição *pulp*. A obra memorável narra a história de um cientista louco em uma trama mistério-policial (SILVA, 2013, p.6), O responsável pela arte da HQ era Renato Silva, artista diretamente envolvido com ilustrações para jornais e livros. Contudo, quase nada se sabe sobre o escritor por trás do pseudônimo Francisco Armond. Durante todos esses anos, alguns alegaram que se tratava verdadeiramente da jornalista Helena Ferraz de Abreu, mas não existe nenhuma confirmação oficial de que ela seja a mente por trás da história.

Durante 1950 e 1960, alguns nomes importantes se consolidaram na arte sequencial brasileira. Péricles Maranhão cria *O Amigo da Onça*, publicado pela primeira vez na revista *O Cruzeiro*. Carlos Estevão e Millôr Fernandes também marcaram época com *Ignorabus*, *o Contador de Histórias*. (GOMES, 2008).

Com grande importância no mercado brasileiro de HQs, Maurício de Souza conseguiu espaço com a turma do bairro do Limoeiro no início dos anos 1970. Depois de lançar *Bidu*, em 1959, o criador do cãozinho protagonista de tiras publicadas no jornal *Folha de S Paulo* trouxe personagens como Mônica, Cebolinha, Magali, Cascão e Chico Bento para a Editora Abril. Embora não tenha sido revolucionária como forma narrativa ou gráfica, suas histórias se consolidaram e marcaram várias gerações. Um dos motivos para o sucesso deu-se através do uso dos personagens em produtos comerciais (BIBE-LUYTEN, 1987, p.78). A turma toda começou a estampar camisetas, embalagens de produtos alimentícios, materiais escolares, entre outros produtos voltados para o público infantil. Além disso, Maurício de Souza procurou garantir espaço internacional para suas histórias tornando-as desenhos animados e longa metragens.

Alguns teóricos o acusam de ter produzido personagens que não representam o Brasil ou que não têm valor de contestação sócio-político. Maurício iniciou e firmou seus personagens, sobretudo, nas décadas de 60 e 70, trocando a contestação pela retratação do mundo infantil que ele próprio viveu no interior de São Paulo. Segundo ele próprio, seu desejo é divertir, entreter e, na medida do possível, transmitir às crianças mensagens de otimismo. Também é bom saber que muitas mensagens, devido ao seu espírito de reforço, passam com frequência despercebidas. A inocente Mônica, por exemplo, o personagem que mais vende no Brasil, tem sua entrada barrada em vários países, justamente aqueles em que a mulher é socialmente reprimida. (BIBE-LUYTEN, 1987, p.79)

Seguindo a tendência do final dos anos de 1960 e início dos 1970, na qual a contestação dos valores tradicionais foi a força motriz de movimentos ao redor do mundo. Influenciados pelos estudantes franceses que se mobilizaram contra o controle imposto, cidadãos

estadunidenses iniciaram o movimento *underground*, que criticava fortemente a atuação dos Estados Unidos, sobretudo na Guerra do Vietnã. No Brasil, essa movimentação se deu em protestos estudantis contra a ditadura militar. O contexto de repressão à grande imprensa, imposto através do Ato Institucional nº5 (AI-5) em 1968, fez surgir veículos alternativos. Um deles foi o jornal *Pasquim*. Fundado em 1969, o jornal se destacou na luta contra a ditadura militar (1964-1985) e na crítica social, além de abordar temas novos para a época, como a liberdade sexual. José Luiz Braga, autor do livro *O Pasquim e os Anos 70: mais pra epa do que pra oba* define o periódico como “um jornal de desenhistas, que explorou possibilidades jornalísticas do desenho”. (HERMES, 2005 p.112).

A presença de personalidades como Ziraldo, Henfil, Ivan Lessa, Millôr Fernandes, Luiz Carlos Maciel, Sérgio Cabral, Paulo Francis, Tarso de Castro e Jaguar, além de correspondentes e colaboradores como Chico Buarque, Ferreira Gullar, Vinicius de Moraes, Glauber Rocha, Fernando Sabino entre diversos outros que constituíam a chamada “patota” do *Pasquim*, indica o tamanho do problema representado pelo periódico, e, principalmente, por seus objetivos. Provocações como a epígrafe “*Pasquim – ame-o ou deixe-o*”, (edição 58), mostram a forma como o jornal misturava humor e resistência. As epígrafes, que mudavam a cada nova edição, funcionavam como frases que condensavam humor, crítica e denúncias codificadas para driblar a censura. (SANTOS; VERAS, 2014, p.3)

Como uma das maiores referências em ilustrações jornalísticas, *O Pasquim* ajudava a preencher a lacuna deixada pela grande imprensa. Ao quebrar regras com o posicionamento político de seus redatores e ilustradores, o periódico revolucionava na forma de fazer humor e na linguagem jornalística – que se aproximava da linguagem coloquial. A publicação foi responsável por uma linguagem bastante inovadora para a época.

Ziraldo criou, através do uso de ilustrações, palavrões disfarçados por neologismos. Desse modo, puderam ser reproduzidos livremente e se tornaram famosos, sendo utilizados até hoje. [...] O *Pasquim* estava disposto a arriscar uma nova concepção de jornal: semanário, com formato tabloide, dando igual importância a ilustrações e textos, e respeitando a personalidade de cada profissional em termos de opinião e linguagem. (SANTOS; VERAS, 2014, p.6-8)

No país em que muitas revistas nasciam e morriam depois de sua terceira edição, algumas resistiam, como *O Pasquim*. Mas outra publicação influenciada pela tendência *underground* norte-americana foi a revista universitária *Balão*. Com sua primeira publicação em novembro de 1972, ela trazia conteúdo crítico para adolescentes e era vendida de mão em mão. No centro de suas discussões estavam a luta de classes, os conflitos familiares, a contracultura em voga desde 1968 e outros temas mais voltados para os leitores brasileiros e universitários.

Os universitários Luís Gê, Paulo e Chico Caruso, Laerte Coutinho, Gus, Miadaira, Jal, Nani, Flávio del Carlo, Xalberto, Dagomir Marchesi, Otacílio e Geandré, conseguiram colocar mais de uma dezena de edições da revista para rodar a cidade de São Paulo.

Esses e outros periódicos foram responsáveis pela tradição da arte sequencial no Brasil, que mais tarde abriria portas para outros artistas. Dentro desta história, alguns artistas tornaram-se grandes mestres para os profissionais atuais: Ziraldo, Jaguar, Angeli, Glauco e Laerte, sendo a última uma das cartunistas que segue abrindo caminhos para questionar não só a arte e o humor, mas também os padrões e as normas culturais. Assim como Laerte, Glauco e Angeli estarão presentes na próxima seção.

### 3.3 A VIDA NA ARTE DE LAERTE COUTINHO

A trajetória dos quadrinhos no Brasil se encontra com os caminhos da cartunista Laerte Coutinho, uma das maiores referências do humor gráfico no país, além de ativista na luta pelos direitos das pessoas transgênero. Nascido em 10 de junho de 1951, em São Paulo, e socialmente classificado como menino devido ao seu sexo biológico, Laerte viveu por quase 60 anos como homem cisgênero heterossexual. Durante boa parte de sua vida, renegou sua sexualidade, como revelou em uma entrevista ao iGay, em março de 2014.

A relação de Laerte com o desenho começou bem cedo e naturalmente, como acontece com a maioria das crianças. O gosto pela arte o levou ao Curso Livre de Desenho da Fundação Armando Álvares Penteado, concluído em 1968. No ano seguinte, ingressa na Universidade de São Paulo (USP) para o curso da Escola de Comunicações e Artes (ECA). Foi admitida nos cursos de Jornalismo e Música, mas não concluiu nenhum deles. Ainda dentro da universidade, inicia sua trajetória no mundo dos quadrinhos ao criar junto com Luiz Gê a revista experimental *Balão*, em 1972, ilustrando a capa da segunda edição. Começa, então, sua jornada pelos quadrinhos de humor inteligente e com forte crítica política.<sup>11</sup>

A partir de 1974, quando se filia ao PCB (Partido Comunista Brasileiro), cria a empresa de comunicação sindical OBORÉ, em parceria com o jornalista Sergio Gomes. Durante o

---

<sup>11</sup> Essas informações foram extraídas de vários materiais. Dois destes são oficiais da Ocupação Laerte, organizada pelo Itaú Cultural. O material completo pode ser acessado nos seguintes links: <https://bit.ly/2S8mXkA>, e <https://bit.ly/2PSPPhVW>. Outra fonte importante foi o material do blog de cultura pop Judão: <https://bit.ly/2BxJiAO>.

período de 1976 a 1986, a produção para a revista trazia o forte engajamento de Laerte na causa dos trabalhadores, tornando-o parte da gama de artistas que criticavam o período militar e sua política de repressão. Em paralelo ao engajamento político e sindical, começa a ilustrar para a *Gazeta Mercantil* e para a *Folha de S. Paulo*.

Os anos 1980 foram um marco na produção de quadrinhos no Brasil. No final desta década, Laerte retoma a parceria com Luiz Gê e cria a revista *Circo*. Mesmo dedicando-se ao máximo à revista, colabora com outros periódicos, como *O Bicho*, *Placar*, *Gazeta Mercantil*, *Correio Braziliense*, *Zero Hora*, entre outros. As tiras, caricaturas e ilustrações do artista transbordavam consciência política e “humor esquemático”<sup>12</sup>. Neste período, Laerte começou a trabalhar com as tiras dos *Piratas do Tietê*, que apareciam inicialmente na *Chiclete com Banana* e, posteriormente, na revista *Circo*. Mais tarde, as histórias dos *Piratas* foram lançadas em uma revista própria com narrativas mais longas contendo os personagens.

Figura 06 – Parte da história “Por um puñado de miguelitos”, publicada na revista *Chiclete com Banana*;

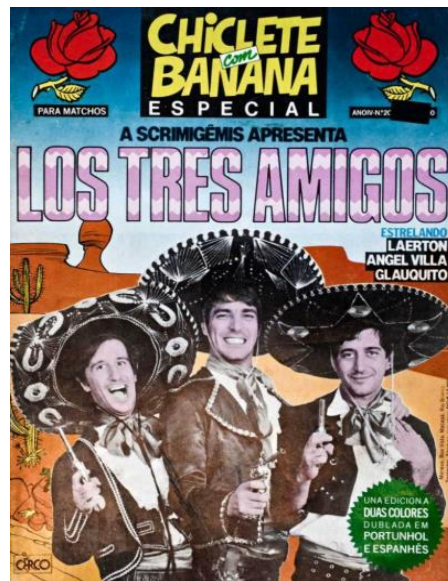


Fonte: <http://www.los3amigos.com.br/quadrinhos/chiclete>

<sup>12</sup> Definição de Laerte Coutinho para o humor de sua geração. Segundo ela, esse humor era baseado em ‘tipos’ para trazer à tona um humor que faz o leitor pensar. Esta definição foi dada ao pesquisador de humor gráfico do final do século XX no Brasil, na Argentina e no México, Juan Navarrete.

A partir da revista *Circo*, o trio Laerte, Glauco e Angeli tornou-se principal referência na produção nacional de tiras humorísticas. Glauco, dono de personagens como *Geraldão* e *Dona Marta*, e Angeli, autor de *Rê Bordosa* e *Wood & Stock*, criaram junto com Laerte *Los Três Amigos* (Laerton, Glauquito e Angel Villa). As tiras e quadrinhos produzidos pelos cartunistas situavam os três personagens (baseados em seus próprios criadores) em um deserto com ares mexicanos e traziam diálogos marcados por uma mistura de português com espanhol.

Figura 07 – Capa da revista Chiclete com Banana



Fonte: <http://www.los3amigos.com.br/quadrinhos/chiclete>

As histórias começaram a ser publicadas na revista *Chiclete com Banana*, ganhando uma edição especial, anos depois, editada pela *Circo Editora*. Mais tarde, o trio também contaria com a participação de Adão (Adón, nos quadrinhos de *Los 3 Amigos*).

Ainda na década de 1990, Laerte começa a colaborar para a *Folha de S. Paulo* com os até hoje aclamados *Piratas do Tietê* e logo depois com tiras de *Los 3 Amigos*. Em 1993, cria o personagem Hugo Baracchini (uma espécie de alter ego seu) como integrante dos *Piratas do Tietê*. Alguns anos depois, o personagem foi lançado individualmente no caderno de informática da *Folha de S. Paulo*. Em suas colaborações para a *Folha* e para *O Estado de S. Paulo*, surgiram a paródia de super-heróis *Overman* e as histórias da artista *Suriá*, voltadas para um público infantil.

Assim como a caricatura, o humor se apropria de uma determinada característica e a exagera. Contudo, essa distorção nem sempre ocorre de uma forma respeitosa. Para se realizar,

o humor precisa falar a mesma linguagem da sociedade. No Brasil, há uma cultura que reforça a graça em piadas racistas, homofóbicas, machistas e sexistas que, para alguns humoristas, não contêm valor opinativo ou ideológico, uma vez que são apenas piadas, caricaturas de uma realidade da qual não podemos nos desfazer. Nesse sentido, as piadas preconceituosas são fáceis e já estão prontas para o público, reforçando visões conservadoras e claramente preconceituosas.

Figura 08 – Tira de Laerte Coutinho



Fonte: <http://manualdominotauro.blogspot.com/2011/09/laertevisao-03-09-11.html>

No entanto, novas formas de fazer humor revelam que é possível criticar normas e condutas impostas. No documentário *O Riso dos Outros* (2012), de Pedro Arantes, o cartunista André Dahmer afirma que “da mesma forma que o humor tem a capacidade de perpetuar certos preconceitos, ele também tem a capacidade de quebrar certos preconceitos ou de ridicularizar certos preconceitos”.

