



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO HISTÓRIA

Luana Balieiro Cosme

**Memórias e experiências nômades: Uma viagem pelas histórias em quadrinhos
de PowerPaola a partir dos seus deslocamentos pela América Latina**

Florianópolis

2021

Luana Balieiro Cosme

Memórias e experiências nômades: Uma viagem pelas histórias em quadrinhos de PowerPaola a partir dos seus deslocamentos pela América Latina

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do título de doutora em História Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Janine Gomes da Silva.

Florianópolis

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Cosme, Luana Balieiro

Memórias e experiências nômades : Uma viagem pelas histórias em quadrinhos de PowerPaola a partir dos seus deslocamentos pela América Latina / Luana Balieiro Cosme ; orientadora, Janine Gomes da Silva, 2021.
286 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2021.

Inclui referências.

1. História. 2. História das Mulheres. 3. História em Quadrinhos. 4. Memórias. 5. Feminismos. I. Gomes da Silva, Janine . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

Luana Balieiro Cosme

Memórias e experiências nômades: Uma viagem pelas histórias em quadrinhos de
PowerPaola a partir dos seus deslocamentos pela América Latina

O presente trabalho em nível de doutorado foi avaliado e aprovado por banca
examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Dra. Janine Gomes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Profa. Dra. Maria Bernardete Ramos Flores
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Profa. Dra. Cintia Lima Crescêncio
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS

Profa. Dra. Cláudia de Jesus Maia
Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes

Certificamos que esta é a **versão original e final** do trabalho de conclusão, que foi
julgado adequado para obtenção do título de doutora em História Cultural.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof.(a) Dra. Janine Gomes da Silva
Orientadora

Florianópolis, 2021

Este trabalho é dedicado à minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao longo dos anos do doutorado, estive empenhada na realização dessa jornada e muitas pessoas especiais e generosas incentivaram a construção desta investigação, bem como a agência de fomento Capes, que financiou esta pesquisa. Deixo registrada a minha gratidão.

Agradeço à minha orientadora, professora Profa Dra. Janine Gomes da Silva, pela paciência, pelo acompanhamento e pelas indicações de leituras.

Sou grata também às mulheres inspiradoras que compuseram/compõem as bancas de qualificação e de defesa: Profa Dra. Maria Bernardete Ramos Flores, Profa Dra. Cintia Lima Crescêncio e Profa Dra. Cláudia Maia.

Agradeço e dedico este trabalho à minha mãe, Lucimar Balieiro, à minha irmã Luciana Balieiro Cosme e ao meu sobrinho Saulo; resalto o quanto elas/eles foram importantes para que eu conseguisse trilhar essa jornada.

Saliento a importância de PowerPaola, artista e quadrinista que me ocupei em analisar durante minha pesquisa, por isso, agradeço à generosidade dela em compartilhar sua arte conosco.

Eu quero exprimir o quanto a comunidade feminista do LEGH foi essencial para o meu acolhimento na UFSC; e gostaria de acentuar, ainda mais, minha gratidão em relação às professoras Dra. Joana Maria Pedro, Dra. Cristina Scheibe Wolff, Dra. Maria Bernardete Ramos Flores, Dra. Soraia Carolina de Mello e Dra. Beatriz G. Mamigonian, que estiveram à disposição para ajudar-me a resolver as pendências acadêmicas.

Agradeço a Aureliano (@oiaure), pela ajuda com uma das fontes; às/aos funcionárias/os das gibitecas que visitei, pela paciência e pelo atendimento; à Dani Marino, à Laluña Machado, à Monique Malcher e à Skipt Editora, pela oportunidade de fazer parte da Coletânea *Mulheres & Quadrinhos* (2019; 2020); à Fafá Jaepelt, à Cynthia Carvalho e à Mariana Sales, pela generosidade; às professoras Dra. Cláudia Maia, Dra. Francirosy Campos Barbosa e Dra. Simone Narciso Lessa (*in memoriam*).

Em especial, quero agradecer ao meu companheiro Everson; às minhas amigas/amigues: Linaia, Adaiza, Ivette, Reverson, Juno, Paul, Camila, Cláudia Pinheiro, Paula Adriana, Mércia, Vanessa, Diego, Herberth, João Lucas, Thales, Rosana, Rodolpho, Amanda, Lucas (*in memoriam*) e Sheila (*in memoriam*); à minha família e, especialmente ao meu tio Pedro (*in memoriam*), à minha tia Nem (*in memoriam*) e à minha querida Kate (*in memoriam*). Por fim, agradeço às editoras Zazie Edições e Edições Aurora, pelo trabalho de tradução de textos de autoras feministas.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo principal analisar os deslocamentos da artista e quadrinista equatoriana-colombiana PowerPaola pela América Latina. A partir disso, procurei refletir sobre as relações interpessoais em que ela narra as suas histórias. PowerPaola trouxe para a sua produção artística temas que entrelaçaram com as próprias vivências, que tornaram-se a fonte principal para o desenvolvimento do seu trabalho, tendo em vista questões sensíveis como infância, imigração, relações interpessoais e de gênero, amor, luto, amizade etc. Ela tem uma postura assumidamente feminista e nômade, que a faz transitar por vários países e, por isso, constituiu identificações fluídas para si e para seus personagens. Nesse contexto, a partir dos trânsitos da artista, percebi a formação de uma rede de mulheres quadrinistas/zineiras que se teceu pela geografia latino-americana e se fortaleceu enquanto resistência à produção de quadrinhos considerada hegemônica. Como aparatos teóricos e metodológicos, foram utilizadas, em grande parte, autoras mulheres, que teorizam sobre epistemologias feministas (HARDING, 1998), História da Arte (NOCHLIN, 1998; 2016; POLLOCK, 2013; GIUNTA, 2018), memórias (JELIN, 2002; 2014; 2017; OBERTI, 2010; OBERTI; BACCI, 2014), autobiografias (ARFUCH, 2010; 2013a; 2013b; 2014), descentramento do sujeito universal (BRAIDOTTI, 1994; 2002), categoria mulheres (SCOTT, 1995; 2002; LUGONES, 2007; BUTLER, 2015; MOHANTY, 2020) e redes feministas de solidariedade (MOHANTY, 2013; 2020). Fiz uma recuperação de nomes de algumas mulheres consideradas pioneiras nos quadrinhos do Brasil e da Argentina e problematizei as questões que atravessam as representações nos quadrinhos, não apenas de gênero, mas de raça, de classe e geopolíticas. Repensei o uso da categoria mulheres a partir de discussões mais amplas e críticas. A partir da análise da obra selecionada e da documentação disponível acerca do tema, percebi que há uma imensa disparidade no número de publicações de quadrinistas homens e mulheres, mesmo que já se tenha avançado muito nesse sentido; e, mais do que isso, é de extrema relevância descortinar a falta de reconhecimento ao trabalho de artistas como PowerPaola, que reinventaram a forma como se colocam diante de suas/seus leitoras/es para discutir temas importantes para as mulheres. Por fim, apresento questões sobre o uso dos documentos arquivados nos meios digitais na pesquisa histórica, suas vantagens e limites, e o seu uso, cada vez mais preponderante nas pesquisas da área de História.

Palavras-chave: PowerPaola. História em Quadrinhos. Memórias. Feminismos.

ABSTRACT

The present work has as its main goal to analyze the displacements of the Ecuadorian-Colombian artist and comic book writer PowerPaola through Latin America. From this, I tried to reflect on the interpersonal relationships in which she tells her stories. PowerPaola brought to his artistic production themes that intertwined with his own experiences, which became the main source for the development of her work, considering sensitive issues such as childhood, immigration, interpersonal and gender relations, love, grief, friendship etc. She has an openly feminist and nomadic posture, which makes her travel through several countries and, therefore, creat fluid identifications for herself and her characters. In this context, based on the artist's transits, I realized the formation of a network of comic-writer/ziner women that was woven by Latin American geography and strengthened as a resistance to the production of comics considered hegemonic. As theoretical and methodological apparatus, were used, in large part, women authors who theorize about feminist epistemologies (HARDING, 1998), History of Art (NOCHLIN, 1998; 2016; POLLOCK, 2013; GIUNTA, 2018), memories (JELIN, 2002; 2014; 2017; OBERTI, 2010; OBERTI; BACCI, 2014), autobiographies (ARFUCH, 2010; 2013a; 2013b; 2014), decentering of the universal subject (BRAIDOTTI, 1994; 2002), women category (SCOTT, 1995; 2002 ; LUGONES, 2007; BUTLER, 2015; MOHANTY, 2020) and feminist solidarity networks (MOHANTY, 2013; 2020). I retrieved the names of some women considered pioneers in comics in Brazil and Argentina and problematized the issues that cross the representations in the comics, not only of gender, but of race, class and geopolitics. I rethought the use of the women category based on broader and more critical discussions. From the analysis of the selected work and the documentation available on the subject, I have noticed that there is a huge disparity in the number of publications by male and female comic artists, even though much progress has been made in this regard; and, more than that, it is extremely relevant to unveil the lack of recognition of the work of artists like PowerPaola, who reinvented the way they put themselves in front of their readers to discuss important issues for women. Finally, I present questions about the digital media archived documents used in historical research, their advantages and limits, and their application, which is increasingly prevalent in research in the field of History.

Keywords: PowerPaola. Comics. Memories. Feminisms.

RESUMEN

El presente trabajo tuvo como objetivo principal analizar los desplazamientos del artista y historietista ecuatoriano-colombiano PowerPaola por América Latina. A partir de ahí, traté de reflexionar sobre las relaciones interpersonales en las que narra sus historias. PowerPaola trajo a su producción artística temas que se entrelazaban con sus propias vivencias, que se convirtieron en la principal fuente para el desarrollo de su obra, considerando temas sensibles como la infancia, la inmigración, las relaciones interpersonales y de género, el amor, el duelo, la amistad, etc. Posee una postura feminista y nómada, lo que la hace viajar por varios países y, por lo tanto, ha creado identificaciones fluidas para ella y sus personajes. En este contexto, a partir de los tránsitos de la artista, noté la formación de una red de mujeres historietistas/autoras de zine que fue tejida por la geografía latinoamericana y fortalecida como resistencia a la producción de cómics considerados hegemónicos. Como aparato teórico y metodológico se utilizaron, en gran parte, mujeres autoras que teorizan sobre epistemologías feministas (HARDING, 1998), Historia del Arte (NOCHLIN, 1998; 2016; POLLOCK, 2013; GIUNTA, 2018), memorias (JELIN, 2002; 2014; 2017; OBERTI, 2010; OBERTI; BACCI, 2014), autobiografías (ARFUCH, 2010; 2013a; 2013b; 2014), descentramiento del sujeto universal (BRAIDOTTI, 1994; 2002), categoría mujeres (SCOTT, 1995; 2002) ; LUGONES, 2007; BUTLER, 2015; MOHANTY, 2020) y redes de solidaridad feminista (MOHANTY, 2013; 2020). Recuperé los nombres de algunas mujeres consideradas pioneras del cómic en Brasil y Argentina y problematicé los temas que permean las representaciones en los cómics, no solo de género, sino de raza, clase y geopolítica. Repensé el uso de la categoría de mujeres en base a discusiones más amplias y críticas. A partir del análisis de la obra seleccionada y de la documentación disponible sobre el tema, me di cuenta de que existe una gran disparidad en el número de publicaciones de hombres y mujeres del cómic, aunque se ha avanzado mucho en este sentido; y, más que eso, es de suma relevancia desvelar la falta de reconocimiento al trabajo de artistas como PowerPaola, quienes reinventaron la forma en que se pusieron frente a sus lectores para discutir temas importantes para las mujeres. Finalmente, presento preguntas sobre el uso de documentos archivados en medios digitales en la investigación histórica, sus ventajas y límites, y su uso, cada vez más prevalente en la investigación en el campo de la Historia.

Palabras clave: PowerPaola. Cómic. Memorias. Feminismos.

LISTA DE FIGURAS

Figura 2-1: Abigail e Angelina ilustradas/quadrinizadas por Aline Lemos.....	46
Figura 2-2: Quadrinhos retirados da história em quadrinhos <i>Artistas Brasileiras</i> , de Aline Lemos	53
Figura 2-3: Patrícia Galvão na história em quadrinhos <i>Artistas Mulheres</i>	54
Figura 2-4: História em quadrinho criada por Pagu (Malakabeça, Fanika e Kabelluda)	55
Figura 3-1: Retrato de PowerPaola na FIQ, em Belo Horizonte (2018)	73
Figura 3-2: A e B Duas imagens retiradas de <i>Nos Vamos</i> (2016), ambas retratando a mesma pessoa	76
Figura 3-3 - Retrato desenhado de Laerte e Angeli.....	77
Figura 3-4: Uma página de <i>Nos Vamos</i> que lembra arte infantil	78
Figura 3-5: Fotografias postadas por PowerPaola no <i>Instagram</i> da Coleção do <i>Art Brut</i> de Lausanne, na França (2018).....	79
Figura 3-6: Cena retirada de <i>Nos Vamos</i>	83
Figura 3-7: Várias autorrepresentações de PowerPaola	85
Figura 3-8: Capas dos títulos publicados de PowerPaola.....	88
Figura 3-9: Capa da <i>Arcadia</i> , topo do blog e perfil do <i>Instagram</i>	93
Figura 4-1: Aviões desenhados por PowerPaola	114
Figura 4-2: A e B Quadrinhos recortados de <i>Vírus Tropical</i>	120
Figura 4-3: Quadrinho recortado de <i>Vírus Tropical</i>	121
Figura 4-4: Quadrinho recortado de <i>Vírus Tropical</i>	122
Figura 4-5: Cenas dos quadrinhos <i>Vírus Tropical</i>	125
Figura 4-6: Representação de Cáli presentes em <i>Vírus Tropical</i>	127
Figura 4-7: Uma sequência retirada de <i>QP</i>	128
Figura 4-8: Vários “Horizontes”	129
Figura 4-9: Imagem capturada da conta de PowerPaola na rede social <i>Instragam</i> (2018).....	132
Figura 4-10: Tira publicada na Revista <i>Arcadia</i>	134

Figura 4-11: Mural intitulado <i>Público/ Privada</i> , de Hyuro, em uma parede da Universidade Federal do Ceará- Centro de Humanidades- Festival Concreto, na cidade Fortaleza, Brasil (2015)	135
Figura 4-12: A e B: cenas de <i>Nos Vamos</i>	137
Figura 4-13: Sequências de cenas de <i>Virus tropical</i>	140
Figura 4-14: Cena de <i>Virus Tropical</i>	141
Figura 4-15: PowerPaola, <i>¿Igualdad?</i> , para a exposição <i>Vivan Las Mujeres</i> , encomendado pela Anistia Internacional (2017)	147
Figura 4-16: Quadrinho “Invisível” em <i>QP</i>	150
Figura 4-17: Cena de <i>Virus Tropical</i>	152
Figura 4-18: Cena de <i>Virus Tropical</i>	153
Figura 4-19: Vários recortes de <i>Virus Tropical</i>	155
Figura 4-20: Montagem de imagens: A: Desenho de Cleo Jurino para Aby Warburg; B: Serpente tatuada no braço de PowerPaola; C: Serpente enrolada em PowerPaola; D: Serpente que sai da boca de PowerPaola; E: Serpente que engole PowerPaola.....	163
Figura 4-21: Cena de <i>QP</i>	167
Figura 4-22: Cena de <i>Nos Vamos</i>	169
Figura 5-1: Uma tira para <i>Arcadia</i> sobre Maliki.....	180
Figura 5-2: hashtag #virustropical10anios	185
Figura 5-3: hashtag #virustropical10anios	186
Figura 5-4: hashtag #virustropical10anios	187
Figura 5-5: hashtag #virustropical10anios	188
Figura 5-6: Recorte de <i>Idolo</i> , de Maliki	190
Figura 5-7: Recorte de <i>Idolo</i> , de Maliki	192
Figura 5-8: PowerPaola por <i>Mujeres entre viñetas</i>	194
Figura 5-9: PowerPaola + Juanna Neumann	196
Figura 5-10: Julieta Arroquy + PowerPaola.....	199
Figura 5-11: Diálogo com duas quadrinistas chilenas, Sol Díaz e Marcela Trujillo, em Santiago do Chile.....	202
Figura 5-12: Cena do filme <i>Born in Flames</i> (1983).....	206
Figura 5-13: PowerPaola em <i>I couldn't stop</i>	209
Figura 5-14: Um quadro da história em quadrinho de Carol Ito	211
Figura 5-15: Recorte de uma postagem no <i>Instagram</i>	213

LISTA DE TABELAS

Tabela 2-1:Listagem, escolha e organização da temática “mulheres artistas” na obra de Linda Nochlin	29
Tabela 2-2: Roteiristas mulheres que trabalhavam nas revistas <i>Intervalo</i> no período de 1960-1970	59
Tabela 9-1: Listagem de personagens criados por PowerPaola presentes nas histórias em quadrinhos impressas.....	260

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD – Análise do Discurso

Aiba – Academia Imperial de Belas Artes

AIR – Artists in ResidenceGallery

Cf. – Conforme

FILSA - Feria Internacional del libro de Santiago

FIQ – Festival Internacional de Quadrinhos

G – Gina Saraceni

HQs – Histórias em quadrinhos

JA - Julieta Arroquy

JN - Juanna Neumann

LEGH – Laboratório de Estudos em Gênero e História

M - Maliki

MNBA – Museu Nacional de Belas Artes

MoMa - The Museum of Modern Art

PP – PowerPaola

Q ou Quinque – Carlos Enrique Lozano Guerrero

SD - Sol Díaz

SNBA – Salão Nacional de Belas Artes

Toda va – Todo va a estar bien

UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	16
2	CAPÍTULO 1 - ARTES, QUADRINHOS E FEMINISMOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PRODUÇÕES DE QUADRINISTAS DA AMÉRICA DO SUL 27	
2.1	As mulheres e os silêncios da história: um panorama das histórias em quadrinhos produzidas por mulheres no Brasil (1909-1945) e na Argentina (1933-1973).....	46
2.2	As pioneiras brasileiras.....	51
2.3	As roteiristas argentinas esquecidas das revistas <i>Intervalo</i>	57
2.4	Sobre genealogias, coletivos, revistas e antologias (da produção) de mulheres....	65
3	CAPÍTULO 2 - DIÁRIOS DESENHADOS, HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E POSSIBILIDADES BIOGRÁFICAS SOBRE POWERPAOLA.....	72
3.1	Aspectos artísticos e estéticos de PowerPaola.....	75
3.2	As influências e o início nos quadrinhos	81
3.3	As principais fontes consultadas: impressas e virtuais.....	87
3.4	Sobre as produções acadêmicas e bibliográficas da obra de PowerPaola	94
3.5	Uma pausa para refletir sobre fontes digitalizadas ou digitais: sobre o documento para a história.....	96
4	CAPÍTULO 3 - A VIDA COMO MATÉRIA-PRIMA PARA A PRODUÇÃO DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS	101
4.1	Os registros de memórias e lugares da América Latina nos quadrinhos PowerPaola: experiências nômades.....	112
4.2	PowerPaola: viagens e migrações.....	117
4.3	Sobre violências coloniais e de gênero	138
4.4	A empregada doméstica e a condição de “quase da família”	152
4.5	(Sub)representação de pessoas racializadas.....	154

4.6	Animais diversos, híbridos de animais e humanos e suas representações.....	159
4.7	Amor.....	165
5	CAPÍTULO 4 – A VIDA DE TODAS, A VIDA COMUM, MAS TAMBÉM A SUA VIDA: QUESTÕES DO EU EXPANDIDO	171
5.1	Coletivos como forma estratégica	174
5.1.1	Para pensar a categoria solidariedades feministas	181
5.2	Diálogos desenhados por outras mulheres.....	184
5.3	Diálogos desenhados a quatro ou seis mãos	195
5.4	Elogios à bicicleta: como movimentar-se.....	204
5.5	Mais perto das amigadas, mas o luto aparece no horizonte	212
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS E PLURAIS: CLAUSURA E FIXIDEZ NÃO DESEJADAS - A ERA PANDÊMICA 2020-2021	216
7	REFERÊNCIAS.....	220
8	APÊNDICES	246
9	ANEXOS.....	260

1 INTRODUÇÃO

conhecimento do opressor
esta é a língua dele

e mesmo assim preciso dela para falar com você
(RICH, 2018 [1968], p.19)

(...) *as ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa-grande*. Elas podem possibilitar que os vençamos em seu próprio jogo durante certo tempo, mas nunca permitirão que provoquemos uma mudança autêntica. (grifos da autora)
(LORDE, 2019 [1979], n.p.)

nós somos as mulheres que fazem as perguntas.¹
(RICH, 2002 [1984], n.p.)

Trago essas três frases em forma de epígrafe para refletir sobre o processo de construção do conhecimento, das ferramentas utilizadas e da produção acadêmica como produto final. Adrienne Rich alerta-nos para o fato de que usamos a língua do opressor para conversar com várias sujeitas, e que mesmo sendo a forma de comunicar mais utilizada, ainda assim estamos aqui, mais vez uma, impondo o status de importância da língua como única possibilidade de comunicar academicamente.

O segundo excerto é de Audre Lorde, que nos provoca a refletir sobre nossas ferramentas. Penso muito nessa afirmação, e, por isso, foi na elaboração dos métodos que me encontrei com o texto, que nós nos conciliamos e pude chegar ao final desta pesquisa. Por fim, esta escritura foi também uma produção de, sobre, e a partir de mulheres. Era esse o ponto que eu queria conquistar, pois essa premissa de Adrienne Rich retornava sempre a mim. Início com textos potentes de mulheres, e nessa potência quero permanecer o máximo possível.

Entrei em contato com a equatoriana-colombiana PowerPaola (Paola Andrea Gaviria Silguero, Quito, 1977) em 2015, quando foi lançada na língua portuguesa a história em quadrinhos *Virus Tropical*. O meu interesse por memórias e autobiografias fez-me debruçar

¹ “we are the women who ask the questions”. Na minha tradução ficou assim: “nós somos as mulheres que fazem as perguntas”, mas existe outra tradução em que há uma mudança de significado considerável: “nós somos as mulheres que levantam essas questões” (RICH, 2002, p.21).

sobre aquela leitura que me afetou. No final de 2016, separei essa e outras histórias em quadrinhos por temas e fiz o projeto de doutorado. Durante os anos de pesquisa e leituras, tive a oportunidade de direcionar-me para um campo sobre o qual já tinha interesse, o das epistemologias feministas. Entendo estas como críticas expressivas ao modo dominante de produção do conhecimento científico, principalmente ao que concerne aos apegos ao sujeito universal. Portanto, instrumentalizo-me de aportes feministas para pensar sobre as transformações em curso e sobre o caráter excludente, ideológico, racista e sexista da produção do conhecimento científico.

No percurso do doutorado, fiz as disciplinas, realizei visitas aos eventos de histórias em quadrinhos e acadêmicos, debruçei-me sobre gibitecas, bibliotecas e livrarias, e frequentei as reuniões do Laboratório de Estudos em Gênero e História - LEGH, bem como tive vários encontros para orientação, os quais me auxiliaram imensamente. Diante desse processo, e somando todos os afetos que me aconteceram, construí o objetivo principal da minha pesquisa, que foi refletir sobre os deslocamentos da artista, quadrinista, e ilustradora PowerPaola a partir da sua obra (histórias em quadrinhos e outras artes), e, por meio disso, reconstruo sua trajetória, pontuando as percepções sobre os lugares que visitou, assim como examinei de que forma as relações interpessoais acontecem nas narrativas. Sob essa perspectiva, decidi empenhar-me em analisar suas amizades, seus laços, os companheirismos e as redes que ela construiu ao longo do final da década de 2010 até meados do ano de 2021.

Embora não fosse o ponto central da minha investigação, ao emergir na obra de PowerPaola senti a necessidade de um exercício de recuperação de algumas narrativas sobre mulheres quadrinistas anteriores a ela. Quando outras artistas colocaram que foi nela que se inspiraram para aventurarem-se nos quadrinhos e na prática de contar histórias, percebo uma aproximação ao discurso de desbravadora e, por isso, construí uma genealogia sobre algumas mulheres produtoras de charge, quadrinhos e tiras que vieram antes dela e que construíram críticas e resistências à hegemonia masculina no campo. Isso trouxe-me um desejo e uma necessidade de visibilizar, na pesquisa que o presente produz, ligações complexas com o passado. Assim, compus a tese em dois eixos: o primeiro foi um empenho em recuperar nomes, datas e histórias, sem perder de vistas as conexões entre passado e presente; o segundo eixo foi as análises afereidas sobre a produção de PowerPaola, na qual, busquei suas movimentações e suas posturas nômades, as relações entre sujeitas/os que ela teve ao longo das histórias narradas.

A partir, principalmente, da construção dessa genealogia, fomentaram em mim questionamentos sobre as ausências das mulheres nas histórias em quadrinhos e uma visível carência de estudos acadêmicos que se dedicassem a analisar as mulheres como protagonistas do campo. Porém, essa situação não é exclusiva dessa área de estudos. A História da Arte foi, por muito tempo, apossada pelos homens. É um campo que “excluiu a sensibilidade estética de indígenas, negros, mulheres e tantos outros *queers*, e parte de narrativas produzidas pela distinção entre *Nós* e um vasto *Eles*, linha divisora moderna que separou ciência e crença, sujeito e objeto, arte e artefato” (MARQUEZ, 2017, n.p., grifos da autora). Os quadrinhos, assim como tantos outros campos e suportes, herdaram algumas coisas das artes plásticas e da literatura, principalmente conceitos e técnicas, porém, também incorporaram estruturas de opressão, preconceitos e exclusões.

Notei que durante os anos de pesquisa, interessei-me por memórias e autobiografias. Por isso, é salutar apontar alguns dos temas que já estudei. Minhas primeiras fontes para a pesquisa histórica foram baseadas em um conjunto de literatura produzida por correspondentes de guerra ocidentais que tentaram trazer visões sobre mulheres afegãs que, de algum modo, foram atingidas pelas políticas do grupo Talibã no Afeganistão. Já no mestrado, escolhi analisar duas autobiografias de duas autoras iranianas e refletir sobre suas representações e resistências ao governo teocrático pós 1979. Antes de fazer essas escolhas, parecia-me que os grandes feitos da humanidade não tinham participação das mulheres, quiçá eram as protagonistas desses feitos. Portanto, decidi que iria atrás de histórias de mulheres, contadas e articuladas por elas mesmas e que, assim, tecessem críticas ao modo de produção historiográfico, que ainda requer a centralidade no sujeito universal como sujeito da história.

Quando realizei essas pesquisas, as autobiografias escritas por mulheres eram mais acessíveis para mim do que tentar encontrar, por longos dias, em algum arquivo tradicional, um documento perdido de uma mulher, uma carta talvez, uma coluna no jornal, ou algo semelhante². As bibliotecas públicas, escolares, municipais e, por fim, as universitárias foram locais de acolhimento. No entanto, também foram lugares de solidão. Foi um caminho percorrido em que eu me via sub-representada e, por isso, alegrava-me quando via um nome supostamente feminino. No doutorado, e muito mais recentemente, eu descobri as gibitecas

² Em minha cidade, Montes Claros/MG, até pouco tempo atrás, não havia muitos arquivos, a maioria da documentação acessível, quando o era, estava relacionada à política local ou ao processo criminal.

(bibliotecas de gibis), que possuem uma concentração de histórias em quadrinhos³ possível de ser estudada sob outros olhares para além da racionalidade cartesiana. Todavia, é importante alertar que, nesses acervos, ainda são escassas as produções de mulheres nas décadas anteriores a 2000, pois, como muitas publicavam de forma alternativa ou independente, parte dessa produção perdeu-se no tempo.

Os silêncios na/da história, não são exclusivos de alguns setores ou subáreas, estão presentes também na produção acadêmica em geral, bem como na literatura, nas histórias em quadrinhos, no audiovisual etc. A busca pelas autobiografias produzidas por mulheres mostrou-me que eu poderia ter o que ler, porém, as fontes não eram tão abundantes em números e em estudos. Contudo, os silêncios que encontrei no decorrer dessas pesquisas também falam e, ao tentar lidar com isso, enquanto historiadora, percebo que é um exercício de "memória contra memória", e que o que é silenciado em um determinado momento pode emergir com uma voz forte mais adiante (JELIN, 2002; 2017).