Nas tiras de Laerte Coutinho, o “humor esquemático” se define na crítica e na ridicularização de posicionamentos tradicionais. Dentro do amplo espectro do humor, a referência de Laerte como cartunista que produz um humor crítico vai contra o humor que dialoga com o preconceito. Para a artista, “o discurso humorístico é um discurso ideológico”.

Durante sua carreira, o discurso cômico de Laerte se transformou. O humor esquemático tornou-se mais engajado e algumas de suas histórias e de seus personagens foram abandonados – a série de tiras dos *Piratas do Tietê*, um de seus maiores sucessos, está entre elas. Em

entrevista para o iG<sup>13</sup>, em outubro de 2010, Laerte comenta esse abandono que, segundo ela, se deve a um ciclo já completado. Para a cartunista, não era mais interessante investir em personagens que ela já considerava esgotados e completos em suas existências. De todos os personagens, o único que continuou ativo no mundo de Laerte foi Hugo/Muriel.

Quando deixei de lado as personagens, mantive a Muriel porque me interessava o desenvolvimento dela, uma vez que acompanhava o meu próprio - e até antecipava. Quer dizer, era um diálogo autora/criatura que preferi manter. Por um tempo, funcionou; depois, acabei parando de fazer, também (COUTINHO, 2018).<sup>14</sup>

O personagem também foi um dos principais protagonistas que narrou as amplas mudanças que tomaram conta de Laerte e de seu trabalho. Em entrevista à revista Bravo, em setembro de 2010, a artista surpreendeu na reportagem “O masculino e o feminino na vida e na obra de Laerte Coutinho”. Até então, Laerte apresentava-se como *crossdresser*, um homem assumindo seu “lado feminino”.

O processo teve início em uma tira do Hugo, em 2009. A sequência gráfica “Overture”, na qual o personagem aparece se vestindo de mulher provocou o e-mail de uma amiga que, segundo Laerte no documentário *Laerte-se*, chamou a atenção da cartunista dizendo “ta evidente demais”. Inicialmente, era só a identidade feminina de Hugo na prática que explora formas de expressão. Posteriormente, Muriel tomou conta das tiras e Laerte começou a vivenciar outras possibilidades. A cartunista explica que a permanência de Hugo em seu trabalho se deve às experiências que ambos vivenciam:

Tem a ver com a “travestividade”, uma coisa que estou vivenciando, e eu mantive meio na marra, eu forcei essa existência – de forma natural eu não faria isso. Forcei por ser uma forma de refletir, como para mim a atividade de me travestir é uma coisa nova e misteriosa, e também cheia de informação que não tenho; eu uso o Hugo para fazer essa prospecção. (COUTINHO, 2010, ÚLTIMO SEGUNDO – IG)

Segundo a própria Laerte em uma participação no programa Café Filosófico<sup>15</sup>, em agosto de 2016, a aparição de seu “lado feminino” para o mundo era algo que ela estudava desde 2004. Relutante em explorar sua sexualidade e seu desejo homossexual, que se expressava desde jovem, a cartunista vinha cogitando explorar as possibilidades.

Quando eu parei de problematizar e fugir da minha orientação sexual, meu desejo por homens, que foi o fantasma de toda a minha juventude e maturidade, que me levou a enfiar isso debaixo do tapete durante décadas mesmo e me causava muito mal, muita ansiedade [...] Quando eu descobri o que era que tava realmente me incomodando e resolvi aceitar isso, o mundo realmente mudou. (COUTINHO, 2016).

<sup>13</sup> A entrevista pode ser lida em <https://bit.ly/2LsszmX>

<sup>14</sup> Essa citação faz parte da entrevista que realizei com Laerte Coutinho por e-mail, em outubro deste ano.

<sup>15</sup> O programa pode ser assistido na íntegra em <https://bit.ly/2woBvIQ>.



Mesmo tentando compreender seus desejos, a expressão de gênero que Laerte assumia até então e as vontades que habitavam o seu íntimo criavam uma tensão que era traduzida em seu trabalho. “Era uma fantasia que eu reservava pro uso dos meus personagens. Eu deixava o Hugo se travestir, eu deixava o Hugo se maquiar. Aí ele, no discurso cômico, fatalmente era visto como uma coisa ridícula” (COUTINHO, 2017). Muriel aparece nas tiras e passa a conferir outro tipo de expressão de gênero a Hugo na medida em que “o Laerte” começa a se tornar “a Laerte”.

Na mídia, várias hipóteses foram levantadas: a de que o cartunista (como era chamado até então) estaria louco por conta da morte do filho, Diogo, em 2005, ou que a ideia de que se vestir de mulher se tratava de um fetiche sexual. Em entrevista para a *Folha de S. Paulo*<sup>16</sup>, em novembro de 2010, Laerte comenta esses palpites da mídia e do público:

Não, não é um fetiche sexual. Não é, nem é um tema que me interessa agora. O travestimento é uma questão de gênero, não de sexo. São coisas independentes, autônomas, que nem o executivo e o legislativo. É um erro fazer essa mistura. "Ah, está vestido de mulher, então é viado." "Jogou bola, é macho." E eu que gostava de costurar e de jogar bola? O que tenho feito é investigar essa parte de gênero. O que tenho descoberto é que isso é muito arraigado, essa cultura binária, essa divisão do mundo entre mulheres e homens é um dogma muito forte. Não se rompe isso facilmente. Desafiar esses códigos perturba todo o ambiente ao redor de você. (COUTINHO, 2010, Folha de S. Paulo)

Ainda sobre as tentativas de terceiros em compreender o processo pelo qual passava, Laerte também comenta que a morte de Diogo teria contribuído para a interrupção de sua, até então, se familiarização com a prática *crossdressing*. As descobertas e experimentações do “travestimento” foram retomadas em 2009, quando Laerte fez sua primeira montagem<sup>17</sup> como *crossdresser*. Durante a entrevista, Laerte deixa claro que muito do que foi incorporado e descartado em seu trabalho já estava presente em suas reflexões desde antes da morte do filho. No documentário *Laerte-se (2017)*, a cartunista se refere a esse acontecimento como “deflagrador”, no sentido de que para Diogo “a morte significou tudo”, mas e para quem ficou? A cena tem sequência com uma tira de Laerte em que ela aparece conversando com Diogo sobre a morte.

---

<sup>16</sup> A entrevista pode ser lida em <https://bit.ly/2UWmZh8>

<sup>17</sup> O termo refere-se ao processo de se vestir utilizando roupas e acessórios do gênero oposto. No caso das travestir, *drag queens* e *crossdressers*, o processo ocorre por meio do uso de roupas e acessórios femininos.

Figura 09 – Tira sem nome



Fonte: documentário “Laerte-se”, de Eliane Brum e Lygia Barbosa da Silva

“O que faz sentido? O que não faz mais sentido? Eu vejo esse momento como um momento de retirada de véus. O Hugo agora é a Muriel, né?”, completa Laerte (2017) ao se referir a suas descobertas e experimentações. Para ela, trata-se de uma investigação sobre a mulher que ela pode ser. Esse amplo espectro de possibilidades, característico da experiência transgênero, é o que tem norteado a cartunista. “Eu tenho aprendido que é possível ser mulher com a minha genitália, sim. O que é se sentir mulher? É algo que eu me sinto. É algo que eu tenho me sentido cada vez mais” (COUTINHO, 2017).

Entre um traço e outro, de maneira costumeiramente militante, a cartunista traz para suas tirinhas sua visão de mundo. Em uma mudança que já se desenhava há alguns anos em seu trabalho, Laerte subverte o humor, a arte e a si mesma. Como objeto de investigação de processos que nem mesmo ela dá por encerrados, a cartunista aproveita seu trabalho, já consolidado, e traz à tona diversas questões, tornando-se uma das principais figuras transgênero do Brasil na atualidade.

### 3.4. QUEM VEIO PRIMEIRO: MURIEL OU “A” LAERTE?

Figura 10 – Tira do Hugo



Fonte: Laerte Coutinho

O personagem Hugo Baracchini aparece pela primeira vez em 1992, no caderno de informática da *Folha de S. Paulo*. Segundo Laerte Coutinho, o personagem era uma auto representação e exibia suas inseguranças. As tiras exibiam, de forma muito bem-humorada, as crises existenciais de Hugo e suas reflexões sobre temas como a vida, morte e sexo<sup>18</sup>, além de fugir da máfia e das dívidas que adquiria.

Figura 11 – Tira do Hugo



Fonte: <http://www2.uol.com.br/laerte/tiras/hugo/tira18.gif>

Em 2004, Laerte publica a tira “Overture”<sup>19</sup> em que o personagem Hugo aparece em uma transformação. Nas tiras, o personagem aparece passando batom, depilando as pernas e vestindo peruca e vestido para mais uma de suas tantas tentativas de fuga da máfia. A partir do contato de uma amiga, Maria Paula Manfitane, que questionou se as novas práticas do personagem não seriam reflexo de uma demanda da própria autora, Laerte desencadeia um

<sup>18</sup> Informações presentes na seção de Hugo Baracchini em um dos sites em que Laerte postou seus trabalhos ao longo de sua carreira: <https://bit.ly/2SZD6IY>.

<sup>19</sup> A tira “Overture” aparece no próximo capítulo, durante a análise. Por isso, ela não consta nesta página.

processo na personagem e em si mesma. A cartunista afirma, no documentário *Laerte-se* (2017), que a tira serviu para que ela se desse conta de que estava colocando suas vontades também em seu trabalho. Com o tempo, Hugo foi dando espaço à Muriel. Quando questionada pela jornalista Eliane Brum sobre as mudanças ocorridas com a personagem, Laerte esclarece “foi junto comigo. Quando eu virei ‘a’ Laerte, ele [Hugo] também virou a Muriel.”

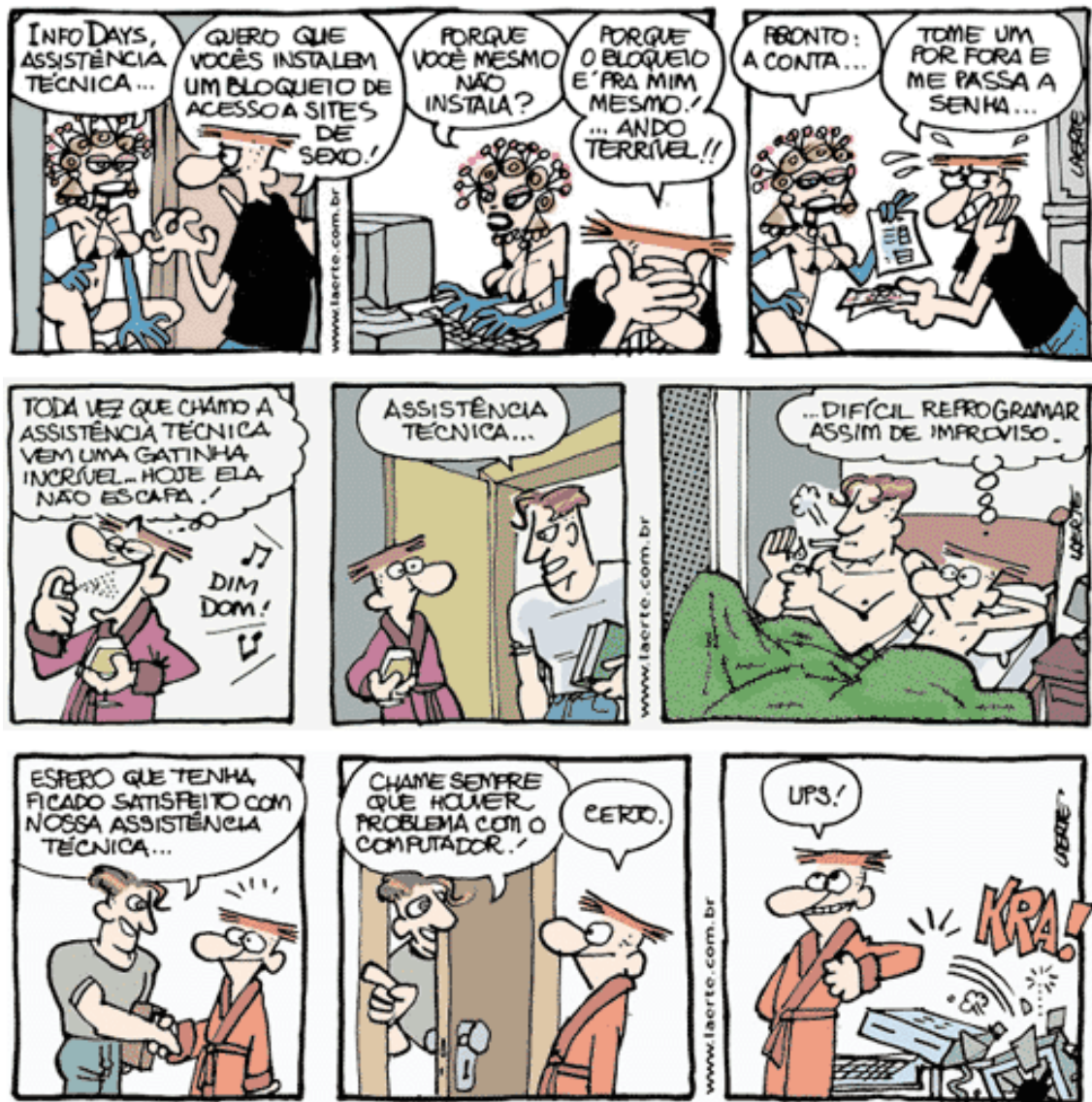
No entanto, antes desta tira que deu início aos processos de experimentação, até então, como *crossdresser*, Hugo já se travestia a pretexto de estar fugindo da máfia e também já mostrava dúvidas quanto à sexualidade (Figura 12) e também (Figura 13).