Nas últimas décadas, os movimentos sociais trouxeram à tona a urgência em estudar e refletir sobre as práticas de pesquisas que olhavam para as/os subalternas/os e que tinham como método a interpretação dos silêncios. Para pensar sobre as relações assimétricas entre mulheres e produção artística, utilizei o artigo *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (NOCHLIN, 2016 [1971]) como ponto de partida. Assim, problematizei conceitos como cânone, genialidade e produção, bem como crítica e teoria feminista das artes. Nesse sentido, é preciso salientar que não posso negligenciar as questões relacionadas à colonialidade que atravessam as questões de gênero e feministas, em relação às quais as produções de mulheres da América Latina foram ainda mais silenciadas. A partir de intelectuais como Linda Nochlin (1998; 2016), Griselda Pollock (2013) e Andrea Giunta (2018), consegui refletir e analisar as fontes a partir de um olhar feminista e questionador, que, no meu caso, procurou nas margens as possibilidades de um fazer historiográfico.

As personagens que são focos dos silêncios do passado são muitas, entretanto, aquelas que me despertaram interesse para a construção do projeto e, posteriormente, da tese, são as mulheres que produziram autobiografias em quadrinhos, ou seja, escritoras de si. Para esta pesquisa, não abarquei todas as quadrinistas da América Latina, mas interessou-me uma

³ Devido a possíveis repetições do termo "histórias em quadrinhos", usarei abreviações como quadrinhos/HQs, ou termos de outras línguas, como *historietas* e *comics*. Além disso, poderei usar o termo enredo ou narrativa gráfica, a depender ao que estiver me referindo.

autora em especial. A partir dela é que eu pude encontrar outras quadrinistas para que eu conseguisse dialogar com o contexto de produção e verificar as temáticas mais recorrentes.

Como forma de recorte das fontes, escolhi um conjunto de obras de PowerPaola, artista equatoriana-colombiana que teve e tem uma notória trajetória entre as produções de quadrinhos latino-americanas. Dentre elas: *Diario de PowerPaola* (2013), *QP (éramos nosotros)* (2014), *QP* (em português) (2018b), *Virus Tropical* (2015a), *Todo Va a Estar Bien* (2016a), *Nos Vamos* (2016a)⁴ e *I couldn't stop* (2019). Além dos documentos impressos, na mesma medida, utilizei uma seleção de quadrinhos que tem como suporte a tela do computador, ou seja, o digital. Nesse sentido, selecionei algumas imagens publicadas em plataformas como *blog* e *Instagram* (redes sociais). A partir do momento em que fiz as escolhas das fontes, interroguei-as com o seguinte questionamento: Podem as práticas artísticas, principalmente aquelas relacionadas aos quadrinhos, serem compreendidas como espaços de resistência? De que forma essas resistências e desobediências foram agenciadas?

Há uma produção crescente de quadrinhos produzidos por mulheres, porém, percebi que, para muitos leitoras/res e estudiosas/os, é como se elas não existissem. Portanto, a minha proposta é provocar um incômodo acadêmico ao lembrar que muitas mulheres quadrinistas foram apagadas de forma violenta das antologias quadrinísticas, da história e da c das histórias em quadrinhos, da produção acadêmica que versa sobre, das prateleiras das lojas de gibis etc.

Para além das discussões sobre silêncios, minha proposta metodológica foi, também, trazer questões teóricas relevantes, estruturais e analíticas ligadas aos estudos acerca da autobiografia, tendo como base os conceitos, as categorias e as classificações de Philippe Lejeune (2008) e Leonor Arfuch (2014; 2013a; 2013b; 2010). Mesmo que eu não seja do campo da literatura, encontrei nessas teorias e métodos possibilidades de analisara obra de PowerPaola. Ao longo do texto, trouxe alguns conceitos, categorias e classificações que foram explicados de forma pormenorizadaem cada parte selecionada das fontes.

Em caráter instrumental e como apoio à pesquisa histórica, também utilizei alguns princípios e procedimentos da análise do discurso (AD), da qual procuro aproximar-me. Apresentei uma perspectiva historiográfica, segundo a qual entendo os documentos como camadas discursivas e, sendo assim, a/o historiadora/or tem como função pôr à luz as

⁴ Também utilizo alguns títulos de quadrinhos de outras quadrinistas em que PowerPaola eventualmente apareceu, como *Idolo*, de Maliki (2019).

condições de produção e mostrar em que medida o documento foi construído a partir de relações de poder, a partir de qual temporalidade ou quais temporalidades os documentos foram produzidos e em que lugar geográfico e discursivamente situam-se. As narrativas gráficas permitiram-me ir ao encontro desses procedimentos a partir de uma orientação marcada pelos conceitos e procedimentos da AD.

O discurso é uma tecnologia social que tem o potencial de renovar os seus significados e de muda constantemente o significante, caracterizando possíveis inversões entre os sujeitos nas relações de poder. O discurso é um conjunto de enunciados que se apoiam em uma mesma formação discursiva. Ele pode ser, então, manipulado para atender sujeitas/os pertencentes as elites políticas, econômicas e sociais e por isso, acaba por ser difícil de se esquivar da sua pesada materialidade.

A pesquisadora Margareth Rago (2011) compreende que as/os historiadoras/es são compelidas a prestar atenção aos discursos, às maneiras como um objeto histórico é produzido discursivamente e à própria narrativa que o constrói e o reproduz. Ao prestar atenção nessas (re)invenções discursivas é que notamos como as mulheres foram apagadas da história, e como, em determinados campos, este silenciamento é ainda mais notório.

A autora Eni Orlandi (2003) pondera que a AD não é apenas a transmissão de informação, mas é um processo significativo que se estabelece em uma relação entre sujeito e sentidos. Essa relação é afetada tanto pela língua quanto pela história e é constituída por enunciados. É a imagem de si que a/o locutora/or (indivíduo ou grupo) constrói em seu discurso com a finalidade de convencer aqueles que o/a ouvem/veem (processo de argumentação). Assim, a/o enunciativa/or deve legitimar seu dizer: em seu discurso, ela/ele não se manifesta somente como um papel e um estatuto, ela/ele deixa-se apreender também como uma voz e um corpo (caráter e corporalidade).

Quando a/o enunciativa/or tenta justificar o seu enunciado a partir da natureza, o discurso consegue um estatuto de verdade, devido à argumentação de *ser natural*, e, por isso, *sempre foi assim*, apesar de sabermos que as palavras, assim como as coisas, também têm uma história, estão imersas na historicidade que é imanente a toda e qualquer produção humana. O discurso não é a-histórico, ele não foge à construção humana. Assim, a/o enunciativa/or pode escolher, em partes, sua “cenografia”, ou um cenário familiar que lhe dita sua postura, ou seja, ele escolhe imagens que são ancoradas em representações coletivas. A imagem de si é ancorada em estereótipos, um arsenal de representações coletivas que

determinam parcialmente a apresentação de si e de sua eficácia numa determinada cultura. A/o enunciadora/or tenta, dessa forma, na projeção de si, ou seja, na sua formação discursiva, negar ou reafirmar o que já foi dito (ORLANDI, 2003).

Nesse sentido, a formação discursiva define-se como aquilo que, numa formação ideológica específica – ou seja, a partir de uma posição dada em uma conjuntura sócio-histórica -, determina o que pode e deve ser dito. A formação discursiva caracteriza-se, dessa forma, como configurações específicas dos discursos na relação com a linguagem e a história. É constituída pela contradição, é heterogênea nela mesma e suas fronteiras são fluidas, configurando-se e reconfigurando-se, continuamente, suas relações contextuais (ORLANDI, 2003). A formação discursiva é a regionalização do interdiscurso.

O interdiscurso é definido como aquilo que fala antes, em outro lugar, independentemente. Ou seja, é o que chamamos de memória discursiva: o saber discursivo é o que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, do já-dito, que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra (ORLANDI, 2003). Portanto, é todo o conjunto de formulações feitas e já esquecidas que faz parte do que dissemos.

A forma como as/os sujeitas/os organizam a sua formulação implica em uma singularidade, pois a língua, a história e o lugar de fala afetam-nos diretamente, apesar de não sermos o início do que falamos⁵. As palavras não têm sentido nelas mesmas e sim na formação discursiva em que o sujeito falante está inserido. Em outras palavras, o discurso da sujeita/do sujeito remete-se ao local de onde se enuncia, ou seja, do lugar de enunciação. O lugar de fala de quem enuncia nos documentos é a situação de enunciação, marcada pelos locais nos quais estão inseridas (aqui “locais” é entendido no sentido amplo, vinculado ao “lugar de fala”).

Cada enunciadora/or apresenta um conjunto de objetos simbólicos que são produzidos em condições específicas e que, de alguma forma, estão englobados no modo como se propagam (língua, imagem etc.), deixando vestígios. Essas pistas ajudam-nos a compreender os sentidos produzidos nos enunciados presentes nas narrativas, colocando em xeque a relação entre objeto simbólico e sua exterioridade (ORLANDI, 2003).

⁵ Ressalto que tanto a narrativa histórica quanto a literária, assim como qualquer discurso, tem sua condição própria de produção. As fontes históricas, dentre elas a literatura, conforme Tânia Swain (2011, p. 02), “não passam de discursos, emitidos por um sujeito em sua época e reagrupados pela narrativa comum à coerência que lhes é imposta”.

Para quem vai analisar, compreender é saber como um objeto simbólico (enunciado, texto, pintura, música, imagem, entre outros) produz sentido. A relação entre sujeito e sentidos produz efeitos que são múltiplos e variados. O discurso é efeito de sentidos entre locutores (ORLANDI, 2003), e, por isso, é produtor de sentidos.

Para este trabalho, foi considerado que tanto a narrativa escrita quanto a imagética são práticas discursivas. Segundo Tânia Swain (1997), o texto imagético é forjador de sentidos, fixador de identidades, *locus* de conflito, de adesão, de (in)coerências. Assim, pode-se afirmar que a imagem é texto, e o texto, a materialização do discurso. Essa formulação é crucial para analisar as histórias em quadrinhos enquanto aparato discursivo e, assim, trago essa metodologia, pois ela dá conta de analisar a materialidade imagética das narrativas. Nesse sentido, entendo que as/os enunciadores/as (quem diz) podem reproduzir o que está em voga ou buscar em outros enunciados a resistência aos discursos opressores.

As práticas discursivas estão intimamente relacionadas à noção de poder de Michel Foucault (2000), uma vez que o poder é algo que funciona mediante o discurso. As práticas discursivas não são apenas modos de fabricação dos sujeitos, elas tomam corpo no conjunto das técnicas, das instituições, da moral, dos tipos de transmissão e de difusão do discurso, nas formas pedagógicas que, por sua vez, impõem-nas e mantêm-nas. Nesse sentido, buscamos entender as narrativas gráficas, a partir de um conjunto de conceitos, de procedimentos e de práticas da AD.

Isso posto, e, ao ler as memórias de PowerPaola publicadas na forma de histórias em quadrinhos e ilustrações, organizei os capítulos por meio de agrupamentos temáticos. No primeiro capítulo (item 2), apresento uma discussão sobre a relação complexa entre as mulheres e a História da Arte e, por conseguinte, problematizo sobre as exclusões e a formação de um cânone androcêntrico através das teorias e críticas de arte feministas. Após essa discussão, entendi a necessidade de produção de uma genealogia sobre algumas mulheres que trabalharam com quadrinhos e, assim, propus uma extensa pesquisa sobre quadrinistas e roteiristas que publicaram charges, tiras e *historietas* no Brasil e na Argentina, tentando trazer uma luz sobre suas trajetórias esquecidas e silenciadas.

Entendo que ao fazer esse exercício consigo conectar a projeção que, atualmente, PowerPaola tem enquanto quadrinista, pois muitas artistas vieram antes dela e conquistaram, por meio de embates e lutas, certos espaços na área. Na esteira dessa construção de uma genealogia, conceituo e tenciono a categoria mulheres, problematizando a forma como foi

utilizada, por certo tempo, de forma essencializada. O jeito como nos referimos a nossos corpos e a nós mesmas, não são formas neutras. Ao ter uma postura que dialoga com a categoria mulheres, PowerPaola não provoca uma noção de nostalgia, mas compreende a importância de pluralizá-la, dinamizá-la e confrontá-la o tempo todo.

No segundo capítulo (item 3), apresento meu “objeto de estudo”: o conjunto de produção de histórias em quadrinhos de uma quadrinista, PowerPaola. Apresento uma pequena biografia da artista, seu trabalho, sua estética e suas influências. Aproveito para trazer outros trabalhos de histórias em quadrinhos produzidos por mulheres. Bem como, trago outros tipos de arte para dialogar com a produção de PowerPaola. Nesse espaço, procurei fazer uma revisão bibliográfica da produção existentes que, de alguma forma, abordou a produção de PowerPaola como fonte de pesquisa. Encerro o capítulo com uma pausa para reflexão sobre os arquivos digitais, a sociedade informatizada, e como isso afeta a pesquisa histórica.

No terceiro capítulo (item 4), construo uma narrativa versando sobre vários aspectos da obra de PowerPaola, bem como discuto questões relacionadas às autobiografias, às memórias e aos diários. Os temas selecionados para compor este capítulo tratou das questões emergidas dos locais onde ela morou/visitou conectadas com as problemáticas geopolíticas latino-americanas, das violências coloniais e de gênero, tendo em vista, as influências coloniais/colonialistas nos nossos saberes. Ainda trouxe as relações complexas entre mulheres, como as de patroa e empregadas domésticas. Além disso, dediquei um tópico para pensar sobre as representações de pessoas que sofrem/sofreram processos de racialização, bem como, reflito sobre os lugares sociais ocupados por essas pessoas nas histórias contadas, quando aparecem.

Outra temática recorrente na obra da artista/quadrinista são as representações híbridas (entre humanos e animais). A forma em que ela trabalhou as questões acerca do animal traz uma sensibilidade aguçada para repensar nossas relações no mundo atualmente. O último ponto desse capítulo foi a temática do amor que é uma das mais importantes na produção da artista, sendo que uma das fontes (*QP*) se dedica quase que inteiramente representar a vida amorosa com o seu marido.

PowerPaola destacou-se comercialmente a partir de 2011, com o sucesso de sua *graphic novel* *Vírus Tropical*. Dessa forma, ela está inserida no mercado editorial da América

Latina e da Europa. Em vários momentos destaco a vida nômade que a artista tem, adquirindo vivências diversas que depois apareceriam impressas em suas histórias em quadrinhos.

No quarto capítulo (item 5), procuro tecer análises das relações entre feminismos e histórias em quadrinhos, perpassando pelo crescente ativismo tomado pelas quadrinistas e questionando acerca do “lugar” reservado a elas. Os coletivos, grupos de mulheres que se organizaram para ocupar espaços, tem se tornando uma forma de agência acionada por estas mulheres para enfrentar uma cultura de silenciamentos e apagamentos. Através da formação de redes, elas se conectam para visibilizar suas produções. Notei que PowerPaola tem sido um ponto em comum entre os agenciamentos de mulheres quadrinistas na América Latina. Trago a categoria solidariedades feministas para desenvolver o tema da compactuação das mulheres artistas como forma de resistir os espaços excludentes e machistas.

Retornando as questões sobre o nomadismo de PowerPaola, faço um apanhado sobre as representações do ato de pedalar nas suas histórias em quadrinhos. Por fim, evidencio uma temática que se tornou muito mais presente atualmente que é o lidar com as aporias do luto. Durante o texto, eu tento retomar as temáticas das memórias e da autobiografia, bem como feminismos em redes.

O desenvolvimento dos apêndices e anexos foram construções demoradas, que auxiliaram em vários pontos das articulações propostas nesta pesquisa. Convido a/o leitora/ora dedicar um momento para a leituras dessas partes do pós-escrito. No Apêndice A, encontra-se um capítulo intitulado *Silêncios no passado: quantitativo de produção de quadrinistas mulheres na revista Metal Pesado (1997)*, de minha autoria e produzido para a coletânea *Mulheres & Quadrinhos* (MACHADO; MARINO, 2019; 2020), publicada pela editora Skript.

Já na seção dos anexos, temos o A, que se refere a uma listagem de personagens criados por PowerPaola. Esse exercício foi realizado com a finalidade de ser um guia para as/os leitoras/es, no qual há um espaço de fácil acesso, caso queiram regressar para situar-se ao realizar a leitura do texto.

O Anexo B talvez seja o documento que apresentou maior complexidade durante a organização da pesquisa. Nos últimos anos, PowerPaola cedeu várias entrevistas transmitidas pela internet e que ficaram armazenadas no meio digital. Eu realizei a transcrição completa do áudio em espanhol de uma dessas falas. Utilizei essa entrevista em vários momentos na pesquisa e disponibilizo o documento na íntegra.

O Anexo C também é constituído por uma transcrição, bem como por uma tradução de duas histórias em quadrinhos que compõem o projeto *Mujeres Entre Viñetas*(<https://mujeresentrevinetas.com/>), encabeçado pela quadrinista Francisca Cárcamo Rojas (@panchulei), chilena que reside em Barcelona, e pela roteirista Montserrat Terrones (@mterronova), espanhola. Selecionei duas dessas histórias (sobre Patricia Breccia e Maliki) para o anexo e uma (sobre Power Paola) para o corpo do texto.

Por fim, é necessário mencionar os tempos pandêmicos (2019-2021?), que ainda não acabaram, e aos quais irei retornar algumas vezes no decorrer do texto. O inevitável isolamento prolongado, a vida doméstica, a avidez pela limpeza e pela assepsia e, principalmente, as tecnologias de interação social a distância, bem como a tristeza e a melancolia do luto abrupto, faz-nos sentir desmotivadas/os, inseguras/os e menos produtivas/os. A essas sensações, somam-se o sentimento de um débito com as responsabilidades advindas das atividades profissionais, intelectuais, de lazer e/ou dos ativismos. Embora, a todo momento estejamos em uma apresentação audiovisual assíncrona ou síncrona para satisfazer-nos através de uma hiperatividade compensatória, ainda assim, demoramos muito mais para aprender, estudar, planejar e construir nessas circunstâncias. “Que tempos são estes?” - cito Adrienne Rich (2018, p.80) sem medo de ser anacrônica.

2 CAPÍTULO 1 - ARTES, QUADRINHOS E FEMINISMOS: CONSIDERAÇÕES SOBRE AS PRODUÇÕES DE QUADRINISTAS DA AMÉRICA DO SUL

Sobre a crítica literária feminista, Elaine Showalter (1979, n.p.) ressalta que, nos estudos ingleses da década de 1970, “a crítica feminista é a mais isolada e a menos compreendida” e, mais ainda, ela afirma que “aqueles que a leram [alguma crítica feminista], muitas vezes parecem ter lido através de um vidro turvo, sobrepondo seus estereótipos aos textos críticos” (SHOWALTER, 1979, n.p., tradução minha)⁶. Ao demonstrar esses pontos, Showalter visibilizou um panorama de críticas sobre as críticas feministas. Ao fazer isso, a autora não apenas extrapolou os apontamentos sobre esse campo, como também possibilitou verificar os vários tipos possíveis de críticas feministas.

Em 1985, Evelyn Fox Keller, no capítulo *Gender e science*, explicou que nós temos a tendência de aceitar a postura “objetiva” como modelo de maturidade cognitiva, e esta postura é influenciada pela definição de objetividade que herdamos da ciência clássica, enraizada na premissa de que o sujeito pode e deve ser totalmente removido de nossa descrição do objeto (KELLER, 1985)⁷, como se isso fosse possível.

Em 1988, Jane Gallop, ao comparar as expressões e os pensamentos sobre corporemente de Sade, Freud, Roland Barthes e Adrienne Rich⁸, alega, em tom de conclusão, que “os homens que se encontram, de alguma forma, pensando através do corpo são mais propensos a serem reconhecidos como pensadores sérios e são escutados [...]” (como os exemplos de Sade, Freud e Barthes, citados pela autora), já “as mulheres têm que primeiro provar que são [somos] pensadoras” e seguir à risca um suposto distanciamento do objeto, rejeitando a ideia de ser um sujeito “encarnado na história” (GALLOP, 1988, p. 07). Gallop (1988) lembra que Adrienne Rich requereu às mulheres que adentrassem nos reinos do pensamento crítico e do conhecimento sem se tornarem um espírito desencarnado ou um homem universal.

O que essas argumentações têm a ver com a arte? As mulheres que tentavam adentrar nos espaços exclusivistas das críticas de arte não conseguiam fazê-lo sem que isso ocorresse

⁶ “feminist criticism is the most isolated and the least understood. Those who have read it, often seem to have read through a glass darkly, superimposing their stereotypes on the critical texts”.

⁷ “Our inclination to accept this posture as a model for cognitive maturity is undoubtedly influenced by the definition of objectivity we have inherited from classical sciencea definition rooted in the premise that the subject can and should be totally removed from our description of the object” (p. 84, tradução minha).

⁸ O estudo de Adrienne Rich a que Jane Gallop se refere é RICH, Adrienne. *Of woman born: motherhood as experience and institution*. New York: Norton, 1976. Porém, para os meus estudos, utilizo: RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer: la maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de Sueños/Mapas: Madrid, 2019.

deforma abrupta e sem suscitar manifestações de rejeição imediata. As ciências, as produções de conhecimento, as resenhas críticas e o próprio campo do saber eram, de alguma forma, justificadas como não alcançáveis pelas mulheres. Essas justificativas alegavam falta de objetividade das mulheres, mas negavam-se a olhar para os intelectuais homens que usavam a subjetividade para construir seus pensamentos e suas trajetórias/carreiras ditas como “sérias”⁹.

As protagonistas da história e da crítica da arte feminista também enfrentaram certo ostracismo, deboche e inferiorização em relação aos seus escritos, bem como uma frequente utilização de pressupostos baseados em sexismo, em racismo e em compreensões classistas e limitadas acerca das relações de gênero, a fim de deslegitimá-las enquanto intelectuais e artistas que poderiam tecer críticas sobre determinada obra de arte, movimento artístico ou trajetória da/o artista.

Uma dessas protagonistas foi Linda Nochlin¹⁰, que possui uma obra extensa sobre história e crítica da arte feminista. Para pensar sobre ausência/silenciamentos de mulheres, assimetrias de gênero e relações de poder na História da Arte, e em como os feminismos podem reelaborar e analisar as obras de artes, selecionei quatro ensaios de Nochlin que considero de grande importância para essa área, conforme a tabela exposta a seguir.

⁹ A crítica à postura alegadamente “desencarnada” do fazer ciência foi também discutida por Donna Haraway. Ela cunhou a terminologia “saberes localizados” (conhecimento situado e corporificado) e evidenciou a farsa da objetividade cartesiana. Ao pensar uma objetividade feminista que não separa sujeito do objeto, Donna utilizou argumentos comumente acionados para desqualificar a produção intelectual das mulheres e/ou de grupos marginalizados (HARAWAY, 2009 [1987]).

¹⁰ É importante salientar que Linda Nochlin foi uma das primeiras historiadoras (e entre os historiadores também) da arte a aplicar as teorias de “Orientalismo” de Edward Said ao estudo da História da Arte, especificamente em seu artigo de 1983, *The imaginary Orient*. Ela afirma em seus estudos que o Orientalismo deve ser visto do ponto de vista da estrutura de poder na qual essas obras surgiram, que no caso de seu estudo foi no colonialismo francês do século XIX. Nochlin foca principalmente nos artistas franceses do século 19: Jean-Leon Gérôme e Eugène Delacroix, que retrataram temas “orientalistas” em suas obras para montar uma realidade que vivenciaram para fins políticos e imperiais (TROMANS, 2013).

Tabela 2-1: Listagem, escolha e organização da temática “mulheres artistas” na obra de Linda Nochlin

Título	Ano	Tradução para o português
Why have there been no great women artists? ¹¹	1971	Sim
	1973	NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? São Paulo: Aurora, 2016. (Ensaio 6).
	1988	NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? In: PEDROSA, A.; MESQUISTA, A. (orgs.). Histórias das sexualidades: antologia. São Paulo: Masp, 2017, p. 16-37.
How feminism in the arts can implement cultural change	1974	Sim NOCHLIN, Linda. Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUISTA, A. (orgs.). Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia. São Paulo: Masp, 2019, p. 72-81.
Women, art and power	1988	Não
"Why have there been no great women artists?" Thirty years after	2006	Não

Fonte: Elaborada pela autora (2021).

Nessa tabela, destaco alguns títulos selecionados a partir da temática “mulheres artistas” escritos por Linda Nochlin. Meu objetivo foi organizar e separar, partindo de um raciocínio, uma linha de textos da autora, pois ela possui uma vasta produção. Os títulos foram utilizados de forma direta ou indireta para construir minhas análises no decorrer da pesquisa. Espero que, com essa organização, também possa ajudar outras/os pesquisadoras/es da área.

¹¹Eu encontrei ao menos três versões deste artigo. Uma versão foi publicada em 1971 na revista *ArtNews* e no livro *Woman in sexist society: studies in power and powerlessness*, que foi editado por Vivian Gonick e Barbara Moran. New York: Basic Books, 1971. Já em 1973, o mesmo título, mas com diferenças na escrita, apareceu no livro de BAKER, Elizabeth; HESS, Thomas (eds.). *Art and sexual politics*. Londres: Collier Macmillan, 1973. Em 1988, no livro de Nochlin intitulado *Women, art and power and other essays*, eu encontrei mais uma versão do mesmo texto. Assinalo esses acréscimos de escrita porque utilizo versões distintas da mesma obra, mas que foram publicados com mesmo título. Por exemplo, em 1988, Linda Nochlin utiliza “homem branco ocidental”, termo que não aparece na primeira versão de 1971.

Em 1971, aopublicarnarevista *Art News* o texto *Why have there been no great women artists?* [Por que não houve grandes mulheres artistas?]¹², Nochlin questionava os porquês da inexistência das mulheres artistas no cânone e na História da Arte. Esse artigo, que se tornou clássico, trouxe-nos um desafio importante e imponente em relação a repensar as suposições e premissas que sustentavam as histórias da historiografia da arte ocidental, sendo o pontapé inicial para a reescrita do campo.

A História da Arte, até então, era dominada pelo homem branco europeu (e heterossexual), tornando o seu ponto de vista como o ponto de vista para pensar e analisar a arte (NOCHLIN, 2007). Portanto, é sob o olhar do artista, do acadêmico e do crítico que se estabeleceram as representações sobre mulheres, bem como “o critério de grandeza já estava definido [também] pela masculinidade” (POLLOCK, 2013, p. 20, tradução minha)¹³.

Essa visão crítica expôs as fragilidades das análises propostas pelos intelectuais homens e encaminhou para o feminismo a missão de problematizar os pressupostos e fundamentos dessa revisão e, assim, questionava uma longa trajetória de produção de historiografia da arte. Esta seria a mais conservadora e rígida das disciplinas, a qual resistia à entrada de discursos que vinham sendo levantados pelos movimentos sociais. Mais tarde, já nos anos 2000, vai acontecer algo semelhante em relação ao campo das histórias em quadrinhos (HQs). Algumas quadrinistas e pesquisadoras vão questionar a estabilidade dessa área e, assim, mostraram-se/mostram-se quanto oposição ao sexismo presente nos discursos atribuídos aos modos de fazer das HQs.