Figura 12 – Tira do Hugo



Fonte: <http://www2.uol.com.br/laerte/tiras/hugo/tira64.gi>



Figura 13 – Tiras do Hugo<sup>20</sup>

Fonte: <http://www2.uol.com.br/laerte/tiras/index-hugo.html>

Na sua primeira entrevista falando sobre seu processo como *crossdresser*, para a revista Bravo, Laerte comenta: “O fato de [Hugo] imitar o visual das mulheres certamente denunciava algo sobre mim – sobre ambições que eu me negava a explorar às claras.” (COUTINHO, 2010). Até então, a cartunista se identificava como homem bissexual *crossdresser*, ainda explorando um novo mundo de possibilidades que o feminino dispõe.

No decorrer dos anos, a artista se aprofundou na construção de sua identidade transgênero. De homem cisgênero bissexual, passou a se entender como mulher dentro das

<sup>20</sup> Estas três tiras foram publicadas separadamente, mas optei por mostrá-las unidas para melhor compreensão do leitor.

possibilidades. Três anos depois da entrevista à Bravo, Laerte aparece no programa Gabi Quase Proibida, comandado pela jornalista Marília Gabriela. Cada vez mais acostumada com as roupas, acessórios e maquiagem femininos, Laerte afirma que “a roupa é uma expressão da pessoa, e não do gênero modelar da pessoa”. Para a cartunista, nos vestimos “para dizer coisas”, e não apenas para cobrir o nu. Ela também apresenta esse mesmo ponto em *Laerte-se* (2017), ao afirmar que a expressão masculina é “falsamente despreziosa”. A cartunista se refere à maneira dos homens de se vestir da forma mais simples possível, como se nada precisasse ser provado pelos homens, e completa:

Ele [modo masculino] tem uma pretensão, claro que tem. Todos os modos têm. Mas é inconsciente, talvez seja típico de uma categoria humana que se julga no poder sempre, né? As mulheres, não. Elas não são no mundo delas, são no mundo dos homens. Então, elas têm que tomar cuidado, prestar atenção. (COUTINHO, 2017)

Com a chegada de Muriel às tiras e à vida de Hugo, no final dos anos 2000, os tensionamentos de Laerte passaram a ser outros. Os problemas de macho de Hugo deram lugar a um outro aspecto que a própria cartunista estudava expressar já que, até então, se reconhecia e se colocava socialmente como homem heterossexual cisgênero. Contudo, suas tiras passaram a abordar a prática *crossdresser*, sempre com muito humor.

## 4 “LAERTIZANDO” TEORIAS

Os quatro primeiros capítulos deste trabalho estavam encarregados de fornecer suporte teórico acerca dos temas que percorrem a análise do *corpus*. Foi realizado levantamento bibliográfico sobre as ondas do movimento feminista, trazendo também o viés da interseccionalidade, do feminismo radical e do transfeminismo, e sobre os estudos *queer*, mostrando os aspectos importantes do movimento homossexual.

O entendimento sobre a dominação masculina como forma de poder e controle dos indivíduos também foi necessário para tecer a base teórica desta pesquisa. Além disso, foi elaborado um estudo sobre arte sequencial, dedicado à compreensão das origens deste tipo de manifestação artística, e uma imersão nos processos artísticos e pessoais de Laerte Coutinho.

Para dar continuidade à pesquisa, trago nas próximas páginas a metodologia desenvolvida para a execução da análise do objeto de estudo.

### 4.1 A METODOLOGIA

Os próximos subcapítulos explicam o procedimento de análise das tiras de Laerte Coutinho, criadora da personagem Muriel, objeto de estudo deste trabalho. Procurando entender melhor “criadora” e “criatura”, procurei autores e autoras que pudessem me dar o aporte necessário para enxergar Muriel e Laerte não apenas como admiradora, mas como pesquisadora. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*, de Judith Butler, foi a primeira obra a me auxiliar na compreensão, deveras ampla, do que é ser mulher. Esse entendimento foi bastante útil na hora de pensar a mulher transgênero, uma vez que tende a ser excluída da construção do sujeito do feminismo pelo viés mais radical do movimento. Ainda neste sentido, procurei autoras e pesquisadoras que tivessem, em seus corpos, a experiência da transformação. Letícia Lanz e Jaqueline Gomes de Jesus me ajudaram a entender as diferenças entre os indivíduos transgêneros, bem como o uso dos termos mais adequados.

Seria impossível falar de sexualidade sem trazer alguns aspectos da obra de Michel Foucault, no que diz respeito ao domínio dos indivíduos através do controle do sexo. Neste contexto, também foi importante trazer conceitos do sociólogo Daniel Welzer-Lang sobre a identidade masculina e suas formas de dominação, que estão amplamente conectadas à dominação das mulheres e homossexuais por um conjunto de heteronormatividades incutida na cultura e na sociedade. Richard Miskolci também foi um dos autores utilizados, principalmente

para a compreensão dos movimentos homossexuais e dos estudos *queer*. Por último, mas não menos importante, a obra de Sonia Bibe-Luyten foi a principal base para os meus estudos sobre histórias em quadrinhos, com o auxílio da tese de Gilmar Hermes para analisar como essa arte se desenvolveu ao longo dos séculos. Nas próximas páginas, apresentarei a teoria acionadora da metodologia, que será utilizada para desdobrar a análise junto com os autores e autoras acima citados.

#### 4.2 LINHAS, FORMAS E NARRATIVAS

A teoria acionadora da metodologia está contida no livro *O Sistema dos Quadrinhos* (2015), de Thierry Groensteen. Como outros autores, ele argumenta a favor de uma semântica específica da imagem dos quadrinhos. Em seu estudo, o pesquisador francês explica que existe uma “disputa improdutiva em torno de unidades significantes”, pois para alguns pesquisadores, os desenhos das HQs podem ser decompostos em pequenas unidades identificáveis, como pontos, linhas, formas, textura, etc.

Para Groensteen, uma análise microssemiótica revela-se extremamente frágil quando o assunto é quadrinhos simplesmente pelo fato de que é difícil identificar unidades tão pequenas e elementares, utilizadas para analisar outros tipos de arte (como a escultura, a pintura, o cinema, a fotografia, etc.) e formalizá-las. Além disso, muitos teóricos analisam as HQs como, essencialmente, um misto de texto e imagem, mas Groensteen revela a primazia da imagem na produção de sentidos e discursos.

Para uma nova semiologia das HQs, Groensteen analisa a arte sequencial como linguagem e como um conjunto de mecanismos produtores de sentidos. Para isto, ele cria uma abordagem mais específica a partir de articulações maiores contidas nas HQs.

Na perspectiva de Groensteen, as HQs possuem dois elementos básicos que as constituem e consolidam como uma linguagem única inconfundível: o quadro, que agrupa os signos visuais e suas propriedades; e o balão, que insere a escrita no interior da imagem. Os quadrinhos, portanto, combinam duas formas de expressão, dois conjuntos de códigos, e, por isso, podem ser descritos como um sistema (Groensteen, 2015). Na tentativa de encontrar a via de acesso ao interior desse sistema, o pesquisador desenvolve três noções essenciais que se apoiam na macrossemiótica: a artrologia, que se refere a articulação do conjunto de relações representadas pelas imagens; a espaçotopia, que diz respeito ao conjunto de princípios que dá



conta do espaço compartilhado e da disposição espacial dos quadros. Este último conceito também dá conta de reunir e, ao mesmo tempo, manter separadas as ideias de espaço e localização. Entre esses espaços, por exemplo, estão o balão de fala, o quadro, o requadro, a tira e a prancha (este não será utilizado como aspecto a ser analisado neste trabalho, uma vez que o conceito só pode ser contemplado em histórias em que mais de uma tira compõe a página, que não é o caso do objeto de pesquisa).

A espaçotopia, contida na artrologia, dará conta de explicar boa parte deste tipo de narrativa visual. É a partir dela que podemos estudar a serialidade das imagens sequencialmente fixas dispostas nas tiras. Groensteen reconhecerá nessa sequência narrativa um princípio fundador que norteará sua pesquisa: a solidariedade icônica. Estas imagens são chamadas pelo autor de “imagens solidárias”, imagens que apresentam a dupla característica de estarem apartadas e conectadas. Em suma, essas imagens estão semanticamente determinadas pela sua coexistência, pela sua ordem sequencial, por se completarem na narrativa.

Dentro dos parâmetros de Groensteen, utilizarei algumas propriedades e conceitos para a análise das tiras de Laerte. São eles: a tira, o requadro e suas funções (que, por si só, explicam o quadro, uma vez que o delimita, o *faz*), o balão, a narrativa e os planos de significado.

#### 4.2.1 Tira

A tira é o dispositivo mais familiar do modelo tradicional de prancha de quadrinhos. A fileira formada por uma sequência de quadros deu origem à expressão francesa *bande dessinée*, banda desenhada, em português, e pouco tempo depois designada apenas como tira. São vistas como “espaços de transição”, uma vez que recortam ações que, juntas, elaboram um discurso.

Em meio à página, a tira, desprovida de autonomia, aparentemente não possui outro status que não o de unidade intermediária. Enquanto o quadro e a prancha são dois espaços fechados e estruturados, que o olho tem prazer em seguir e em que o conteúdo facilita a totalização, a tira aparece como um espaço de transição, cuja homogeneidade ou isolamento são insuficientes para reivindicar identidade própria. (GROENSTEEN, 2015, p.67)

Ainda segundo Groensteen, a tira é um dispositivo em que a espaçotopia pode e deve evidenciar suas funções e elementos específicos. Sendo assim, a falta de autonomia das tiras não é uma regra, uma vez que as tiras diárias em veículos jornalísticos cumprem um papel importante na produção de sentidos. A sucessão apresentada gera uma sequência linear capaz de produzir sentidos independentemente da quantidade de quadros. Desta forma, a ideia de tiras como “espaços de transição” só se aplica se o objetivo for o de composição de uma prancha.

Neste sentido, a tira, com ajuda do quadro e do requadro, mostram um percurso de leitura e cumprem duas funções: estética e narrativa. Esses dois critérios distintos, um espacial e outro temporal, permitem que o leitor mergulhe na sequência de quadros que narram uma história através de representações icônicas e solidárias, seja ela amparada por texto ou não.

Abstrair-se de um requadro para “mergulhar” no seguinte é uma operação que se dá em uma fração de segundo e que se apoia no automatismo inconsciente. Cabe lembrar que esse deslocamento de atenção implica atravessar um vazio (o entre-imagens) e, em termos rítmicos, os vazios nunca têm o mesmo valor. Deslizamos suavemente ao longo dos quadros que, por serem parte da mesma tira, seguem um ao outro na horizontal. (GROENSTEEN, 2015, p. 69)

Embora Groensteen considere a tira como uma parte da prancha – uma vez que analisa HQs e não tiras, especificamente –, ele ressalta a importância da tira na unidade visual, pois ela reforça a redundância ou a complementaridade dos quadros. Além disso, os elementos que a tira reúne contribuem para sua “coesão sintagmática” e a afirmam como “unidade plástica e narrativa pertinente”.

#### 4.2.2. Requadro

O requadro é um dos mais importantes elementos dos quadrinhos, segundo Groensteen. Ele nada mais é do que a linha que engloba o conteúdo do quadro com o desenho. Assim como na definição de linha Donis A. Dondis, o requadro é enérgico, decisivo, tem um propósito e faz algo de definitivo, seja usado com precisão ou flexibilidade para descrever a forma do conteúdo.

Suas funções são divididas pelo teórico, que as separa em seis. A saber: *função de fechamento*, *função de separação*, *função de ritmo*, *função de estrutura*, *função de expressão* e *função de indicador de leitura*. Essas funções exercem efeito sobre o conteúdo do quadro e sobre os processos perceptivos e cognitivos do leitor.

- a) *Função de fechamento*: é a mais básica das funções do requadro. Ela delimita e circunscreve a área do desenho e dos enunciados verbais. A estruturação do espaço, feita pelo requadro, pode ser chamada de quadriculação, uma vez que enquadra uma imagem que trabalha como construtora de uma virtualidade. Mesmo que esteja fechado em sua totalidade, o requadro e seu conteúdo não estão desligados dos demais quadros que o cercam.
- b) *Função de separação*: na linguagem dos quadrinhos, é preciso que os quadros estejam fisicamente isolados para que a leitura aconteça. Nesse sentido, o requadro desempenha um papel de recorte.