A História da Arte ignorou e negligenciou as artes produzidas por mulheres e por outros grupos marginalizados durante o seu legado. Depois de intelectuais feministas questionarem essas ausências, trazendo outras abordagens, é que se transformou as obras de arte (de mulheres) em história. O campo emergido em 1971, o qual teve Linda Nochlin como “agitadora”, propôs uma história, uma historiografia e uma crítica de arte feminista que se tornaram necessárias para que possamos entender os processos históricos que impediam as

¹² Ressalto o surgimento em 1970 do *Fresno Feminist Art Program*, criado por Judy Chicago, na Califórnia (BARROS, 2013), resultado da efervescência e de lutas das mulheres nas décadas anteriores pelo direito de ocupar os espaços. Para saber mais, veja YOUDELMAN, N. and LECOCQ, K. Reflections on the first feminist art program. In: FIELDS, Jill (ed.). *Entering the picture*. New York: Routledge, 2012; e SCHAPIRO, M. A Feminist Art Program. *ArtJournal*, v. 31, n. 1, 1971, p. 48–49. doi:10.1080/00043249.1971.10792970. Em 1972 foi criada por artistas mulheres a *Artists in Residence Gallery – AIR*, que tinha como objetivo a promoção de mulheres artistas, aumentando sua visibilidade e a viabilidade de seus empreendimentos (AIR, 2020). Nesta nota, quis explorar algumas iniciativas de artistas e/ou historiadoras da arte decorrentes das manifestações dos movimentos de libertação das mulheres (1960-1970).

¹³ “El criterio de grandeza ya estaba definido por la masculinidad”.

mulheres de participarem ativamente como artistas e, quando conseguiam adentrar esse meio, eram submetidas a comparações limitadas e estereotipadas, obliterando-as da possibilidade de ocupar esse espaço.

Após 1971, foram divulgadas “inúmeras monografias, artigos e livros dedicados a mulheres artistas, bem como colóquios, revistas e debates acadêmicos passaram a mobilizar” a discussão sobre a temática, com o intuito de “refletir sobre as produções artísticas, sua história e os limites da historiografia da arte tradicional” (SIMIONI, 2011, p. 376). Porém, essas movimentações aconteceram, de certa forma, nos Estados Unidos e na Europa. Na América Latina, a recepção dos questionamentos de Nochlin foi lenta, mas aconteceu.

Nos anos 2000, algumas autoras apontaram certo otimismo em relação às lutas das mulheres artistas, ao ressaltarem que não seria mais afirmada com frequência a conexão impositiva da arte dita importante com a virilidade ou o falo, mas, por muito tempo, a virilidade e a arte eram indissociáveis, já que os “grandes” artistas traziam consigo a autorrepresentação viril¹⁴. Essa abordagem também era utilizada com frequência pelos historiadores e críticos da arte, como Kirk Varnedoe, que se empenhou no retorno de homens viris ao mundo da arte¹⁵ (NOCHLIN, 2006).

Conforme Claudine Haroche (2013), a virilidade é sinônimo de força, ou, pelo menos, ela supõe-na. Não se trata apenas de uma força física, mas também simbólica e moral, “[...] considerada e valorizada como um traço essencial do masculino”, pois a virilidade traz consigo algumas supostas “capacidades”: “a aptidão para o comando e a aptidão para a decisão racional vista como necessária para o exercício do poder. A virilidade se revelaria também por algumas disposições: autodomínio, firmeza, resistência” (HAROCHE, 2013, p.16).

Sob essa perspectiva, o uso de uma suposta racionalidade tornou-se um guarda-chuva para deslegitimar as análises feministas o sujeito que a detém, homem branco ocidental, é quem exerce o poder de forma central, é quem pode falar, fazer críticas, definir a qualidade da obra de arte. A virilidade é um ponto crucial para as produções culturais, e não é exclusiva da História da Arte. Um dos subgêneros de histórias em quadrinhos é formado pelas narrativas de super-heróis, responsável pela maior parte da produção desta mídia nas últimas décadas, e

¹⁴ Sobre virilidade e arte no início do século XX, ver: DUNCAN, C. ‘Virility and male domination in early twentieth century. Vanguard Art’, 1993.

¹⁵ Para saber mais sobre Kirk Varnedoe e virilidade na arte, ver NOCHLIN, Linda. “Why have there been no great women artists?” Thirty years after. Linda Nochlin Reader, 2006.

cujos personagens estabelecem-se pelo uso da representação da masculinidade/virilidade. Leitores, críticos e estudiosos de quadrinhos, principalmente homens, ao tecer suas análises, projetaram, ainda mais, tais representações e, de certa forma, perpetuaram-nas.

Percebo que a virilidade é o elemento central da memória da dominação masculina e, mesmo com o otimismo de Linda Nochlin (2006) ao entender que, de fato, a virilidade tenha recuado, concordo com Haroche(2013, p. 16) quando ela expõe um paradoxo: “se a lei, nas sociedades democráticas ocidentais, chegou a contestar a visibilidade da dominação, a colocar em questão o seu caráter ‘natural’, a limitar sua intensidade, a distanciá-la de alguns excessos, ela, entretanto, foi incapaz de suprimi-la completamente”¹⁶. Assim, ainda temos resquícios potentes de uma História da Arte- e estendo essa constatação a uma história das histórias em quadrinhos - produzida, reivindicada e revisada pelos homens brancos. As formas de dominação foram atualizadas e tornaram-se mais sofisticadas, dissimuladas, “às vezes apenas levemente distinguíveis” (HAROCHE, 2013, p.16). Aqui, preciso tomar cuidado com as armadilhas, pois o que aparenta ser uma formação discursiva que visa promover uma simetria de gênero pode ser descoberta como uma nova roupagem de velhos discursos da dominação masculina, insidiosa e perversa¹⁷.

Em *O derrotista* (2006), do quadrinista Joe Sacco, há um episódio chamado *Gênio dos quadrinhos*¹⁸. Neste, o autor-personagem faz um relato autobiográfico de quando era jovem. Em tom sarcástico, ele diz “Olá, pessoal! Meu nome é Joe Sacco e eu sou um... gênio dos quadrinhos”, porém, ele autorrepresenta-se enquanto um homem recém-formado e desempregado que vive em Portland (EUA). Na história, ele implora por um trabalho (*freelance*) remunerado a um colega de faculdade, ao mesmo tempo em que, nos outros quadros, ele aponta sua grandeza enquanto quadrinista¹⁹. Ele trouxe nessa narrativa um termo

¹⁶Apesar de Claudine Haroche referir-se a democracias ocidentais, estendo o seu pensamento para refletir sobre questões semelhantes nos países colonizados pelos ditos ocidentais.

¹⁷Tomo como exemplo os grandes eventos de histórias em quadrinhos, que foram criticados por terem pouca quantidade de quadrinistas mulheres, e, para “resolver o problema”, convidam os mesmos nomes e sempre para o painel sobre mulheres e quadrinhos.

¹⁸A criação desse episódio deu-se em 1987 (LUCAS; CELESTINO, 2015).

¹⁹Inicialmente, ele ressalta que não se venderia para o mercado, apesar de, no final, ele implorar por um trabalho remunerado esporádico. Sacco, nessa narrativa, usa discursos exagerados, encharcados pelo próprio ponto de vista irônico dele sobre si próprio. O que é pertinente na obra, para esta pesquisa, é a utilização da ideia de *gênio* preexistente à criação do quadrinho.

ou uma classificação específica, o gênio. Para as artes, bem como para as histórias em quadrinhos, essa nomeação é recorrente²⁰.

A rubrica de "grandes artistas" é uma criação moderna, uma denominação que pode ser comprovada através do elevado número de produções acadêmicas dedicadas aos detentores desse título, e é este grande artista que é concebido como alguém que pode ser considerado "gênio". A genialidade, dessa forma, é pensada como um poder inato, profundo e atemporal, de alguma maneira encarnada na pessoa do artista. Assim, "os poderes sobrenaturais do artista como imitador, seu controle da força, possíveis poderes perigosos, têm funcionado historicamente para destacá-lo dos outros como um criador divino, aquele que cria o ser a partir do nada" (NOCHLIN, 2016, p. 15-16). Nesse discurso, não há possibilidade para explorar os anos/décadas de estudos, de repetição, de trabalho do artista para que seu produto atinja a notória nomeação de grande obra de arte.

O gênio criado pelos historiadores, pelos críticos e pelos próprios artistas pode ser apenas um homem, pois, ao debruçar sobre as histórias que se consolidaram numa narrativa hegemônica e passaram a povoar nossos imaginários, consolidou-se uma aparente natureza associada das artes e uma concepção semirreligiosa do papel do artista, transformando este no "último baluarte dos valores elevados do mundo materialista". O artista, concepção emergida e cristalizada na mitologia do século XIX, "luta contra todas as determinações familiares e oposições sociais, sofrendo todos os ataques e injúrias sociais como qualquer outro mártir cristão e, no final, triunfa apesar de suas pequenas chances" (NOCHLIN, 2016, p. 18). Ao morrer, do artista emerge o "gênio". Os caminhos percorridos para tornar-se um grande artista são possíveis, no século XIX e em parte do XX, para um homem ocidental, branco e heterossexual. Conseguimos situar o gênio em um corpo e perceber que a ideia de arte mais próxima de nós, em si, é um produto da história intelectual europeia moderna. É somente ao explodir a concepção de gênio que podemos visualizar uma História da Arte povoada por mulheres e outras minorias sociais.

Refletir sobre a História da Arte feminista e sua contribuição é eficiente para pensar também as produções de histórias em quadrinhos e sua consolidação enquanto campo, que se tornou majoritariamente um domínio dos homens e em que, por isso, as representações de mulheres eram também marcadas por esse olhar. A pergunta irônica e que beira ao deboche

²⁰Posso indicar que a/o leitora/or faça uma busca no *google* e use os termos *gênio e artes, gênio e histórias em quadrinhos*. Os nomes que aparecerão nas notícias e sites são de homens, em sua maioria, brancos.

de Linda Nochlin (1971), “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, é possivelmente transmutável para “Por que não houve grandes mulheres quadrinistas?”.

A autora afirmou, em 1970, que não existia uma História da Arte feminista, o que não significa que não existissem mulheres que questionavam as ausências na História da Arte, mas não havia um coletivo organizando evidenciando as problemáticas relações entre arte e minorias sociais. Assim como outras formas de discurso histórico, ela teve de ser construída. Portanto, houve um empenho para pesquisar novos acervos, com uma base teórica e uma metodologia desenvolvida gradativamente²¹. Desde então, a história e a crítica da arte feminista e, mais recentemente, os estudos de gênero, tornaram-se uma importante forma de olhar os objetos históricos.

Apesar de sua inegável importância, ainda há uma resistência considerável às críticas e análises feminista nas artes visuais, e suas praticantes são acusadas de pecados como negligência em relação à qualidade, destruição do cânone, afastamento da dimensão visual inata da obra de arte, e por fim, a mais utilizada, a “redução da arte ao contexto de sua produção - ou seja, de minar os vieses ideológicos e, acima de tudo, estéticos da disciplina” (NOCHLIN, 1988, n.p., tradução minha)²². A História da Arte feminista está posta, de acordo com os/as repressores/as, para criar problemas e para irritar os nichos patriarcais.

Uma afirmação recorrente entre as historiadoras da arte feminista, conforme Griselda Pollock²³ (2013), é que esta não deve ser confundida com apenas mais uma variante ou como um suplemento da História da Arte convencional, fazendo com que seja definida duas formas distintas, como se fossem disciplinas diferentes. Acrescento que a História da Arte

²¹ Dois pontos quero ressaltar aqui: a) Em 1990, houve um giro arquivístico (*turn*), no qual muitas universidades promoveram projetos de arquivos liderados por professoras feministas, construindo arquivos e acervos direcionados às mulheres, conforme afirmam Paula Hamilton e Mary Sponberg (2016); b) A importante contribuição da historiadora Angela de Castro Gomes quando ela afirma que “a descoberta dos arquivos privados pelos historiadores em geral está, por conseguinte, associada a uma significativa transformação do campo historiográfico, onde emergem novos objetos e fontes para a pesquisa, a qual, por sua vez, tem que renovar sua prática incorporando novas metodologias, o que não se faz sem uma profunda renovação teórica, marcada pelo abandono de ortodoxias e pela aceitação da pluralidade de escolhas. Isto é, por uma situação de marcante e clara diversidade de abordagens no ‘fazer história’” (GOMES, 1998, p. 122). Portanto, entendo que ao alargar a noção de arquivo (bem como as teorias e metodologias) é que parte das minorias sociais emerge dos documentos.

²² “There is still considerable resistance to the more radical varieties of the feminist critique in the visual arts, and its practitioners are accused of such sins as neglecting the issue of quality, destroying the canon, scanting the innate visual dimension of the artwork, reducing art to the context of its production—in other words, of undermining the ideological and, above all, aesthetic, biases of the discipline”.

²³ Griselda Pollock traz para os seus estudos vários trechos das narrativas gráficas de Art Spiegelman para pensar as relações entre trauma e holocausto. Art é um quadrinista judeu que ganhou o prêmio Pulitzer de 1992 com a *graphic novel Maus*.

feminista não tem como função única incluir as mulheres e seus legados no *hall* da disciplina, pois os estudos sobre mulheres não se preocupam apenas com as mulheres, mas com os sistemas sociais que sustentam a dominação dos homens sobre as mulheres, sem perder de vista os regimes de poder mutuamente influentes, principalmente os relacionados à classe e à raça (POLLOCK, 2013).

Porém, durante algumas décadas do final do século XX, houve inúmeras propostas que procuravam adicionar uma lista simbólica de mulheres artistas ao cânone. Embora essa recuperação de uma produção perdida tenha sua própria validade histórica e, como tal, pode funcionar como parte do questionamento dos parâmetros convencionais da disciplina, ainda não consegue abarcar questões complexas que envolvem os processos de “esquecimentos” das artistas, assim, não promove uma refutação dos aparatos histórico-artísticos que colocam as artistas nesses lugares; em outras palavras, não revelam as estruturas e operações que tendem a marginalizar certos tipos de produção artística enquanto centralizam outros (NOCHLIN, 1988).

Uma discussão muito semelhante também aconteceu em outros campos de saber, como nas ciências sociais. Sandra Harding, intelectual feminista, explica, no seu artigo *¿Existe un método feminista?* (1998, originalmente 1988), que as feministas anteriores à época da publicação afirmaram que “as teorias tradicionais têm sido aplicadas de forma que dificulta a compreensão da participação das mulheres na vida social”, devido ao fato de que “as epistemologias tradicionais excluem sistematicamente, com ou sem intenção, a possibilidade de que as mulheres sejam sujeitas ou agentes do conhecimento” (HARDING, 1998, p. 13-14, tradução minha)²⁴, sendo a ciência considerada masculina (BORDO, 1987).