Desempenha um papel análogo aos signos de pontuação da língua (incluindo o símbolo elementar que é o branco que separa duas palavras), signos esses que recortam, dentro de uma continuidade, as unidades pertinentes e permitem – ou facilitam – a compreensão do texto. (GROENSTEEN, 2015, p.53)

- c) Função de ritmo: ao serem criados ou agrupados por afinidade, os quadros obedecem um ritmo específico imposto pela sua sucessão. A distribuição de imagens, de enunciados e de balões de fala delimitadas pelo requadro compõem uma tira que produzirá sentido.
- d) Função de estrutura: a produção da forma do quadro (que costuma ser retangular ou quadrado, mas também pode assumir outras formas dependendo do sentido que se quer dar ao conteúdo do quadro), a estruturação em tiras ordenadas é disposta. As dimensões criadas por essas formas influenciarão na composição das imagens e das tiras e na percepção do leitor, uma vez que ajudará a estruturar uma expressão para os quadros e tiras e guiará o leitor na sequência.
- e) Função de expressão: dentro das opções de organização para tiras e pranchas através do requadro, uma das funções deste é criar uma expressão própria através de uma organização formal. Nos exemplos, Groensteen traz duas pranchas de *The Plot Thickens* (1980), de Bill Griffith. A organização formal das pranchas obedece uma regra simples e arbitrária: a cada nova linha horizontal, um requadro é adicionado a mais em relação à tira anterior. Ou seja, se a tira 01 possui três quadros, a tira 02 possuirá quatro. O resultado é uma composição original que reduz a superfície da prancha à medida em que a representação se dá de forma diferente a cada requadro. Esta função se aplica mais a uma análise de composição de prancha. Por isso, não contribuirá diretamente para a análise do *corpus* selecionado para a análise.
- f) Função de leitura: essa função diz respeito à indicação de algo a ser lido. Por intermédio do requadro, o leitor é levado a supor que o conteúdo do quadro deva ser decifrado. Desta forma, o requadro teria função de atrair os olhos para aquilo que se manifesta no quadro. Até mesmo um requadro que delimita um quadro vazio será lido de alguma forma e produzirá um significado. O mesmo também acontece na ausência do requadro: existem casos em que alguns quadros cercam um espaço sem requadro que contém alguma imagem ou conteúdo, e são estes que ajudam a dar sentido ao conteúdo que está fora da delimitação de um requadro.

As funções do requadro funcionam de forma sucessiva. Elas reforçam a noção de espaço-topia e a colocam como condição da artrologia, uma vez que para articular elementos é necessário trabalhar dentro do espaço estabelecido de forma a manter sentido na sequência de imagens disposta, seja numa tira ou numa prancha.

#### 4.2.3. Balão de fala

Assim como o requadro, o balão é o espaço que delimita, expressa códigos e guia o leitor nos quadros em sequência. É um espaço que indica a presença do texto e auxilia a imagem na produção de sentidos. Como o quadro às vezes não é cercado pelo requadro, o texto em alguns casos também não é delimitado pelo balão:

Recebem-se as palavras dentro do espaço representativo sem que os domínios da escrita e do icônico fiquem demarcados explicitamente. [...] Na hierarquia dos espaços, o balão está subordinado ao quadro pelo motivo de que o quadro pode fazer o papel de balão e porque o balão implica necessariamente um quadro. [...] no quadro, o balão conta como uma parcela, não se constitui como um todo; é apenas um subconjunto fechado, sendo o espaço restante dedicado, a princípio, ao desenho. (GROENSTEEN, 2015, p.76-77)

A existência do balão de fala é condicionada à existência da imagem, do quadro. No entanto, a imagem não dependerá do balão para produzir sentido, reforçando a primazia da imagem, destacada por Groensteen logo na apresentação de sua linha teórica. Portanto, é importante compreender que seu uso ou sua ausência fazem parte de uma decisão narrativa.

#### 4.2.4. Narrativa e planos de significado

A união dos principais elementos que conduzem a sequência de quadros na tira tem papel decisivo na narração. Para entendê-la, é importante se apropriar de dois princípios: o da *sucessão* e o da *transformação* (GAUDREAULT *apud* GROENSTEEN, 2015, p. 37-51). Ou seja, é necessário relatar atos e acontecimentos para que tenham a relação de sucessão, e também é preciso que os quadros apresentem, simultaneamente, semelhança e diferença para que produzam o efeito de transformação. As imagens em sucessão e transformação produzirão um movimento, no qual reside a condição de narratividade.

O grau de estruturação esboçado nas tiras, bem como a expressão produzida pelo fechamento dos requadros, ajudam a vetorizar as imagens e guiar a leitura. Também é importante frisar que no caso das tiras, a narrativa é estritamente linear.

A produção de sentido dentro da narrativa só se dará quando finalizada a leitura dos quadros. Neste trajeto, segundo Groensteen (2015), o leitor passa por alguns planos sucessivos

de significado. O principal deles, para o autor, é o plano do quadro que, logo ao primeiro contato com o leitor, será narrativo e dotado de um significado natural e independente dos demais quadros. O segundo plano apresentado é o do sintagma, que se limita à tríade do quadro que está sendo lido, de seu antecessor e de seu sucessor. Neste plano, a leitura do quadro estará articulada com outros dois quadros que completarão o sentido, levando o leitor ao nível da interpretação em movimento. Já o terceiro plano de significado diz respeito à sequência. Para o pesquisador, as articulações semânticas da história permitem identificar uma história caracterizada por uma unidade de ação e/ou espaço (2015, p.118). Este plano permite converter a sequência em enunciado, produzindo um sentido geral.

A partir da ideia dos planos, é possível compreender que existe uma escalada no processo de significação, que só é construído por completo ao final da leitura. Além do aporte teórico, utilizarei a entrevista que realizei com Laerte Coutinho em outubro deste ano.

#### 4.3 SELEÇÃO DO *CORPUS*

Conheci o trabalho de Laerte Coutinho por meio das tiras do Hugo e da Muriel. Não recordo bem o ano, mas foi quando sua vida como *crossdresser* chamou a atenção da mídia. Desde então, comecei a apreciar a forma como Laerte trabalha questões como gênero, transgeneridade, sexualidade, homofobia e preconceito através do humor justamente porque se distanciava de tudo que eu havia visto, até então, no humor gráfico.

Em 2017, com o lançamento do documentário *Laerte-se*, ficou ainda mais claro o meu interesse pelo trabalho dela, mas, principalmente, sobre questões de gênero. Desde que iniciei o curso de Jornalismo, passei a ter mais contato com pautas LGBTQI+ por conta das amizades que fiz. O assunto já era bastante natural para mim pelos motivos expostos na introdução deste trabalho, mas as amizades e relações que construí me auxiliaram na destruição de concepções que eu já questionava e me colocaram em constante exercício de desconstrução da Thuanny como mulher. Essas questões, somadas às tantas outras trazidas por Laerte, Eliane e Lygia no documentário, apenas confirmaram minha preocupação e meu interesse por um tema que considero extremamente rico, amplo e bonito.

Ao ver Muriel transitando entre o feminino e o masculino, numa espécie de busca por si mesma, me senti instigada a tentar compreendê-la como personagem, como uma expressão caricatural de muitos indivíduos que se encontram andando em uma espécie de corda bamba.

Como *corpus* de análise, utilizarei as tiras da personagem Muriel postadas no blog Muriel Total, alimentado pela cartunista Laerte Coutinho. A análise foi dividida em duas etapas: a análise flutuante e a análise específica.

Na análise flutuante, reconheci o território da personagem e da cartunista, selecionando as tiras que tivessem a Muriel como personagem central da narrativa. As tiras, que já haviam sido lidas e observadas antes da produção do projeto da pesquisa (primeiro semestre de 2018), foram relidas paralelamente à pesquisa e à produção da teoria deste trabalho. Setenta e oito tiras, publicadas entre 2009 e 2014 no blog Muriel Total, foram selecionadas nesta primeira etapa da análise. Todas tinham Muriel como personagem principal ou assunto central. Entre as tiras selecionadas, foram observados alguns temas abordados em mais de uma sequência e que se voltam para as inquietações da personagem – sexo, roupas, expressão, transgeneridade, mudança de sexo, relacionamento e, até mesmo, religião.

Foram selecionadas cinco tiras para ilustrar e aprofundar o exame dos temas verificados na análise flutuante. Estas deram corpo para a análise específica, na qual contarei com o auxílio da teoria de Thierry Groensteen para analisar o discurso de Laerte Coutinho nas tiras de Muriel.

## 5 A EXPRESSÃO TRANSGÊNERO NAS TIRAS DE HUGO/MURIEL

Na análise de Groensteen (2015), os quadrinhos são ícone. “Se o signo tem propriedade monádica, então um signo é um ícone do objeto” (SANTAELLA, 1995, p. 143). Ao relacionar-se com seu objeto apenas pela virtude de ser semelhante ou idêntico, o ícone caracteriza-se por ser simples e único. Portanto, a propriedade icônica dos quadrinhos, a qual Groensteen se refere, está em representar um objeto ficcional, do imaginário de um indivíduo. Trata-se de uma representação única. Nessa perspectiva, as tiras e os quadrinhos constituem um gênero narrativo e um sistema de pensamento que traz à tona diversas formas de nos apropriarmos do mundo.

No trabalho de Laerte Coutinho, não é diferente. De acordo com suas declarações em entrevistas para diversos veículos, suas tiras começaram a revelar aos poucos suas dúvidas e questionamentos mais íntimos e, com ajuda delas, de maneira geral, trouxe à tona um processo resultante de desejo e transformação, contestando papéis de gênero e padrões sociais.

Antes de apresentar a análise do *corpus*, é importante ressaltar que Muriel aparece, primeiramente, como a versão *crossdresser* de Hugo. O processo de Laerte passou a ser paralelo ao da personagem, conforme explicado por ela no documentário *Laerte-se* (2017) e, assim como não é possível especificar quando a cartunista passou a se considerar como transgênero e como uma “mulher-possível”, também é difícil precisar quando Muriel ainda é Hugo vivendo novas formas de expressão através de roupas e acessórios femininos, e quando Muriel realmente cria seu próprio espaço nas narrativas.

No entanto, as tiras também tratam de temas que tangenciam a transgeneridade. A construção social do masculino é assunto recorrente em muitas tiras. Algumas ilustram a socialização masculina. O ambiente restrito dos “lugares monossexuados” (WELZER-LANG, 2001, p. 462) está presente em algumas tiras que abordam, de alguma forma, a construção individual masculina que se dá, na maioria das vezes, por meio do sofrimento silencioso que permite violências (Figura 14). Essa forma de produzir indivíduos que agem para criar um ambiente e reagem de acordo com ele se liga diretamente ao *paradoxo da doxa*, de Bourdieu (2003). Laerte critica de forma cômica a construção social e cultural dos corpos, que perpetua um falso natural na expressão de homens e mulheres e estabelece relações de dominação.

Figura 14 - Clube do tranco



Fonte: <http://murieltotal.zip.net/listArchive.html>

A religião também aparece no trabalho de Laerte Coutinho. A maioria das tiras que trazem essa temática mostram Hugo sofrendo por medo de suas ações serem interpretadas como pecado. O que é interessante no humor destas tiras é a forma como a cartunista satiriza o “pecado mortal”, que supostamente se traduz em sua prática como *crossdressing*, e o medo das penitências (Figura 15 e Figura 16).

Explicam-nos que, se a repressão foi, desde a época clássica, o modo fundamental de ligação entre poder, saber e sexualidade, só se pode liberar a um preço considerável: seria necessário nada menos que uma transgressão das leis, uma suspensão das interdições, uma irrupção da palavra, uma restituição do prazer ao real, e toda uma nova economia dos mecanismos de poder; pois a menor eclosão de verdade é condicionada politicamente. (FOUCAULT, 2017, p. 9)

Neste sentido, ela problematiza a proibição das instituições – nesse caso, a igreja – e tensiona a repressão criada por uma suposta ordem.

Figura 15 - Garantir



Fonte: <http://murieltotal.zip.net/images/muriel635.jpg>



Figura 16 - Pregações



Fonte: <http://murieltotal.zip.net/images/muriel776.jpg>

Outras tiras tratam da complexidade contida nas definições de gênero e sexualidade. Laerte critica, sempre de forma bem humorada, as limitações contidas nessas definições que acabam por simplificar a construção totalmente subjetiva e individual de cada sujeito. Dentro das definições binárias, ser homem e ser mulher só é possível graças a aspectos biológicos compreendidos como naturais. No entanto, esse entendimento pré-discursivo se coloca à prova quando entendemos as regras que norteiam a construção da identidade e da expressão de gênero dos indivíduos conforme seu sexo biológico. Segundo Louro (2008), a construção dos gêneros e das sexualidades acontece por meio de práticas sociais e culturais. Trata-se de um processo do qual várias instituições participam e resulta em uma ideia distorcida que atua como verdade absoluta. Da mesma forma se dá a sexualidade. A orientação do desejo de cada indivíduo acontece com base na ideia de veracidade contida no significado de sexo biológico. A performatividade e a parafernália de gênero (BUTLER, 2017) resultantes dessas noções biológicas naturais correspondem diretamente às normas que definem sujeitos e identidades (Figura 17).

Figura 17 - Teste



Fonte: <http://murieltotal.zip.net/images/muriel668.jpg>

O que foi possível perceber, analisando sua obra no geral, é que Muriel passou a reivindicar muito mais espaço com o passar do tempo, no mesmo ritmo em que Laerte começou a abordar questões de identidade e gênero em seu trabalho. Independentemente da fase a qual cada tira selecionada pertence, é possível dizer que a cartunista assume a luta pelos direitos de uma comunidade que ainda sofre com o estigma e a reprovação, trazendo informação e propondo uma reflexão para os que acompanham o seu trabalho.

Para realizar a próxima etapa desta pesquisa, a análise específica, separei algumas tiras que se destacaram mais na temática transgênero. O *corpus* reúne cinco tiras que abordam questões de gênero e identidade unindo a linguagem verbal e a não verbal.

## 5.1 MURIEIS POSSÍVEIS

Neste subcapítulo, apresentarei a análise específica de cada uma das cinco tiras selecionadas após a análise flutuante das histórias de Hugo/Muriel, veiculadas no blog Muriel Total, alimentado pela própria Laerte Coutinho. Procurei delimitar o *corpus* utilizando a temática da transformação como guia. Optei por trazer tiras que mostrassem Muriel em processo, que trouxessem Hugo como a origem dessa personagem.

Como já esclarecido anteriormente, Hugo foi um dos poucos personagens que Laerte manteve em seu trabalho. A necessidade dessa presença se justifica pelo fato de a personagem ter antecipado seu desenvolvimento como mulher transgênero (COUTINHO, 2018).<sup>21</sup> Trata-se de um diálogo entre criador e criatura, bastante necessário para a compreensão dos conflitos de cada um.

### 5.1.1 “Às vezes um cara tem que se montar, ué!”

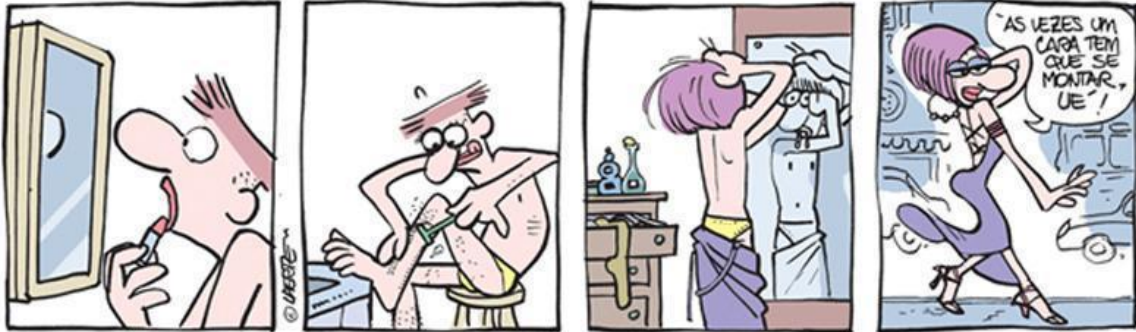
O título desta tira, por si só, já é bastante interessante. O termo *overture* refere-se à introdução instrumental em uma peça, costumeiramente, em óperas. Como já foi comentado no subcapítulo 3.3 *A vida na arte de Laerte Coutinho*, a tira a seguir foi responsável pelo início do

---

<sup>21</sup> Essa citação faz parte da entrevista que realizei com Laerte Coutinho por e-mail, em outubro deste ano.

processo da autora. A sequência narrativa se divide em quatro quadros que mostram a montagem de Hugo.

Tira 01 - Overture



Fonte: <http://murieltotal.zip.net/images/muriel417.jpg>

Os requadros que circunscvem os desenhos cumprem plenamente as funções enumeradas por Groensteen (2015). Dentre elas, nesta tira, destaco as funções de ritmo e de leitura. Ao agrupar os requadros por afinidade entre ações, dando uma ideia de sequência, Laerte produziu um andamento específico para os quadros até que o leitor chegue ao último.

O requadro final abriga o único balão de fala da tira, finalizando-a com o humor que reside no contraste entre a palavra “cara”, que neste caso possui significado masculino, e a expressão “se montar”, bastante associada ao universo *drag queen*. Isto tudo aliado a um homem, como mostra o primeiro quadro, utilizando um vestido no último.

O efeito humorístico desta tira se encontra, basicamente, na surpresa que o último requadro traz. Ao criar a contradição entre os significados trazidos por “cara”, no balão de fala, e do homem com vestido e peruca, no último requadro, Laerte opõe o verbal e o não verbal.

Ao passar pelo plano do quadro, que é comum a todas as tiras, o plano do sintagma fica claro quando, nos três primeiros quadros, captamos signos que representam o mundo feminino sendo manuseados por um personagem que, até então, se identifica e se representa por meio de signos masculinos. Consequentemente, a ideia de sucessão e transformação, que reside na sequencialidade e na linearidade deste tipo de narrativa, se dá a partir das ações apresentadas e na produção de um sentido geral no último plano.

Para além dos efeitos gerados a partir da leitura, esta tira possui uma relação direta com os processos da própria cartunista. A tira foi um dos catalisadores do processo de transformação de Laerte, que começou com a prática *crossdresser*. Isto é, esta tira representa a primeira aparição de Muriel.

Para “tornar-se” mulher, de acordo com Beauvoir, um sujeito assume ou corporifica voluntariamente um gênero. Para Butler, não seria apenas uma questão de escolha fundamentada pelo existencialismo. Essa construção se dá por atos corporais que Butler (2017) chama de *performatividades*:

caracterizada pela reprodução reiterada de modos de agir, que constrange a mulher a se comportar de modo feminino e o homem a se comportar de modo masculino, excluindo, conseqüentemente, os homoafetivos, transexuais e os hermafroditas, por estarem fora do padrão ideal imposto pelas relações sociais de poder. (REIS, 2013, p.365)

O ato de se maquiar, de se depilar, de optar por uma peruca para simular penteados femininos coloca Hugo em um mundo com mais *performatividades*, ou seja, mais possibilidades de expressão – aqui, podemos pensar diretamente nas *drag queens* e nas travestis, que se apropriam de signos compreendidos como femininos para construir suas próprias formas de expressão. Laerte Coutinho utiliza muito essa forma de conceituar uma parte da identidade feminina com a qual se identifica.

Acho que nossa cultura organiza (“organiza”) os gêneros distribuindo possibilidades de modo desigual. Na verdade, me parece que a expressão não é tão ampla para mulheres quanto limitada para homens, isso sim. Para eles é definido um padrão de praticidade, funcionalidade, austeridade, objetividade - tudo entre muitas aspas. Então a parte de livre expressão, de busca afetiva e estética, que nos homens seria visto como falta de virilidade, fica para as mulheres - é tudo arbitrário, claro (COUTINHO, 2018).<sup>22</sup>

Ao optar pelo glamour – não natural – conferido ao mundo feminino, Hugo transgride as normas e o dispositivo binário de gênero, que antes o controlava, passando de “cara” para figura “montada”, podendo ser lida, pelo menos nessa tira, como *crossdresser* – pessoa, geralmente homem, que frequentemente se veste com roupas e acessórios do gênero oposto, sem se identificar como travesti ou transexual (JESUS, 2012). Esta leitura pode ser feita justamente pelo uso da palavra “cara”, que tenta esclarecer que ali existe um homem, ainda que esteja vestido de mulher.

---

<sup>22</sup> Essa citação faz parte da entrevista que realizei com Laerte Coutinho por e-mail, em outubro deste ano.

### 5.1.2 “É proibido embarcar assim.”

A segunda tira, também dividida em quatro quadros, é composta por uma narrativa que aborda o reconhecimento (ou o não-reconhecimento) do indivíduo centrado no dualismo de gênero.

Tira 02 - Embarque



Fonte: <http://murieltotal.zip.net/images/muriel702.jpg>

No primeiro quadro, o fiscal de embarque se refere à Muriel utilizando o pronome de tratamento “senhor”. Muriel mostra não compreender o uso deste pronome para se referir a ela. Na sequência, o fiscal opta por utilizar o pronome de tratamento “senhora”. No entanto, Muriel também não entende a escolha. O terceiro quadro é bastante importante para compreendermos a tira, pois traz apenas aspectos imagéticos, mostrando o fiscal e Muriel em silêncio, os dois com a mesma expressão dos quadros anteriores (Muriel, de óculos escuro, parece não exprimir nada, enquanto o fiscal parece entediado ou sem paciência), remetendo a uma tensão entre eles. Da parte do fiscal, a dificuldade para se referir à Muriel; da Muriel, a dificuldade de ser compreendida como pessoa transgênero. O termo, que é bastante amplo, define pessoas que transgridam a ordem binária de gênero para se expressarem da forma que desejam (LANZ, 2014). O último quadro, que costuma dar sentido à leitura, traz o mesmo discurso da parte do fiscal, que agora substitui os pronomes de tratamento pela expressão “assim”. Muriel finaliza a tira esboçando a mesma expressão e questionando o uso da palavra, bem como nos quadros anteriores.

É importante observar que nos balões de fala do fiscal, é como se o requadro fosse a linha que delimita o balão. Isso pode remeter à distância entre os personagens: o fiscal, mesmo em contato direto com Muriel, não compreende e não está incluso em seu universo.

Ao questionar as escolhas verbais do fiscal, Muriel contesta a imposição social de uma expressão de gênero exata, que impõe um modo adequado de comportamento e de vestimenta a homens e mulheres. A tira ajuda a entender como o corpo serve para que sejamos lidos e interpretados de uma determinada forma e como isso se torna a base para a definição de uma identidade de gênero, além de fazer uma crítica social a algum tipo coerência na representação e expressão de gênero.

O desvio das normas de conduta estabelecido pelo dispositivo binário de gênero caracteriza Muriel como desviante aos olhos do fiscal. Ao detectar que se trata de um homem vestido de mulher, ou seja, transgredindo as normas ao se utilizar de características que divergem das masculinas, o coadjuvante tenta marginalizar Muriel e excluí-la do ambiente.

Aquilo que é estabelecido como ‘criminoso’ ou ‘transgressivo’ não depende do comportamento do indivíduo, mas dos ‘sistemas de valores’ de cada coletividade, que compreendem as normas de condutas consideradas apropriadas e não-apropriadas, assim como seus critérios de aplicação e formas de sanção aos seus eventuais infratores (LANZ, 2014, p. 57)

Este pensamento de Lanz é completado, segundo ela mesma, por Durkheim, que oferece uma contribuição aos estudos de gênero ao afirmar que cada sociedade possui um conjunto de condutas aceitáveis própria, inaugurando o ‘construtivismo social’ ao mover esses sujeitos do plano individual para o social.

Os cientistas sociais estão basicamente de acordo que uma coisa só é considerada transgressão em relação a outra coisa que é considerada normal. Mas o que é normal, o que é convencional, e quem decide sobre isso? A normalidade implica um conjunto comum de valores culturais partilhados e regras ou normas sobre como se conduzir em todos os diferentes aspectos da vida em sociedade (HENRY, 2009, p. 2). Coisas como vestir-se, pensar, falar, olhar, etc. Comportar-se de forma diferente (olhar de maneira diferente, pensar de forma diferente, apresentar-se de maneira diferente, etc.) constitui violação dessas normas e valores (LANZ, 2014, p. 63).

A relação assimétrica de poder imposta pelos padrões de gênero nos remete novamente à Butler (2017), que coloca essas normas como uma articulação enganosa. Incutindo à mulher uma condição imutável de ser oprimido, a transgênero passa também a lograr para si essa opressão. A mulher cisgênero se diferencia em seus mecanismos pela identidade que lhe foi culturalmente imposta. Já a mulher trans, vai se diferenciar por associação direta à mulher cisgênero em um grau ainda maior do que o dos homossexuais, considerados equivalentes ao feminino segundo a teoria de Welzer-Lang (2001).

Essas relações de poder e de opressão trazidas na tira nos remetem a uma ideia de que a troca social só pode ser feita entre indivíduos que seguem as normas e não “perturbam” a



ordem. Novamente, Muriel, as travestis, os transgêneros e as demais minorias sexuais são relegadas a seu não-lugar, à sua impossibilidade e à sua inexistência.

O problema é a vida submetida a essa ditadura dos gêneros, a esses tabus que não podem ser quebrados. É você sentir que sua liberdade está sendo tolhida, que as possibilidades infinitas que você tem de expressão na vida, ao sair, ao se vestir, ao se manifestar, ao tratar as pessoas, seu modo, seu gestual, sua fala, tudo isso é cerceado e limitado por códigos muito fortes e muito restritos. Isso é uma coisa que me incomoda. (COUTINHO, 2010, Folha de S.Paulo)

O jogo que Laerte faz com os pronomes e expressões utilizadas pelo fiscal e o questionamento de Muriel a cada escolha criam o efeito humorístico desta tira, que só pode ser compreendida graças ao complemento que a linguagem verbal traz, embora a imagem seja essencial para os planos de significado. A forma como a tira nos guia através da leitura do quadro na tríade se alinha diretamente com o plano da sequência e faz dela uma unidade muito bem situada.

### 5.1.3 “Você nunca será uma mulher de verdade!”

De volta à montagem, a terceira tira analisada é a que considero mais importante para esta pesquisa justamente por trazer um questionamento bastante real para transgêneros, transexuais e travestis.

Tira 03 - Nunca



Fonte: <http://murieltotal.zip.net/images/muriel643.jpg>

O gatilho para o questionamento de Muriel está logo no início. É interessante observar que o balão de fala e o requadro se fundem neste primeiro quadro, destacando que o enunciado vem do lado de fora, de um interlocutor indefinido que reforça um discurso que passa pelas posições ideológicas que compõem a nossa sociedade a fim de controlar indivíduos.

A prerrogativa binária de gênero classifica indivíduos e práticas sexuais. Sujeitos transgressores desses dispositivos, como Hugo nesta tira, sofrerão a necessidade de serem classificados como ilegítimos ou não adequados à normalidade. No discurso empregado por essa tira – principalmente na reflexão representada pela expressão de Muriel no segundo e no terceiro quadro, revela que parecia não existir uma preocupação natural com “ser mulher” ou “ser homem” antes do discurso contido no balão de fala do primeiro requadro.

Mas o que é ser mulher? Nos tensionamentos de Butler (2017), é possível perceber a problematização da autora quanto aos conceitos do feminismo para abordar gênero. Para a segunda onda feminista, a de Beauvoir, ser mulher era basicamente uma construção cultural que as limitava. Na tira, ser mulher é algo que Hugo jamais atingirá por conta deste tipo de construção que possui em sua constituição uma relação equivocada entre gênero, sexo e desejo. Butler (2017) tensiona justamente a unicidade deste sujeito “mulher”. Se não há possibilidade de Hugo ser mulher, o que ele poderia ser? Neste sentido, a filósofa também aponta a exclusão das mulheres trans das políticas feministas que, mesmo com o discurso de libertação, limita os sujeitos a categorias baseadas em normas binárias.