No tópico intitulado *El problema de la suma o agregación de las mujeres*, Harding (1998) aponta que essa estratégia, que geralmente é usada para corrigir a androcentricidade dos estudos tradicionais, tem algumas limitações. As intelectuais feministas estiveram preocupadas em focar na inclusão imediata de mulheres cientistas, mulheres que participavam da vida pública e mulheres vítimas da dominação masculina nos estudos sociais e humanos

²⁴ “Las investigadoras feministas vienen sosteniendo que las teorías tradicionales han sido aplicadas de manera tal que hacen difícil comprender la participación de las mujeres en la vida social”. “Las feministas argumentan que las epistemologías tradicionales excluyen sistemáticamente, con o sin intención, la posibilidad de que las mujeres sean sujetos o agentes del conocimiento”.

(HARDING, 1998)²⁵. Um dos primeiros problemas é a falsa ideia de que essa é a única maneira de eliminar o sexismo e o androcentrismo das ciências sociais - e podemos expandir a problemática para todo tipo de produção acadêmica. Nesse ponto, ela faz uma observação: as mulheres que conseguiram entrar em um mundo que impedia a maioria das mulheres de acessá-lo enfrentavam enormes pressões destinadas a forçá-las a adequar-se a um padrão masculino.

Outro ponto que a autora utiliza como argumento é que essa abordagem deixa alguns critérios indubitavelmente androcêntricos ilesos e, conseqüentemente, oferece-nos análises parciais e distorcidas do gênero e das atividades sociais das mulheres. Sugere falsamente, ainda, que as únicas atividades que constituem e moldam a vida social são aquelas que os homens consideram importantes e dignas de estudo. Isso oculta questões de crucial importância, como, por exemplo, as mudanças nas práticas sociais, reprodutivas e sexuais e no exercício da maternidade que moldaram o Estado, a economia e outras instituições públicas. Além disso, a ênfase dessas pesquisas não nos leva a questionar quais foram os significados que as contribuições para a vida pública tiveram para as mulheres (HARDING, 1998)²⁶.

Por fim, ela acrescenta que aquelas pesquisas que se dedicavam a estudar as vítimas da dominação masculina, apesar de serem importantes, tenderam a criar a falsa impressão de que as mulheres limitavam-se a vítimas, anulando possíveis resistências. Embora Sandra Harding esteja discutindo sobre as pesquisas realizadas sobre mulheres e relações de gênero nos Estados Unidos, nas décadas anteriores a 1988, percebo que ainda são recorrentes no âmbito das ciências sociais e humanas. Porém, proponho aliar uma pesquisa que some e agregue as mulheres à produção de arte e histórias em quadrinhos e que também traga discussões para além do aspecto biográfico das quadrinistas.

²⁵“Tres clases de mujeres parecían candidatas obvias a ser incorporadas al análisis: las científicas, las mujeres que participaban en la vida pública -a las que las científicas sociales ya estaban estudiando-y las mujeres que habían sido víctimas de las formas más brutales de dominación masculina” (p. 15, tradução minha).

²⁶ “Essa abordagem deixa alguns critérios indubitavelmente androcêntricos ilesos e, conseqüentemente, nos oferece análises parciais e distorcidas do gênero e das atividades sociais das mulheres. Sugere falsamente que as únicas atividades que constituem e moldam a vida social são aquelas que os homens consideram importantes e dignas de estudo. Isso oculta questões de tão crucial importância, como, por exemplo, como as mudanças nas práticas sociais, reprodutivas e sexuais e no exercício da maternidade moldaram o Estado, a economia e outras instituições públicas. Más aún, este énfasis de la investigación no impulsa a preguntar cuáles han sido los significados que para las mujeres han tenido las contribuciones a la vida pública” (p. 16, tradução minha).

Em 1998, Harding escreveu um epílogo para o capítulo *¿Existe un método feminista?*, no qual ela desfaz seu argumento de que não existiriam métodos feministas para pesquisa, conforme exponho a seguir:

Quando escrevi este ensaio, há mais de uma década, estava pensando na teoria do ponto de vista feminista que ajudei a articular apenas como uma epistemologia - uma teoria do conhecimento - não como um método de fazer pesquisa. No entanto, essa teoria foi interpretada de forma valiosa como um método de pesquisa no sentido de que responde à questão de como as feministas devem conduzir pesquisas. Esta teoria diz: começa na vida das mulheres para identificar em que condições, dentro das relações naturais e/ou sociais, se necessária investigação e o que pode ser útil (para as mulheres) para questionar essas situações²⁷ (HARDING, 1998, p. 31-33, tradução minha).

Portanto, compreendo que as historiadoras, cientistas e intelectuais propuseram métodos de análise específicos, principalmente de crítica às imagens, em que não só evidenciam as vidas das mulheres, trazendo seus nomes para a produção de conhecimento, como a partir dessas vidas é que analisavam componentes das estruturas sociais que marginalizaram esta categoria (mulheres) ao longo da história. Da mesma forma, esses métodos proporcionaram reflexões sobre contextos através de memórias cruzadas com outras fontes. Concordo com Harding (1998, p. 19, tradução minha), que ressalta que “a abordagem histórica é a melhor estratégia para dar conta da especificidade e do peso da pesquisa feminista”²⁸ e que, a partir de nossos olhares, podemos evitar fazer apenas aquelas perguntas sobre a natureza e a vida social sobre as quais os homens (brancos, ocidentais, burgueses [heterossexuais]) desejam respostas. Entende-se que uma pesquisa feminista é uma prática transgressora e contra as perspectivas dominantes, destinada a questionar muitos dos principais preceitos das disciplinas.

Nesta pesquisa, as “mulheres”, enquanto agentes, foram o centro das discussões. Conforme já destacado anteriormente, o campo de pesquisa acerca das mulheres na história reflete as tensões intragrupos e, ao mesmo tempo, é um local de luta, de coletividade e

²⁷ “Cuando escribí este ensayo, hace más de una década, estaba pensando en la teoría del punto de vista feminista que yo había ayudado a articular sólo como una epistemología -una teoría del conocimiento—no como un método para hacer investigación. Sin embargo, esta teoría ha sido valiosamente interpretada como un método de investigación en el sentido de que responde a la pregunta de cómo las feministas deben llevar a cabo la investigación. Esta teoría dice: empieza por la vida de las mujeres para identificar en qué condiciones, dentro de las relaciones naturales y/o sociales, se necesita investigación y qué es lo que puede ser útil (para las mujeres) que se interogue de esas situaciones”.

²⁸ “el enfoque histórico es la mejor estrategia para dar cuenta de la especificidad y peso de la investigación feminista”.

solidariedade. As críticas são, na maioria das vezes, produzidas por pesquisadoras e ativistas, e estão em constante reelaboração e renovação.

Entre as décadas de 1970 e 1980, as intelectuais feministas (incluindo as historiadoras da arte) traziam para a discussão a questão da invisibilidade das mulheres que era produzida a partir da hegemonia do sujeito masculino universal, e, assim, as relações de gênero eram consideradas o “primeiro modo de dar significado às relações de poder e um elemento constitutivo de relações sociais fundadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos” (SCOTT, 1995, p. 14).

Em outra publicação, a historiadora Joan Scott (2002) traz a noção de *fantasyecho* (repetição e retrospecto de algo imaginado ou de uma repetição imaginada, ambas imperfeitas) para compreender como a história opera na construção da identidade e como não precedem suas evocações políticas e estratégicas. Nesse sentido, é preciso entender como questionar as mudanças e divergências que alteram o significado do termo mulher.

É interessante perceber que a identidade, entendida como continuidade e coerência, é uma fantasia que elimina as divisões e descontinuidades, e suprime as diferenças que separam as/os sujeitas/os. Portanto, precisamos que seja feita a historicização das categorias que, comumente, são entendidas a partir do presente como realidades evidentes, e, assim, promover instabilidades no sujeito do feminismo.

Essa noção não descarta a identificação como efeito da identidade enquanto estratégia política e teórica, pelo contrário, a despolitização acontece no ato da reafirmação de uma constante do sujeito mulher pretensiosamente universal. Então, esta pesquisa não propõe somente expor uma trajetória de vida para desconstruir a noção de ausências e “empilhar exemplos contrários” sem discutir as mudanças e os contextos históricos radicalmente diferentes nos quais as mulheres aparecem como sujeitas.

Ao longo da problematização da pesquisa, entendi que, ao acionar uma identidade/categoria como “mulheres”, juntamente com “feministas”, essas sujeitas produzem o efeito de uma estratégia política, que não é a mesma para todas as mulheres e que não é a mesma em qualquer tempo e/ou espaço histórico. Esse empenho na identificação propõe, em primeiro lugar, a mobilização de uma coletividade em um determinado momento, pois foi a maneira encontrada para combater assimetrias, desigualdades e/ou violências que esse grupo, entendido como coletividade, estava sofrendo no tempo e no espaço específico.

Voltando à formulação de *fantasyecho*, Joan Scott (2002, n.p.) assegura que

a fantasia é o meio pelo qual, relações reais de identidade entre passado e presente são descobertas e/ou forjadas. Fantasia seria mais ou menos um sinônimo de imaginação, devendo sofrer um controle racional e intencional; alguém direciona a imaginação de outro, propositalmente, para atingir um objetivo coerente, como o de levar este ou seu grupo à História, escrevendo a História de indivíduos ou grupos. Os limites desta perspectiva, e isto serve a meus propósitos, estão no assumir a continuidade – a natureza essencial(ista) – da identidade que eu [nós] quero[remos] problematizar.

Então, o ato de identificação (*fantasy*) requer um enredo a-histórico e transcendente. Em relação a esse ponto, ao contrário disso, trago reflexões e análises necessárias e que, quando requerem um retrospecto, fazem-no de maneira historicizada e justificada. Essa formulação proposta por pela historiadora Joan Scott (2002) é semelhante às várias críticas que “o sujeito do feminismo” recebeu ao privilegiar uma personagem figurativa universal para a construção de uma identidade supostamente política. Autoras como Chandra Mohanty (2020), bell hooks (2019), Avtar Brah e Ann Phoenix (2017), Gayatri Chakravorty Spivak (2010), Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2020) são referências importantes para debater as críticas ao feminismo branco “colonialista” com pretensa universal.

Em caráter aglutinador, Chandra Mohanty (2020) utiliza a expressão “feminismos do terceiro mundo” para designar os feminismos do sul global, em contrapartida aos movimentos do norte. Segundo a autora,

qualquer debate sobre [...os] ‘feminismos de Terceiro Mundo’ deve dirigir-se a dois projetos simultâneos: a crítica interna dos feminismos hegemônicos “ocidentais” e a formulação de preocupações e estratégias feministas autônomas, geográfica, histórica e culturalmente fundamentadas (MOHANTY, 2020, p. 07).

Diante disso, os feminismos como diversidade devem ser entendidos como práticas diretamente políticas e discursivas, à medida que são intencionais e ideológicos, pois estão inscritos nas relações de poder – relações que algumas autoras feministas refutam, às quais resistem ou que, talvez, até apoiem implicitamente (em especial os discursos ocidentalizantes). O fato é que não pode haver produção acadêmica apolítica.

Nesse sentido, é distorcida a ideia de que as mulheres do terceiro mundo, incluindo as quadristas, que se enxergam enquanto feministas, possuem uma dependência em relação aos homens de sua região e uma subordinação em relação às ondas vindas do norte, pois é uma visão etnocêntrica. Se essas dependências fossem o único motivo para unir as mulheres do terceiro mundo como grupo, elas seriam sempre vistas como um grupo apolítico e sem

status de sujeito. Porém, o contexto comum dessas mulheres é marcado pelas lutas políticas contra a classe, a raça, o gênero, a geopolítica e as hierarquias imperialistas²⁹.

Quando se reflete sobre a categoria mulheres e não se expande os seus possíveis significados, podemos excluir o termo “irmãs” das trajetórias dos feminismos. Se pensarmos que há possibilidade de uma resposta ética ao rosto, nesse caso, podemos estender essa probabilidade também ao corpo. Conforme requer a normatividade do campo visual, existe não só um quadro epistemológico dentro do qual o rosto/corpo aparece, mas também uma operação de poder, uma vez que somente em virtude de certos tipos de disposições antropológicas e quadros culturais determinado rosto/corpo parecerá ser um rosto/corpo humano para qualquer um de nós. Normalizar a visualidade em únicos padrões a partir dos quais construímos conhecimentos faz com que surjam inúmeras restrições ao usar alguma categoria de análise histórica. Como a pergunta de Judith Butler nos faz pensar eticamente, “afinal, sob quais condições alguns indivíduos adquirem um rosto[/corpo] legível e visível, e outros não?” (BUTLER, 2015, p.43-44).

Concluimos que há um conjunto de normas referentes ao que constituirá ou não a reconhecibilidade, e, por isso, devemos estar atentas às armadilhas, pois usar uma categoria de análise não deve ser uma amarra, mas uma possibilidade. As mulheres ficaram durante muito tempo aprisionadas a essas normas e padrões visuais, geralmente, criadas pelos homens. Para libertar-se dessas padronizações, é preciso não apenas questioná-las no campo intelectual, mas atuar na recuperação desses rostos/corpos que foram apagados, silenciados e violentados. É necessário construir uma história das mulheres distante da história compêndio.