No caso da tira, não se sabe de quem vem o enunciado “Quer saber? Você nunca será uma mulher de verdade”, mas independente do interlocutor, a frase provoca a ideia de que Hugo não será mulher, mas tampouco será homem, uma vez que já cruzou os limites do que é legítimo expressar para ser lido como ser humano normal.

Quando o indivíduo, por algum motivo, apresenta algum tipo de desconformidade com as normas de conduta que lhe são impostas pelo dispositivo binário de gênero, independentemente da profundidade, extensão ou ‘gravidade’ do seu ‘delito’ ou ‘violação’, torna-se um indivíduo ‘transgênero’ (LANZ, 2014, p. 66)

No plano do primeiro quadro, a possibilidade de ser mulher é questionada e preenchida de sentido: o da rejeição e o do controle. A fala que vem de fora do quadro expressa uma concepção de mulher baseada em “modelos canônicos” (COUTINHO, 2018).<sup>23</sup> O segundo quadro pode nos guiar através do plano do sintagma: uma vez que a identidade assumida por Muriel é negada por um interlocutor externo, que simboliza o discurso ideológico hetero-cis-normativo opressor, a personagem parece se colocar para pensar sobre o assunto pela primeira vez, mostrando, logo no terceiro quadro, real preocupação com a ausência da possibilidade de ser, de fato, mulher. O último quadro completa o plano da sequência e, em sua sucessão de

---

<sup>23</sup> Essa citação faz parte da entrevista que realizei com Laerte Coutinho por e-mail, em outubro deste ano.



imagens, reproduz verbalmente a preocupação de Muriel de uma forma simples. O humor da tira está contido, mais uma vez, na surpresa de Muriel ao refletir sobre um assunto que lhe afeta diretamente: a construção social da mulher transgênero e todo o seu processo de montagem na tentativa de ser lida como mulher. Tudo isto se apoia, ainda, nos signos que representam a produção feminina (o espartilho, a máscara para cílios que Hugo está passando, o uso da touca que antecede a aplicação da peruca e o batom).

A Muriel reflete o processo que acontece na experiência real de muitas mulheres trans - o modo como partimos de modelos “canônicos” de mulher, passamos pelo que aprendemos e depreendemos de mulheres reais, e depois o processo dinâmico da construção da nossa expressão pessoal (COUTINHO, 2018).<sup>24</sup>

Esta tira também revela que a cartunista tende a misturar a linguagem visual e a linguagem textual. Dos quatro quadros, dois abrigam balão de fala e desenho, e outros dois abrigam apenas desenho. Parece que Laerte tende a não privilegiar um tipo de linguagem, mas sim a condicionar seus usos ao tipo de narrativa que está compondo.

#### 5.1.4 “Uma mulher que um homem vestia ou um homem vestindo uma mulher?”

Observando o trabalho de Laerte na análise flutuante, etapa anterior a esta, percebi uma relação entre a próxima tira analisada e outra que trouxe no início deste capítulo (Figura 17 - Teste). As duas tiras se relacionam ao abordar a complexidade das questões de gênero e de sexualidade, mostrando a simplicidade que as concepções baseadas na heteronormatividade produzem. Se na Figura 17, Hugo fica entediado em se classificar e se limitar, na próxima tira ele sentirá a necessidade de definir suas ações dentro dos binarismos de gênero. Claro que uma tira trata diretamente de sexualidade e outra se mantém um pouco mais nas questões de expressão de gênero, mas ainda tratam dos conflitos que costumam convergir na incessante busca por identidade que afeta a todos, inclusive os sujeitos transgênero.

---

<sup>24</sup> Essa citação faz parte da entrevista que realizei com Laerte Coutinho por e-mail, em outubro deste ano.

Tira 04 – “Sexo”



Fonte: <http://murieltotal.zip.net/images/muriel701.jpg>

No primeiro quadro, Hugo/Muriel amanhece na cama, sem peruca, mas ainda maquiado e com brincos, parecendo estar de ressaca e um tanto confuso ao ver um homem no quarto. Ao perguntar “A gente transou?”, Hugo/Muriel recebe a resposta positiva. O segundo quadro, no entanto, não traz a preocupação com o fato da transa ter acontecido, mas sim a necessidade de saber se o homem transou com “uma mulher que um homem vestia ou um homem vestindo uma mulher”. A sequência é o quadro em que há tranquilidade visível no homem e inquietação clara em Hugo/Muriel, que se enrola no lençol tapando o corpo de forma feminina, como se tapasse os seios.

Nesta tira, ainda é possível ver o processo pelo qual Hugo e Laerte passam. Por isso, na análise desta tira, especificamente, me refiro à personagem como Hugo/Muriel. A própria dúvida, com a qual ela não pode conviver a perigo de “pirar”, mostra essa fase inicial de descobertas da cartunista e de sua personagem.

O último quadro não responde a dúvida de Hugo/Muriel, mas produz uma inquietação ainda maior ao ser interrogado sobre uma terceira opção: se foi ele que “comeu”. Ou seja, a ideia incutida na construção de identidades afirma que indivíduos com características femininas sejam “comidos”, ou seja, penetrados. Se as relações entre homens e mulheres são hierarquizadas e o feminino (passivo) é controlado pelo masculino (ativo), o homem que se veste de mulher é considerado afeminado, gay e passivo (Welzer-Lang, 2001).

Neste sentido, a tira traz o humor para pensar essa relação entre gênero e sexualidade, uma vez que Hugo/Muriel, com suas características femininas, pode ter sido ativo em uma relação sexual com um homem com características consideradas masculinas. Outras tiras de Laerte também criticam através do humor a necessidade cultural de manter a sexualidade e o gênero como dispositivos fixos, definidos e imutáveis, controlando corpos e desejos.

A cartunista também faz uso de balões de fala para dar suporte às imagens que não revelam sozinhas o conflito em que Hugo/Muriel se encontra. No último quadro, Hugo externa seu conflito com um grito: “AAAAA”. O desespero do personagem é expresso pela cor da fonte, bem como o seu tamanho exagerado. O contorno do balão também se junta ao requadro, dando a sensação de que o grito de Hugo pode ser ouvido para além do quadro. As ambiguidades apresentadas pela forma como a personagem entende como deve se comportar durante o sexo apenas pela sua forma de expressar gênero se manifesta simbolicamente por meio da linguagem verbal, em grande parte.

### 5.1.5 “BICHONA!”

Esta tira se destacou durante a análise fluante por trazer um humor que funciona dependendo de quem está lendo. Em minha interpretação, esta é uma das tiras mais tristes de Laerte, pois relata a violência a qual os transgêneros (e toda a comunidade LGBTQI+) estão expostos. Mesmo criando tensão e crítica com alguns elementos, não tive facilidade para entender a construção cômica, que atua de forma sutil.

Tira 05 - Aceitação



Fonte: <http://murieltotal.zip.net/images/muriel713.jpg>

Nesta tira, a narrativa está disposta em dois polos opostos. O primeiro quadro traz uma cena de aceitação, enquanto o último mostra preconceito e repúdio à Muriel. É importante perceber que os mesmos sujeitos que aceitam a personagem no primeiro quadro a repudiam no último a partir de uma agressão física e verbal que quebra o terceiro requadro: “Bichona!”. A agressão se completa quando algo atinge o rosto da personagem. O xingamento se destaca no

balão do terceiro quadro pelo tamanho da fonte e pela cor vermelha, evidenciando que o conteúdo do requadro e do balão merecem muita atenção por conta da agressão.

O mais interessante é que essa agressão ativa a reprovação e a mudança de discurso dos outros personagens. A ofensa proferida parece acionar a memória dos demais personagens, que passam a lembrar das concepções até então apreendidas sobre o que é ser homem ou ser mulher, condenando automaticamente o diferente.

[...] até a metade do século XX, identidades de gênero que divergissem dos modelos culturalmente sancionados de homem e mulher, não podiam e não deviam ser nem reconhecidos (quanto mais aceitos!) pela sociedade ‘normal’ cisgênera. Os casos identificados eram classificados e tratados como transtornos mentais. Além do mais, nem mesmo as pessoas gênero-divergentes se reconheciam – como muitas ainda não se reconhecem – como ‘categorias de gênero’, considerando-se meramente ‘categorias de orientação sexual’, confundindo algo relacionado com a própria expressão da pessoa no mundo com suas predileções afetivo-sexuais. A verdade é que, no ainda tão vitoriano início do século XX, ninguém ousaria falar de nenhum ‘outro gênero’ além do binômio oficial masculino-feminino. (LANZ, 2014, p.72)

Muriel, que diverge dos modelos binários de expressão de gênero, se encontra, portanto, em uma circunstância de inadequação sociopolítica e exposta ao sofrimento psíquico que é comum na vida dos indivíduos que se expressam por meio dos aspectos conflituosos da transgeneridade.

As normas de gênero podem compreender desde coisas, aparentemente muito simples e óbvias, como a ‘cor apropriada’ para ‘meninos’(azul) e para ‘meninas’ (rosa) ou a interdição, em países do ocidente, ao uso, pelos homens, de saias e vestidos até coisas muito complexas, como as posições sexuais socialmente aceitas para o homem e para a mulher e a divisão do trabalho doméstico. As normas de gênero especificam aquilo que a sociedade estabelece como sendo atributos, papéis e condutas específicas de homem e de mulher, respectivamente, e que se transformam em expectativas sociais de desempenho (LANZ, 2014, p. 72)

Como já comentado anteriormente, o humor parece ter sido um viés difícil de seguir ao se tratar de algo tão sério quanto preconceito e homofobia. Talvez ele se encontre na oposição e na contradição que acontece do início ao fim da narrativa. Ainda assim, trazer o assunto para o embate diário contra discursos institucionalizados é importante para fazer refletir e ajudar a formar novas opiniões que entendam e respeitem a diversidade, com ou sem o uso do humor.

A Muriel é uma representação caricatural [...]. Mas é uma representação da experiência transgênero, especificamente. A parte que mais me interessa não é romper com o modo como mulheres são vistas, e sim com o modo como se vê, ou como o humorismo gráfico vê, a travesti, a pessoa transgênero. Esse modo, o da caricatura tradicional, é extremamente preconceituoso e agressivo, como é fácil verificar (COUTINHO, 2018).<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Essa citação faz parte da entrevista que realizei com Laerte Coutinho por e-mail, em outubro deste ano.

Na entrevista realizada em outubro com Laerte, ela ressalta a liberdade para buscar em roupas, acessórios e cores formas diferentes e amplas de expressão, às quais o homem não arrisca acessar temendo ser visto como menos viril e masculino. Para a cartunista, a parte da livre expressão fica para as mulheres e, neste sentido, homens que se aventuram nas maneiras femininas de expressar – sejam heterossexuais, homossexuais ou bissexuais – sofrem com a rejeição social. A percepção da cartunista é questionável, uma vez que mulheres que cruzam as fronteiras de expressão do próprio gênero também sofrem rejeição. Além disso, a expressão masculina também é dotada de sentido, como vimos em outra afirmação feita pela própria Laerte durante o seu documentário, na página 66, no capítulo anterior.

### 5.3 AS POSSIBILIDADES NAS TIRAS DE MURIEL

As tiras analisadas mostram a flexibilidade de Laerte Coutinho como artista. A ideia de “mulher-possível”, trazida pela cartunista, engendra-se à construção da expressão de Muriel. Além disso, essa investigação me proporcionou uma melhor compreensão sobre a importância da liberdade e das possibilidades de expressão para a construção de identidades que realmente traduzam a essência dos indivíduos – reflexão que tem me acompanhado há anos, mas mais frequentemente desde o meu ingresso no curso de Jornalismo.

Na primeira tira, por exemplo, Laerte privilegia a linguagem visual. Os quadros mostram todo o processo de transformação de Hugo em Muriel – do batom ao *look* completo – quase sem necessidade de linguagem verbal, que só aparece para dar um tom mais humorístico à tira com a contradição que só a frase proferida pela personagem poderia trazer. Mesmo assim, o processo de montagem seria compreendido sem que um balão de fala fosse utilizado.

Enquanto isso, na terceira tira analisada, a necessidade da linguagem verbal gritava tanto quanto Muriel/Hugo no último requadro. A complexidade trazida pela “transa-possível” entre os personagens só poderia ser expressa através de balões de fala e de um discurso verbal que reafirma papéis de gênero, tornando a resposta para as dúvidas de Muriel/Hugo o *plot twist* perfeito para a narrativa.

As tiras analisadas também revelam “Murieis” que, somadas, relacionam-se diretamente com a realidade da mulher transgênero. Das cinco tiras, três mostram Muriel em processo de

montação ou um pouco desmontada (como é o caso da Tira 04). Nelas reside a ideia de possibilidade que constitui a identidade do transgênero. “‘O corpo’ aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais, ou então como um instrumento pelo qual uma vontade de apropriação ou interpretação determina o significado cultural por si mesma” (BUTLER, 2017, p.30). No caso do corpo de Muriel, de Laerte e de tantos outros indivíduos transgêneros, a passividade dá espaço à subversão de performatividades cisheteronormativas, tornando-o meio de expressão de uma identidade única e que provoca tensionamentos sociais e culturais. As tiras de Laerte, portanto, se configuram a partir de tensionamentos sobre os códigos sociais normativos de gênero e essa pressão sobre o hegemônico é direcionada às instituições como igreja e escola, mas também aos cidadãos que aceitam essas regularizações sem questionar. Muriel é uma mulher transgênero – ou talvez uma mulher sem gênero, apenas possível – que tem papel importante na desconstrução de modos cisheteronormativos de ser.