Entendo que não é mais parte do nosso trabalho fazer apenas a inserção das experiências das mulheres e/ou das pessoas que fazem parte das chamadas minorias sociais, e nem reconstruir as relações de gênero, é preciso assumir uma postura que, de alguma forma, rompa com a lógica binária e, por conseguinte, com seus respectivos efeitos de classificação e exclusão. Os binômios, apesar de serem recorrentemente utilizados, por ainda serem uma forma de identificação entre sujeitas/os marcadamente mulheres e homens, podem ser representados de forma não tão fixa como outrora, com maior fluidez e plasticidade. A categoria mulheres, relacionada à análise, à reflexão, à política e à história, é uma formulação dos movimentos feministas e que persiste no uso em função do seu caráter coletivo e não

²⁹ Essas posturas ainda colonialistas de pensar a/o outra/o carente de agência é persistente também nos debates feministas intracomunidades.

universal, e é sob essa via que a emprego nesta pesquisa. Algumas historiadoras da arte têm preocupado-se, também, com o uso dessa categoria. Georgina G. Gluzman traz essas discussões para (re)pensar as mulheres na Arte na América Latina, e afirma que “as artistas do período entre os séculos 19 e 20 sofreram de modo particular o descuido dos relatos tradicionais, pois esse campo começou a ser explorado sistematicamente só em tempos recentes” (GLUZMAN, 2019, p. 471). Ainda conforme a autora, em 1975, a curadora e crítica Carla Stellweg organizou um seminário no México a partir de questões semelhantes às propostas de Nochlin. Stellweg estava envolvida com as comemorações em torno da celebração da Primeira Conferência Mundial da Mulher (GIUNTA, 2018). A exposição organizada pelo Museu de Arte Moderna do México tinha como título: “La Mujer como Creadora y Tema del Arte” (MAYER, 1998, p. 37).

O resultado das análises produzidas pela iniciativa de Stellweg foi publicado na revista *Artes Visuales* (editada por ela mesma e pelo Museu de Arte Moderna do México). Assim, ao menos no México, em meados da década de 1970, foi possível iniciar “um estado de coisas sobre como intelectuais e artistas envolvidos em diferentes campos da cultura entendiam a situação das mulheres, em particular das artistas” (GIUNTA, 2018, n.p., tradução minha)³⁰. No entanto, o texto pioneiro de Nochlin (2016) teve uma recepção tímida na América Latina e o repensar da disciplina foi postergado, o que não significa que não havia intelectuais e artistas discutindo sobre as assimetrias de gênero no campo da arte. No entanto, no contexto de ditaduras, foi difícil promover tais discussões³¹.

Outra hipótese para além das ditaduras são os efeitos dos colonialismos na América Latina, que fizeram com que se imaginasse que não havia grande coisa para estudar, no

³⁰ “[...] un estado de situación acerca de cómo las intelectuales y las artistas involucradas en distintos campos de la cultura entendían la situación de las mujeres, en particular de las artistas”.

³¹ Segundo Cintia Crescêncio, o golpe de 1º de abril de 1964, no Brasil, aconteceu como o desfecho da instabilidade política do governo presidencial de João Goulart (1961-1964). “O país dividido nos últimos dias de março entre a permanência do então presidente da República e a necessidade de uma intervenção militar [...] Os caminhos que levaram até o golpe militar-civil, contudo, começaram a ser trilhados anos antes, diante de uma guinada das esquerdas e do fortalecimento de presidentes como Jânio Quadros, vinculado ao Partido Trabalhista Nacional (PTN). Os debates historiográficos acumulam-se e sobrepõem-se desde então. Discussões sobre os agentes promotores e contrários ao golpe que instituiu 21 anos de ditadura, causadora de mortes, torturas, desaparecimentos e perda da liberdade, são a principal motivação de historiadoras e historiadores que procuram desvelar o evento que, ainda hoje, é lembrado por alguns como um período de revolução” (2016, p. 50). Sobre a Argentina, a autora explica: “O golpe de 24 de março de 1976 na Argentina iniciou um período de ditadura que se estendeu até 1983 [...] [que] baseou-se na Doutrina de Segurança Nacional (DSN) para legitimar a interrupção do regime democrático e a instauração de oito anos de regime autoritário. Dos países do Cone Sul, foi na Argentina que o regime ditatorial durou menos. Isso não impediu, contudo, que ele fosse considerado um dos mais violentos” (2016, p. 83). No século XX, houveram várias tentativas de golpe e ditaduras que se consolidaram, no entanto, trouxe as duas mais próximas ao meu tema de pesquisa.

sentido de desmerecer o que era produzido aqui, e isso não aconteceu apenas na História da Arte. Além disso, a escassez de informações biográficas e a falta de conservação material fez com que as mulheres artistas estivessem no esquecimento, e, quando houve iniciativas, foi demasiadamente complicado o movimento de recuperar essas memórias diluídas pelo tempo. A reescrita da História da Arte (e dos quadrinhos) pelas feministas foi e está sendo um trabalho de empenho, dedicação e equilíbrio para lidar com todos os percalços. É preciso ressaltar alguns mecanismos de exclusão persistentes, os quais reforçam e reproduzem a subordinação, a invisibilidade e o esquecimento das mulheres artistas. É uma luta constante.

Antes de adentrar nas pequenas biografias que me propus a fazer sobre mulheres que produziram charge, tiras e quadrinhos, gostaria de trazer uma história que destaque contexto que problematizei e que tem ligação direta com as histórias em quadrinhos brasileiras e com a construção do mito do pioneirismo de Ângelo Agostini³². No livro *Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil* (2017), Waldomiro Vergueiro afirma:

Entre os primeiros quadrinhos de aventuras produzidos por autores brasileiros, além das já mencionadas *As aventuras de Zé Caipora*, de Angelo Agostini, considerada a primeira história em quadrinhos brasileira de aventura, e de *Max Muller*, de Augusto Rocha, o nosso primeiro herói de quadrinhos de aventura do século XX (VERGUEIRO, 2017, p. 83).

Uma historiografia constante e repetitiva tem destacado Ângelo Agostini como o primeiro, pioneiro, mais importante e pai dos quadrinhos nacionais³³. Há um prêmio com o seu nome. Sobre a colocação do pesquisador, tenho algumas questões importantes.

Ângelo Agostini, nascido na Itália, em 1843 imigrou para o Brasil com sua família. A notoriedade que ele teve fez com que o seu nome fosse lembrado como um marco. No artigo *Dois caricaturistas entre a memória e o esquecimento: Ângelo Agostini (1843-1910) e Eduardo Chapon (1852-1903)*, de Aristeu Elisandro Machado Lopes, o autor expõe como outros caricaturistas da mesma época foram “esquecidos”, como o caso de Eduardo Chapon, argentino que imigrou para Pelotas/RS e que também era caricaturista e tinha como meio a litografia.

³² O Prêmio Angelo Agostini é uma premiação de histórias em quadrinhos realizada no Brasil, criado e organizado pela Associação dos Quadrinhistas e Caricaturistas do Estado de São Paulo.

³³ Existiam outros cartunistas que trabalhavam com litografia no mesmo período. Sobre isso, ver: *Dois caricaturistas entre a memória e o esquecimento: Ângelo Agostini (1843-1910) e Eduardo Chapon (1852-1903)*, de Aristeu Elisandro Machado Lopes.

Apesar da questão de Chapon ser também importante, não é de meu interesse nesta pesquisa adentrar nessa problemática. Destaco duas mulheres artistas plásticas que foram esquecidas pelo cânone artístico nacional e ofuscadas pela “genialidade” de Agostini, Abigail de Andrade (1864-1890) e Angelina Agostini (1888-1973). Abigail foi aluna de Ângelo e posteriormente tornou-se sua amante. Quando eles começaram essa relação, Abigail “tinha apenas 16 anos, enquanto ele já era um senhor de 45” (OLIVEIRA, 2006, p. 194). Na época, ele era casado com Maria José Palha Agostini - pertencente à aristocracia³⁴. Há controvérsias se ele separou legalmente de Maria Palha e casou-se realmente com Abigail, mas alguns autores, como Selma Regina de Oliveira (2006), em sua tese, afirmam que ela era “sua segunda esposa”, referindo-se à relação dela com Ângelo.

Abigail de Andrade (mãe) e Angelina Agostini (filha) foram artistas plásticas e tiveram espaço em pequenas exposições. Conquistaram premiações e foram pintoras muito atuantes. Abigail teve um pouco de reconhecimento da crítica, fez várias exposições, mas, infelizmente, nenhum museu público tem obras dela. Sobre o seu trabalho, Carlos Rubens, no livro *Pequena história das artes plásticas no Brasil*, afirma:

Em 1888, Gonzaga Duque falava em Abigail de Andrade (nascida no Rio em 64), <que rompera os laços banaes dos preconceitos e fizera da pintura a sua profissão> e cujo trabalho CESTO DE COMPRAS era <uma promessa de summo valor pela precisão de detalhes, pela pureza de colorido, pela observação do desenho> (RUBENS, 1941, p. 238).

Ela iniciou, em 1882, os estudos de desenho no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, um ano após o decreto que permite a frequência feminina na escola em turmas específicas para mulheres³⁵, e foi a primeira mulher a conquistar uma medalha de ouro de 1º grau na 26ª Exposição Geral de Belas Artes, da Academia Imperial de Belas Artes (Aiba)

³⁴ Com Maria José Palha Agostini, Ângelo teve os filhos Laura, Eugênio e Eduardo. Laura, quando adulta, casou-se com o médico Álvaro Freire Villalba Alvim (CAGNIN, 2013), sendo assim, seu nome depois de casada ficou Laura Palha Agostini Alvim (OLIVEIRA, 2006). Laura teve uma filha chamada Mariana Agostini de Villalba Alvim (1909-2001), psicóloga brasileira de grande importância para sua área, conforme um texto publicado em 1999 na revista *Psicologia: Ciência e Profissão* (MARIANA, 1999). Já Eduardo Agostini era jornalista (A NOITE, 1912).

³⁵ Cf. Ana Paula Cavalcanti Simioni, (2012, p. 1) “o fato adquire grande relevância tendo-se em vista que, ao longo do século XIX, a Academia Imperial de Belas Artes não aceitava matrículas femininas entre seu corpo discente, o que só virá a ocorrer em 1892, com a abertura dos cursos superiores para mulheres no país, já durante o período conhecido como I República (1889-1930)”.

(ABIGAIL, 2020). O marco da conquista dessa medalha por Abigail representou o início de uma visibilidade institucional para as mulheres artistas no Brasil do fim do século XIX³⁶.

Porém, como a maioria das mulheres artistas, ela era considerada amadora, mesmo que suas pinturas estivessem dentro dos parâmetros da época em termos artísticos e estéticos e que seu trabalho tenha recebido críticas positivas. Embora tenha sido formada em uma turma para mulheres no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, o grau mais alto era adquirido se ingressasse na Academia Imperial de Belas Artes. Segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni (2005, p. 349) “várias historiadoras da arte feministas já apontaram como a principal causa de exclusão das mulheres do sistema acadêmico a impossibilidade de cursarem as aulas de modelo vivo”.

No final do século XIX, os sistemas de formação artística e acadêmica (corolário daquela perda de significação cultural) já estavam em situação de falência e abrandaram as tradicionais restrições à formação das mulheres que se interessavam em profissionalizar-se na área artística. Desse modo, à medida que tais limitações enfraquecem e que os “cânones se tomam mais frágeis”, as mulheres passam a ter uma visibilidade maior na constituição das novas tendências artísticas, mesmo que os autores mais tradicionais insistissem em não as reconhecer (CHIARELLI, 2015, p. 8).

Segundo Ana Paula Cavalcanti Simioni (2012), os trabalhos produzidos por Abigail, os quais se encontram, em sua maioria, em acervos pessoais, podem ser classificados em duas modalidades: as pinturas de paisagens (rurais e urbanas) e os autorretratos. Nesse ponto, a autora destaca a importância da produção de autorretratos para as mulheres pintoras do final do século XIX:

são particularmente importantes para se analisar a condição da mulher artista no Brasil oitocentista, constituindo, até o momento, as primeiras imagens nessa modalidade encontradas durante a pesquisa. Podem ser interpretados como testemunhos fundamentais da complexa tarefa que as mulheres enfrentavam para

³⁶ Abigail não foi a primeira, mas, conforme vários trabalhos acadêmicos, ela é a pioneira. Ver: OLIVEIRA, Miriam. Abigail de Andrade. Artista plástica no Rio de Janeiro do século XIX. Dissertação de Mestrado - Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 1993; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922. 2004. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. 296 p. OLIVEIRA, Cláudia de. Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880. 19&20, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm. Acesso em: 20 mar. 2021. Entretanto, é inessante ressaltar que “as pintoras e escultoras atuantes ao longo do século XIX e início do XX permanecem ainda praticamente desconhecidas; suas obras raramente expostas. A despeito de tal invisibilidade, houve sim muitas mulheres que participaram ativamente dos meios artísticos nacionais ao longo desse período” (SIMIONI, 2015, p. 91). Porém, foram drasticamente silenciadas e apagadas.

afirmarem-se como artistas em um contexto perpassado pela lógica patriarcal, que limitava consideravelmente suas possibilidades de formação, bem como de reconhecimento, pois ainda que demonstrassem talento, eram apreciadas pela crítica na condição de “eternas amadoras”, subtraindo-lhes, portanto, a possibilidade de serem consideradas artistas profissionais (SIMIONI, 2012, p. 4).

Apesar de estarmos no século XXI, há uma semelhança com as artistas, ilustradoras e quadrinistas na atualidade, que utilizam da autorrepresentação como tema para suas artes, sejam escritas, pintadas ou quadrinizadas. O uso político reafirma as suas potências no meio ainda persistentemente dominado por homens e que silencia e exclui grande parte das mulheres, sendo que esta ação torna-se um manifesto político que traduziu e ainda traduz disputas de gênero internas ao campo das artes.

A morte de Abigail foi bastante trágica e sua carreira foi curta. Após descobrirem que ela estava grávida do segundo filho de Ângelo, eles migraram para a França em 13 outubro de 1888 (SILVA, 2006; CAGNIN, 2013). Angelina, a primeira filha do caso e que futuramente também seria uma artista, tinha apenas alguns meses de vida. Porém, na França, assim que o bebê nasce, morre de tuberculose, e Abigail também. Foi uma vida curta, mas muito rica nas artes. Infelizmente, o fato de sua obra estar totalmente em coleções privadas dificulta que ela seja conhecida por um maior público³⁷.