Por meio das análises flutuante e específica, foi possível perceber a diferença entre as personalidades de Hugo e Muriel. O primeiro se apresenta como um homem cheio de dúvidas e inseguranças, preso a questões existenciais masculinas. Sua postura tímida dá lugar a expressão animada e mais segura de Muriel – essa percepção pode ser ilustrada com base na Figura 15 (p. 72), em que Hugo se transforma em Madre Pérola e troca a insegurança causada pela ideia da punição divina pela expressão feminina da identidade que assume no último quadro. Muriel também traz discussões às quais Hugo não costumava se ater, como questionamentos a normas sociais e culturais, a padrões heteronormativos e à ideia de que a religião pode afirmar como os indivíduos podem viver. Acredito que essas diferenças não tratam de enfatizar um modo masculino ou feminino de ser, mas de destacar a alegria que traz a liberação de ser quem se gostaria de ser, sem cumprir as normatizações impostas pela cultura.

Analisando as tiras da personagem Muriel, foi possível também perceber a primazia da imagem na produção de sentidos. O processo que se dá desde o primeiro quadro em toda a sua individualidade, vai tomando forma na sua relação solidária com o quadro que o antecede e com o que o sucede. Ao final, a tira está repleta de sentido e passa a ser um plano só. Esta personagem, diferentemente de Hugo, tende a ser apresentada na maioria das vezes em planos abertos que mostram todo o seu corpo ou a maior parte dele: Muriel é construída no conjunto dos detalhes – do sapato, dos adereços, da maquiagem, da peruca e dos tantos vestidos que exhibe.

Laerte apresenta em seu trabalho um rigor técnico ao traçar as linhas de suas tiras. A primazia da imagem (GROENSTEEN, 2015) é atestada em seu trabalho, assim como na produção geral da arte sequencial. Ao misturar a linguagem verbal e a não verbal, a cartunista cria formas de contestar e expressar sua visão de mundo. A partir da análise realizada para esta pesquisa, não há um padrão no uso de balões de fala e textos. Laerte utiliza esses recursos verbais conforme a necessidade de sua narrativa. Foram encontradas, entretanto, regularidades de número de quadros usados para Hugo (3) e para Muriel (4). Uma possibilidade de explicação para esse fato é a de que Muriel se constitui como um personagem mais complexo, necessitando de mais espaço para construir suas narrativas que, em todas as tiras, são pautadas pelas reflexões sobre identidade de gênero.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora tenha sido maravilhoso realizar esta pesquisa, o processo não foi fácil. Mesmo vivenciando no dia a dia alguns problemas ocasionados pela construção binária de gênero justamente por ser mulher e me sentir pressionada a cumprir com algumas expectativas, precisei entrar de cabeça na trajetória das minorias de gênero.

Ao iniciar o curso de Jornalismo, em 2015, me deparei com um ambiente cheio de indivíduos que exploram exatamente o que Laerte Coutinho explora: possibilidades. Ainda que uma das minhas melhores amigas seja lésbica e eu já tivesse contato com as pautas da comunidade LGBTQI+, houve uma aproximação ainda maior desse mundo com a minha entrada na Fabico. As amizades que fiz com pessoas incríveis e que admiro muito despertaram em mim a necessidade de realizar uma pesquisa voltada para outras realidades, outras vivências e experiências que não fazem parte do meu dia a dia.

Com base, então, em meu problema de pesquisa, que se ocupa de investigar como Laerte constrói a transgeneridade da personagem Muriel em suas tiras, o desafio se fez da escolha do aporte teórico até a ordem dos capítulos que, na minha opinião, deveriam expor e explicar, de forma clara e simples, as construções sociais baseadas em dispositivos limitadores que criam certo e errado, moral e imoral, legítimo e ilegítimo. Para iniciar essa compreensão e passar o conhecimento adiante de forma precisa, achei necessário começar a pesquisa pelo entendimento de um dos mecanismos mais complexos e que norteia nossa sociedade: a dominação masculina. No intuito de entender como a superioridade dos homens foi costurada e como ela oprime o outro - no caso, a mulher e as demais identidades de gênero que se aproximam das características femininas -, a compreensão do material de Welzer-Lang (2001) foi imprescindível. Foucault (2014), Bourdieu (2003) e Butler (2017) ampliaram as noções de homosociabilidade masculina, abrindo o trabalho.

Seguindo essa perspectiva teórica, me debrucei na compreensão da ideia de um sexo universal e de um outro sexo, o feminino. Abrir esse estudo com Beauvoir (2016) foi essencial como base, uma vez que a autora é a dona da célebre frase que foi importante catalisador da segunda onda feminista: “Ninguém nasce mulher; torna-se mulher”. Compreender como se deu o movimento feminista também foi uma parte incrível dessa pesquisa. O aporte de Louro (2007; 2008) e de Scott (1990) para compreender o conceito de gênero, somado aos proveitosos estudos de Butler (2017) e Crenshaw (2004) criaram a base para falar das desigualdades sociais provocadas pelas concepções culturais de gênero, além de proporcionar questionamentos sobre



o real sujeito do feminismo e sobre as necessidades de uma política que represente todas as mulheres a partir da ideia de interseccionalidade.

Com o conceito de gênero esclarecido e as noções binárias colocadas à prova nesses estudos, foi necessário produzir uma pesquisa mais específica sobre os estudos *queer*, uma vez que norteiam o objeto de pesquisa e o *corpus* selecionado para a análise. Miskolci (2012), Louro (1997; 2001; 2007; 2008) e Miskolci e Pelúcio (2009) trouxeram noções básicas sobre os movimentos homossexuais, a epidemia de AIDS - diretamente ligada a pauta desses movimentos - e o nascimento dos estudos *queer*, conectados ao movimento feminista em seus questionamentos sobre identidade de gênero

A parte mais divertida deste trabalho foi a pesquisa sobre histórias em quadrinhos e ilustrações jornalísticas. Compreender a importância deste tipo de arte através dos séculos nos periódicos, suplementos e revistas tornou ainda mais clara a relevância do tema que escolhi. No aporte de Bibe-Luyten (1985; 1987), percebi a potência deste tipo de manifestação artística, além de ficar muito contente em encontrar uma mulher especialista no assunto, uma vez que se trata de uma área de pesquisa, produção e consumo bastante masculina e machista. Hermes (2005) deixou clara a história dessas ilustrações não só como arte, mas como forma de incentivar uma visão crítica dos cidadãos sobre assuntos que orbitam a sociedade. Gomes (2008) trouxe luz à trajetória da arte sequencial no Brasil, da qual poucos têm conhecimento. Trazer as grandes publicações (como o *Pasquim*, a *Chiclete com Banana* e a *Circo*) e os grandes nomes brasileiros deste tipo de arte, como Jaguar, Glauco, Angeli e a própria Laerte, também foi necessário para compreender o contexto em que a cartunista se insere. Completando os estudos de quadrinhos, Groensteen (2015), nome da minha teoria acionadora da metodologia, proporcionou um conhecimento específico sobre os elementos que compõem a arte sequencial: tira, balão de fala, quadro, requadro, composição de prancha e produção de significados. Para entender um pouco mais da sua análise semiótica, recorri à Santaella (1995).

Ademais, foi preciso fazer uma imersão na vida e na obra de Laerte. Participações em programas de televisão, entrevistas a grandes veículos e materiais oficiais de uma grande exposição do seu trabalho (Ocupação Itaú - Laerte Coutinho) foram a base da pesquisa, junto com a entrevista que tive o prazer de realizar, por e-mail, com a cartunista. Muito solícita e direta em suas respostas, ela me ajudou a entender suas mudanças e a mensagem por trás da personagem Muriel. A maneira como Laerte faz uso do humor para lidar com todas as questões sociais e culturais – que não se limitam às questões de gênero – é inspiradora. Em muitas entrevistas, ela afirma que não se considera “genial”, como muitos a classificam, mas a cada

manifestação ou declaração sua, ela consegue mostrar toda sua originalidade. Ela é uma grande caixa de surpresas e possibilidades.

As narrativas visuais produzidas por Laerte traduzem sua própria forma de entender o mundo. A articulação do conjunto de relações que compõe suas tiras faz com que a cartunista seja considerada genial por muitos. Seguindo esta ideia, o objetivo de minha pesquisa era verificar como a cartunista construiu a identidade de uma personagem transgênero amparada pelas críticas bem humoradas produzidas em suas tiras.

A linha tênue que separa a expressão feminina da expressão masculina fica clara nas tiras 01, 02 e 04, e por isso, é importante a tentativa de Laerte de trazer a realidade do indivíduo que anda, justamente, em cima dessa linha e ampliá-la. Este espaço ocupado pelo transgênero, por possuir um corpo e uma expressão considerada ilegítima, não reconhecida pela cultura e sociedade ocidental, nos revela o ‘não-lugar’ no qual esses indivíduos são jogados. Trata-se de uma invisibilidade, a mesma vivida muitas vezes por corpos negros, por corpos com deficiências físicas e também por corpos fora do padrão de beleza (também imposto culturalmente), que se encontram à margem das noções de certo, de errado, de bonito, de feio, de aceitável e de inaceitável. Nessa perspectiva, também é importante observar que, mesmo tratando da invisibilidade a qual os transgêneros são relegados, Laerte está, dentro das questões interseccionais, distante da maioria dos brasileiros: teve acesso à educação e instrução e pertence a um grupo que possui um entendimento mais crítico e aberto sobre o mundo, o que se reflete em seu trabalho.

De forma equilibrada, Laerte consegue trazer o verbal e o não verbal para as tiras de maneira que sempre se complementem. No entanto, é importante frisar que, assim como afirma Groensteen (2015), a maior parte da produção de sentido ocorre através da imagem, que é predominante neste tipo de manifestação artística. À medida em que Laerte manifesta seu discurso através de imagens sequenciais e do humor, uma resistência às normas é criada, produzindo mensagens e sentidos que expressam novas formas de compreender o que é a transgeneridade. Essas compreensões se dão a partir de muitas dúvidas, inseguranças e ansiedades expostas nas narrativas, que se traduzem em um paradoxo entre estar de acordo com as normas ou explorar novas identidades de gênero.

Ainda que procure desconstruir a forma como as pessoas transgênero são vistas, Laerte coloca Muriel presa ao que ela mesma chamou na entrevista em outubro deste ano como modelos “canônicos” de mulher. Embora a personagem seja uma *mulher possível*, assim como sua criadora, sua expressão ainda se embate com esses modelos culturais de mulher

normatizada. Reconstruindo as possibilidades do corpo masculino ao (trans)formá-lo a partir de expressões do gênero oposto, as tiras trazem narrativas que mostram o desconforto, a insegurança, a dúvida, o preconceito, enfim diversas linhas de força que querem prevalecer sobre a diferença.

No entanto, como Butler (2017) afirma, “o corpo é uma situação”. Essa ideia se encontra com o discurso de Hall (1999), ao declarar que os sujeitos assumem identidades diferentes em diferentes momentos ao longo da vida e que não significam um “eu” coerente. Neste sentido, Laerte parece utilizar Hugo, primeiramente, para estudar as suas próprias possibilidades, tirando-o dos “lugares monossexuados” (WELZER-LANG, 2001) e colocando-o em um ambiente novo, em que deixa de ser um homem para tornar-se uma possibilidade de mulher, ampliada nas expressões femininas, ainda que canônicas.

Analisando a linguagem visual das tiras de Laerte, é possível confirmar a primazia da imagem na produção de sentidos, fato mencionado por Groensteen (2015). A cartunista também utiliza a linguagem verbal com ajuda dos balões de fala ou recortes dentro do quadro ou limitados pelo requadro, mas não há um padrão. Ela articula o visual e o verbal de acordo com a necessidade da narrativa. Várias tiras trazem o requadro e o balão de fala se fundindo, muitas vezes indicando uma fala de um interlocutor externo, outras indicando uma continuidade do discurso verbal entre os quadros, como na tira “Pregações” (Figura 16, p.73).

Desde o primeiro contato que tive com o trabalho de Laerte Coutinho, a curiosidade me levou a pesquisar cada vez mais sobre suas tiras e sobre seus processos. Fascinada, como sempre, pela liberdade de expressarmos o que somos através de diversas manifestações, senti que deveria explorar essas possibilidades em uma pesquisa para o trabalho de conclusão de curso. Sou grata pela oportunidade de poder estudar e compreender um universo que não é meu, composto por indivíduos marcados pela luta por direitos básicos como o de externar suas identidades. Nesta pesquisa, as narrativas e a arte de Laerte me mostraram a importância de expor sua identidade ao mundo e, principalmente, afirma-la em um país que ataca diariamente as diferenças. A cada tira, a cartunista nos transporta para o não-lugar, habitado pelo ilegítimo, pelo ilegível e pelo incompreensível no âmbito cultural, retirando esse local invisível e seus habitantes da escuridão à qual foram sentenciados. Laerte nos apresenta um mundo totalmente possível.

## REFERÊNCIAS

**A INTERSECCIONALIDADE na discriminação de raça e gênero.** Disponível em: <<https://bit.ly/25YkehZ>>. Acesso: 2 set. 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo.** Tradução de Sergio Milliet. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BIBE-LUYTEN, Sonia M. **O que é história em quadrinhos?** 2. ed. São Paulo: Editora Paulinas, 1985.

BIBE-LUYTEN, Sonia M. **Histórias em quadrinhos: leitura crítica.** 2. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. 3. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

**BRASIL lidera ranking mundial de assassinatos de transexuais.** Disponível em: <<https://bit.ly/2jj9zL9>>. Acesso em: 2 nov. 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”.** In. LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade.** Belo Horizonte, Autêntica, 2010, pp. 151-172.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução de Renato Aguiar. 15. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

**CARTUNISTA Laerte diz que sempre teve vontade de se vestir de mulher.** Disponível em: <<https://bit.ly/2UWmZh8>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

CIRNE, Stefanie dos Santos. **O feminino em processo: (trans)formações subjetivas em Ghost World.** Trabalho de conclusão de curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

**Como a morte do filho afetou a sua vida.** Entrevista com Laerte Coutinho para o canal de Dráuzio Varella. Disponível em: <<https://bit.ly/2EFoTOf>>. Acesso em: 22 set. 2018.

COUTINHO, Laerte. **Hugo para principiantes**. 1. ed. São Paulo: Devir Editora, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1: a vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 6. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2017.

**Gabi Quase Proibida**. Entrevista com Laerte Coutinho. Disponível em: <<https://bit.ly/2UZ9NYK>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

**Gênero e Sexualidade, Além do Rótulo**. Conversa com Benilton Bezerra Jr. e Laerte Coutinho. Disponível em: <<https://bit.ly/2A9zRYx>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

GOMES, Ivan Lima. Uma breve introdução à história das histórias em quadrinhos no Brasil. In: **VI Congresso Nacional de História da Mídia**, 2008, Rio de Janeiro. VI Congresso Nacional de História da Mídia, 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2ExPOG5>>. Acesso em: 15 set. 2018.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Tradução de Érico Assis. 1. ed. Rio de Janeiro: Marsupial Editora, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 1.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HERMES, Gilmar Adolfo. O que é ilustração jornalística? In: **As ilustrações de jornais diários impressos: explorando fronteiras entre jornalismo, produção e arte**. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Rio dos Sinos, São Leopoldo, p. 106-121. set. 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/2ECs88y>>. Acesso em: 9 ago. 2018.

HEILBORN, Maria Luiza; O'Dwyer, B. M.; RIBEIRO, Leticia. **Dilemas do feminismo e a possibilidade de radicalização da democracia em meio às diferenças: considerações a partir da Marcha das Vadias do Rio de Janeiro**. Civitas, v.18, n.1, p. 83-99, jan./abr. 2018. Porto Alegre, 2018. <<https://bit.ly/2POpcrj>>. Acesso em: 20 set. 2018.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre Identidade de Gênero: Conceitos e Termos**. 1. ed. Goiânia: Ser-Tão - Núcleo de estudos e pesquisas em gênero e sexualidade, Universidade Federal de Goiás, 2012. v. 1. 42p. Disponível em: <<https://bit.ly/1nDHaz3>>. Acesso em: 18 set. 2018.

**LAERTE: “A experiência de pessoas trans no Brasil não é um mar de rosas”.** Disponível em: <<https://bit.ly/2V0TDyj>>. Acesso em: 21 set. 2018.

**LAERTE Blog.** Disponível em: <<https://bit.ly/1NCdNWe>>. Acesso em: 20 set. 2018.

**Laerte Coutinho no Estação Plural.** Entrevista de Laerte Coutinho. Disponível em: <<https://bit.ly/2SeHfss>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

**Laerte e o atentado contra Charlie Hebdo.** Entrevista com Laerte Coutinho para o canal de Dráuzio Varella. Disponível em: <<https://bit.ly/2QK3xFK>>. Acesso em: 22 set. 2018.

**Laerte e o início no desenho.** Entrevista com Laerte Coutinho para o canal de Dráuzio Varella. Disponível em: <<https://bit.ly/2BvQv15>>. Acesso em: 22 set. 2018.

**Laerte e os transgêneros.** Entrevista com Laerte Coutinho para o canal de Dráuzio Varella. Disponível em: <<https://bit.ly/2RffAuw>>. Acesso em: 22 set. 2018.

**LAERTE em carne, osso e minissaia.** Disponível em: <<https://bit.ly/2LsszmX>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

**LAERTE: “Gostaria de não ter renegado minha homossexualidade por 40 anos”.** Disponível em: <<https://bit.ly/2BwuJ0r>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

**Laerte na época da ditadura.** Entrevista com Laerte Coutinho para o canal de Dráuzio Varella. Disponível em: <<https://bit.ly/2SbOe5r>>. Acesso em: 22 set. 2018.

**LAERTE: “Tenho vergonha de quase tudo que desenhei”.** Disponível em: <<https://bit.ly/2Bv9E6G>>. Acesso em: 12 ago. 2018.

**LAERTE-SE.** Direção de Lygia Barbosa da Silva e Eliane Brum. São Paulo: True Lab, 2017. (101 min.), son., color.

**LAERTE-SE (ou questione-se se for capaz).** Disponível em: <<https://bit.ly/2R8ANpB>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

**Laerte, personagens e criação para TV.** Entrevista com Laerte Coutinho para o canal de Dráuzio Varella. Disponível em: <<https://bit.ly/2A9Zet7>>. Acesso em: 22 set. 2018.

LANZ, Letícia. **O corpo da roupa: a pessoa transgênera entre a transgressão e a conformidade com as normas de gênero.** Dissertação (Mestrado em Sociologia, Gênero e Sexualidade) – Curso de Pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2BxY3nm>>. Acesso em: 11 out. 2018.

LOURO, Guacira. **Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas.** Pró-posições, Campinas, v.19, n.2. p. 18-23. mai./ago. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/2n1c0EO>>. Acesso em: 20 set. 2018.

LOURO, Guacira. **Gênero, sexualidade e educação: das afinidades políticas às tensões teórico-metodológicas.** Educação em Revista. Belo Horizonte. n. 46. p. 201-218. dez. 2007. Disponível em: <<https://bit.ly/2R7Dp7j>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

LOURO, Guacira. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista.** 6. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1997.

LOURO, Guacira. **Teoria Queer - Uma política pós-identitária para a educação.** Revista Estudos Feministas, v.9, n.2, p. 541-553, jul./dez. 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/2d9M1nB>>. Acesso em: 14 ago. 2018.

**MANUAL do Minotauro Blog.** Disponível em: <<https://bit.ly/2V2NcKT>>. Acesso em: 9 ago. 2018.

MISKOLCI, Richard. **Teoria Queer - Um aprendizado pelas diferenças.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

**MURIEL Total Blog.** Disponível em: <<https://bit.ly/2A5qU2k>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

**NÚMERO de assassinatos de travestis e transexuais é o maior em 10 anos no Brasil.** Disponível em: <<https://bit.ly/2EnBuXg>>. Acesso em: 2 nov. 2018.

**OCUPAÇÃO Laerte.** Disponível em: <<https://bit.ly/2UZvtEh>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

**O MISTERIOSO labirinto da obra de Laerte.** Disponível em: <<https://bit.ly/2rPVI2F>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

**O Riso dos Outros.** Direção e Produção de Pedro Arantes. São Paulo: Massa Real Filmes, 2012. (51 min.), son., color. Disponível em: <<https://bit.ly/1pyJWzd>>. Acesso em: 28 set. 2018.

**PARADOXO de salto alto.** Disponível em: <<https://bit.ly/2S7Nlee>>. Acesso em: 18 ago. 2018.

**PESQUISA *Transgender Europe* (TGEu-2015).** Disponível em: <<https://bit.ly/2PV1VUJ>> Acesso em: 17 nov. 2018.

PISCITELLI, Adriana. Gênero: a história de um conceito. In: ALMEIDA, Heloisa Buarque de; SZWAKO, José Eduardo (Org). **Diferenças, igualdade.** São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009. (Coleção Sociedade em Foco: Introdução às Ciências Sociais). p. 116-149.

**Provocações.** Entrevista com Laerte Coutinho. Disponível em: <<https://bit.ly/2rONjfS>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

**PUBLICAÇÃO Ocupação Laerte.** Disponível em: <<https://bit.ly/2PSPPhVW>>. Acesso em: 17 ago. 2018.

REIS, Neilton dos; PINHO, Raquel. **Gêneros não-binários:** identidades, expressões e educação. Reflexão e Ação (UNISC. Impr.), v.24, p. 7-25, 2016. Disponível em: <<https://bit.ly/2pnMzga>>. Acesso em: 02 nov. 2018.

SANTAELLA, Lucia. **A teoria geral dos signos: semiose e autogeração.** 3. ed. São Paulo: Editora Ática, 1995.

SANTOS, J. G. B.; VERAS, Danielle. O Pasquim: mais pra Cipriano Barata que pra Silva Lisboa. In: **Alcar Sudeste - 3º Encontro Regional Sudeste de História da Mídia**, 2014, Rio de Janeiro. Alcar Sudeste 2014, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2V3lPjM>>. Acesso em: 18 set. 2018.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. **Educação e realidade**, Porto Alegre, Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

WELZER-LANG, Daniel. **A construção do masculino: dominação das mulheres e homofobia.** Estudos Feministas, v.9, n.2, p.460-482. jul./dez. 2001. Disponível em: <<https://bit.ly/1dhdMIW>>. Acesso em: 9 ago. 2018.



**APÊNDICES – ENTREVISTA**

ENTREVISTADA – LAERTE COUTINHO – 9 DE OUTUBRO DE 2018 – 09h42

ENTREVISTADORA – THUANNY COSTA JUDES

Observando o livro *Hugo Para Principiantes*, algumas questões relacionadas a sexo, desejo e gênero já apareciam na vida do personagem. De que forma elas expressam uma necessidade de transformação do universo do Hugo?



O Hugo apareceu lá em 92 - esta (acima) é uma das primeiras tiras dele.

Veio como uma auto-representação, e exibia principalmente uma grande insegurança e uma capacidade enorme de se colocar sob a luz da culpa.

Sexo, desejo e gênero vieram como consequência dessa diretriz.

Ao mesmo tempo, ao refletir o que eu vivia e sentia na realidade, a trajetória dele também foi se modificando.

**Na entrevista para o programa Gabi Quase Proibida, em 2013, tu comentou que o mundo feminino permite uma expressão muito mais ampla. Obviamente que, nesse contexto, tu estava te referindo ao teu processo. Mas no caso da Muriel, quais possibilidades e problematizações de gênero tu busca explorar?**

Não lembro bem das coisas que disse em entrevistas...

Mas faz sentido.

Acho que nossa cultura organiza (“organiza”...) os gêneros distribuindo possibilidades de modo desigual.

Na verdade, me parece que a expressão não é tão ampla para mulheres quanto limitada para homens, isso sim.

Para eles é definido um padrão de praticidade, funcionalidade, austeridade, objetividade - tudo entre muitas aspas.

Então a parte de livre expressão, de busca afetiva e estética, que nos homens seria visto como falta de virilidade, fica para as mulheres - é tudo arbitrário, claro.

**Como a construção da Muriel produz tensionamentos nas características atribuídas culturalmente a mulheres e até que ponto ela rompe com as normatividades estabelecidas?**

Acho que não entendi direito a pergunta.

**A necessidade que tu sentiu de abandonar alguns personagens e o humor que tu fazia antes estão ligadas à transformação da Muriel? Como?**

Quando deixei de lado as personagens, mantive a Muriel porque me interessava o desenvolvimento dela, uma vez que acompanhava o meu próprio - e até antecipava.

Quer dizer, era um diálogo autora/criatura que preferi manter.

Por um tempo, funcionou; depois, acabei parando de fazer, também.

**O conteúdo das tiras foi se modificando ao longo do teu processo de transformação. Os discursos produzidos pelas tiras da Muriel tendem a ser mais críticos e ideológicos (no sentido de defesa da liberdade de gênero). Como esses conteúdos e discursos foram se manifestando? Até que ponto a Muriel é um reflexo do teu processo?**

Acho que as tiras foram refletindo o tempo que vivi - passei a viver a transgeneridade e a questão lgbt de forma mais militante, por assim dizer...as tiras foram tomando essa cor.

Como disse, a Muriel é um reflexo do que vou vivendo e eu também reflito a partir do que crio nas histórias dela.

**ENTREVISTADA – LAERTE COUTINHO – 9 DE OUTUBRO DE 2018 – 19h51**

**ENTREVISTADORA – THUANNY COSTA JUDES**

**Como a construção da Muriel produz tensionamentos nas características atribuídas culturalmente a mulheres e até que ponto ela rompe com as normatividades estabelecidas?**

**Tu acha que a Muriel, com toda a sua construção baseada em características que são atribuídas às mulheres, rompe com as construções de gênero que são impostas?**

**Falo na forma como tu a construiu, no discurso humorístico e crítico que tu traz pras tiras. De alguma forma tu vê tudo isso como um rompimento com essas construções tradicionais?**

**Pelo que entendi, obviamente é um rompimento pra ti porque foi um processo que andou junto com o teu, mas pergunto mesmo na questão de transmissão da tua mensagem, se tu acha que a construção da Muriel representa isso. (Será que deixei a pergunta ainda mais confusa?)**

**ENTREVISTADA – LAERTE COUTINHO – 11 DE OUTUBRO DE 2018 – 08h12**

**ENTREVISTADORA – THUANNY COSTA JUDES**

Thuanny, a Muriel reflete o processo que acontece na experiência real de muitas mulheres trans - o modo como partimos de modelos “canônicos” de mulher, passamos pelo que aprendemos e depreendemos de mulheres reais, e depois o processo dinâmico da construção da nossa expressão pessoal.

A Muriel é uma representação caricatural, como você disse.

Mas é uma representação da experiência transgênero, especificamente.

A parte que mais me interessa não é romper com o modo como mulheres são vistas, e sim com o modo como se vê, ou como o humorismo gráfico vê, a travesti, a pessoa transgênero. Esse modo, o da caricatura tradicional, é extremamente preconceituoso e agressivo, como é fácil verificar.

Quis oferecer uma visão “de dentro”.