Angelina Agostini regressou da França junto com o pai para o Brasil em 1894, quatro anos após a morte de sua mãe e de seu irmão. Ela, diferente do irmão mais novo, nasceu no Rio de Janeiro em 1888 e morreu em 1973 na mesma cidade. Também foi uma das mulheres eclipsadas pelo seu pai, mas, ao contrário do que aconteceu com sua mãe, alguns dos seus quadros estão presentes no Museu Nacional de Belas Artes – MNBA (Rio de Janeiro). Conforme a página do Itaú Cultural, “há três quadros de Angelina Agostini na coleção do MNBA: um retrato, um autorretrato e a tela *Vaidade*, de 1913. Esta vale-lhe o prêmio de viagem à Europa e é tida como sua obra mais importante [...]” (ANGELINA, 2017, n.p.). A quadrinista Aline Lemos (2018) quadrinizou a história da vida de Abigail, na qual também apareceu Angelina, conforme a Figura 2-1.

³⁷ Para saber mais sobre a trajetória de Abigail de Andrade, ver: OLIVEIRA, Miriam de. *Abigail de Andrade: artista plástica no Rio de Janeiro do século XIX*. Dissertação de Mestrado - Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 1993; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 2008; OLIVEIRA, Claudia. *Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880.19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, 2011 (online).

Figura 2-1: Abigail e Angelina ilustradas/quadrinizadas por Aline Lemos



Fonte: Lemos (2018, p. 13).

Em Londres, ela fez algumas exposições: na *Royal Academy of Arts* [Real Academia de Artes], na *Society of Women Artists* [Sociedade de Mulheres Artistas], no *Imperial War Museum* [Museu Imperial de Guerra] e na *Huddersfield Gallery*. Conseguiu também expor em Paris, França: no salão da *Société Nationale des Beaux Arts* [Sociedade Nacional das Belas Artes] e no *Salon des Tuileries* e no *Salon de l'Amérique Latine* [Salão da América Latina]. Quando regressou ao país natal, ganhou mais uma medalha, a de ouro no Salão Nacional de Belas Artes –SNBA, em 1953, e tornou-se membro do júri da mostra em 1957. “Nesse mesmo ano, figura na exposição O Nu na Arte, do MNBA, Rio de Janeiro” (ANGELINA, 2017, n.p.).

2.1 As mulheres e os silêncios da história: um panorama das histórias em quadrinhos produzidas por mulheres no Brasil (1909-1945) e na Argentina (1933-1973)

A emergência dos quadrinhos ainda gera muita controvérsia. A autoria do primeiro é motivo de longos percursos por jornais e periódicos do século XIX em vários países. Algumas/Alguns estudiosas/os da área estão à procura desse marco inicial dos quadrinhos. Para os mais puristas, o surgimento do balão é o que define “o início” dessa produção cultural. Entretanto, essa discussão é demasiadamente longa e não pertinente para minha proposta. Identifiquei os vestígios de uma arte que oscilava entre os limites que, mais tarde, foram colocados e “definidos” como histórias em quadrinhos ou sua em uma versão anterior (proto).

Por isso, trago aqui nomes como Nair de Teffé e Mitzi. Embora os meus esforços de pesquisa para este capítulo tenham sido baseados em buscas por listas, não é este o meu propósito final da tese. Argumento que ignorar as presenças nas ausências é colaborar para o “mito” da única mulher quadrinista (ou da ideia de que existe um nome para cada década). O arrolamento de nomes é a formação de um contexto que foge das narrativas historiográficas hegemônicas que negam às mulheres o direito à presença e, isso infelizmente não aconteceu somente nas histórias em quadrinhos.

Indico que realizei uma pesquisa coletando nomes, e estive sujeita a limitadores como o acesso (ou a falta deste) aos arquivos. Assim, a maior parte da pesquisa foi realizada em base de dados da internet, como sites, blogs, canais digitais disponíveis de alguns acervos e via redes sociais. A datação escolhida refere-se aos períodos em que eu selecionei as artistas para as biografias. É importante salientar que fiz recortes específicos, a partir dos documentos que foram possíveis ser acessados.

Nesse sentido, procuro evidenciar uma situação de escassez de informações biográficas e, até mesmo, de profissionais que se ocupem delas, que, quando eram encontradas, muitas vezes surgiam por associação a nomes masculinos, como o do marido, do pai, do irmão ou do quadrinista homem que dividia a história com elas. Essa carência de possibilidades de pesquisa trouxe-me grande frustração, mas, ao mesmo tempo, confirma uma estrutura social e política que promoveu os apagamentos das artistas e que, por outro lado, favoreceu os artistas homens. Dessa forma, há um anseio a ser exposto: que esta lista desperte na/no leitora/leitor uma vontade de saber (jamais uma vontade de – uma única – verdade), que faça procurar por mais informações e publicações dessas autoras.

Preciso destacar, ainda, as vozes que me precederam (elas estarão presentes em todo o corpo do texto), das intelectuais que se dedicaram a procurar, numa verdadeira jornada, os vestígios das mulheres quadrinistas e que, a partir de seus textos, propiciaram que eu iniciasse a minha própria jornada, guiando-me e tentando encontrar ainda mais nomes, detalhes e informações. Agora, compreendo melhor por que tive, há pouco tempo, tantas dificuldades em começar. Entendo quais são as vozes que eu gostaria que me precedessem, que me conduzissem, que me convidassem a abordar o tema e que se alojassem no meu próprio discurso. Sei o que havia de temível em tomar a palavra, dado que o fazia neste lugar, onde as

escutei, e onde sei que elas ainda estão presentes para escutar-me³⁸. Faço os meus devidos agradecimentos.

No tocante às delimitações espaciais, eu escolhi pesquisar sobre as mulheres produtoras de quadrinhos no Brasil e na Argentina, deixando de lado outros países da América Latina - com a exceção de uma menção ao México - devido à já citada escassez de fontes e à limitação de tempo. Para cada país, eu recortei uma datação específica, conforme necessário. Em relação às brasileiras, optei por começar por Nair de Teffé e seguir uma cronologia de emergência do trabalho de mulheres no âmbito da charge, das tiras e dos quadrinhos. Já em relação às argentinas, eu fiz a escolha de enfatizar as mulheres que trabalharam na editora Columba, apresentando o problema de que pouco se sabe sobre elas.

As mulheres que produziram narrativas gráficas no início do século XX são presenças cruciais para refletir sobre questões de gênero e esquecimento. Para as quadrinistas mais recentes, localizar esses nomes e suas histórias traz uma sensação de que outras mulheres empenharam-se em resistir às assimetrias e aos interditos e que abriram espaços para que as mais jovens pudessem exercer essa profissão, mesmo que ainda exista muita luta. PowerPaola é uma quadrinista que, ao mesmo tempo em que influenciou meninas e mulheres a começarem a produzir arte sequencial, também foi diretamente impactada pelas artistas que resistiram no início do século passado e insistiram em criar suas artes.

PowerPaola é uma artista que passou ser vista com notoriedade a partir do início dos anos de 2010, mas, ainda assim, não é muito conhecida no Brasil, mesmo que já tenha duas novelas gráficas traduzidas e algumas tiras publicadas em zines brasileiros. Ela é mais famosa nos países latinos que têm a língua espanhola como ponto comum. No Brasil, apesar de ter lançado dois livros e de participar de eventos, ela ainda sofre vários tipos de apagamentos.

As/os brasileiras/os produziram uma história das HQs separada das narrativas de emergência dessa mídia que foram forjadas pelos países da América Latina, é como se o Brasil se constituísse a parte do continente e mais próximo das narrativas estadunidenses. Nesse sentido, PowerPaola foi pouco traduzida para o português, já que no Brasil se traduzem mais histórias em quadrinhos publicadas em língua inglesa.

Durante os anos 2000, algumas/ns pesquisadoras/esbrasileiras/os construíram enciclopédias, compêndios e panoramas, mas ainda assim, esse trabalho não se configurou em um vasto número de publicações, pelo contrário, os poucos que foram lançados tornaram-se

³⁸ Este último parágrafo é uma paráfrase de Michel Foucault em *A ordem do discurso* (2008).

títulos obrigatórios, não pela qualidade, mas pela existência escassa de outros materiais. Em função, irei fazer uma breve análise de um volume específico: *Enciclopédia dos quadrinhos*, dos autores Goida e André Kleinert.

No cadastro da Biblioteca Nacional, a publicação tem como registro o ano 2011 como o de publicação, mas o volume que utilizo aqui é de 2014. A primeira observação seria em relação ao verbete da Laerte. Na narrativa, os autores utilizaram os pronomes no masculino (GOIDA; KLEINERT, 2014), já no tópico *Pequena história das histórias em quadrinhos*, assinado por Goida, usa-se a expressão “a Laerte” (GOIDA, 2014, p. 15). Ao analisar a enciclopédia, eu encontrei os seguintes nomes de artistas/quadrinistas mulheres: Aurelia Aurita (França, 1980), Alison Bechdel (EUA, 1960), Patricia Breccia (Argentina, 1955), Erica Awano (Brasil, 1978), Claire Brétécher (França, 1940), Lina Buffolente (Itália, 1924-2007), Ruth Carrol (EUA, 1899-1999), Giovanna Casotto (Itália, 1962), Chiquinha (Brasil, 1984), Ciça (Brasil), Dadi (Brasil), Gisella Dester (Uruguai, 1936), Grace Drayton (EUA, 1877-1936), Jo Duffy (EUA, 1954), Edwina Dumm (EUA 1893-1979), Edna Lopes (Brasil, 1962), Melinda Gebbie (EUA), Cinzia Ghigliano (Itália 1952), Angela e Luciana Giussani (Itália, 1922-1987 e 1928-2001), Maria Aparecida Godoy (Brasil, 1945), Annie Goetzinger (França, 1951), Cathy Guisewite (EUA, 1950), Neide Harue (Brasil, 1956), Helene Bruller (França, 1968), Lynn Johnston (EUA, 1946), Julia Bax (Brasil, 1981), Laerte (Brasil, 1951), Claudia Levay (Brasil), Sonia Bibe Luyten (Brasil, 1948), Maitena (Argentina, 1962), Marje Henderson Buell (EUA, 1904-1993), Mariza (1952, Brasil), Paula Meadows (Inglaterra, 1948), Adriana Melo (Brasil, 1976), Chantal Montellier (França, 1947), Martha Orr (EUA, 1908-2001), Pagu (Brasil, 1910-1952), Gladys Parker (EUA, 1905-1966), Rosalind B. Penfold (pseudônimo), Wendy Pini (EUA, 1951), Trina Robbins (EUA, 1938), Marjane Satrapi (Irã, 1968), Posy Simmonds (Inglaterra, 1945), Lousie Simonson (EUA, 1946), Gail Simone (EUA, 1974), Mariel Soria (Espanha/Argentina, 1946), Rumiko Takahashi (Japão, 1957), Jill Thompson (EUA, 1966), Pat Tournet (Inglaterra, 1929), Kate Worley (EUA, 1958-2004) e Ko Woo-Young (China, 1939-2005)³⁹.

Assim, foram coletados 51 nomes de desenhistas, roteiristas e de uma intelectual que estuda a temática (professora e pesquisadora Sonia Luyten), totalizando 52 autoras. A

³⁹ Eu copieei os nomes, locais e datas conforme aparecem no livro. Então, faço o complemento do que consegui encontrar: Ciça, Cecília Whitaker Vicente de Azevedo Alves Pinto, nasceu em São Paulo no ano de 1939. Dadi (com acento), Ignez de Castro, nasceu em Jundiaí/SP. Acrescento também que, infelizmente, no ano de 2019, Mariza faleceu, e a francesa Claire Brétécher veio a falecer em 2020.

enciclopédia priorizou os verbetes de brasileiros e estadunidenses/europeus, embora tenha apresentado uma lista de tamanho razoável de latino-americanos. Mesmo que eu não tenha contado todos os nomes presentes, pela quantidade de páginas (536) e pelo tamanho dos verbetes, é possível inferir que as mulheres representam uma pequena parte. Outro fato que me chamou a atenção foi a carência de dados como data de nascimento. A título de exemplo, cito o verbete de Ciça, em que os autores utilizaram o ponto de interrogação (?) para denotar que não tiveram acesso à informação do nascimento da quadrinista (o que aconteceu também com outras brasileiras, como Claudia Levay e Dadí – que está grafado sem o acento). Dos quadrinistas contemporâneos a ela, a enciclopédia apresentou esses dados.

Nair de Teffé e Hilde não apareceram na forma de verbete e nem são citadas nos espaços dedicados a outros nomes. Cynthia Carvalho é citada dentro do verbete atribuído a Ofeliano de Almeida, sinalizando-a como roteirista de *As aventuras do Leão Negro* (1987-1989, lançada primeiramente através de tiras de jornais e, depois, nos anos 2000, relançada e continuada em formato de revista)⁴⁰, porém, eu não consegui encontrar uma justificativa de ela não ter um verbete próprio. Isso aconteceu também com Susan K. Putney, escritora que produziu alguns roteiros para a Marvel (Homem-Aranha) e que apareceu na enciclopédia dentro do verbete de Bernie Wrightson, desenhista que trabalhou com ela. No caso de Kate Worley, esta apareceu junto com Reed Waller, ele como desenhista e ela como argumentista. Kate foi criadora da personagem *Omaha*, que recebeu críticas positivas de Trina Robbins. Mariel Soria é creditada como espanhola, mas, em outras fontes, ela aparece como argentina, onde trabalhou por 10 anos como desenhista (MCCAUSLAND; BERROCAL, 2016). Em 1975, ela migrou para Barcelona, na Espanha.

Quando encontramos a biografia de Frank Miller, há uma extensa lista de obras e em nenhum momento é citada Lynn Varley, que exerceu a função de colorista na maioria delas⁴¹. No nome de *Alberto Breccia*, aparecem como filhos Enrique e Cristina, como uma nova geração de quadrinistas, mas não há menção a Patricia Breccia nesse momento. Já nos verbetes próximos, é apresentado Enrique e, logo após, Patricia Breccia. Aparentemente, houve uma obliteração em relação à Cristina, pois ela não teve um espaço dedicado como os irmãos.

⁴⁰ Nos anos 2000, Ofeliano desenhou algumas histórias, porém, André Mendes, Danusko Campos e André Leal também exerceram essa função.

⁴¹ Michele Wrightson também coloriu algumas das obras do seu marido na época (GONE, 2015) e, da mesma forma, não foi mencionada no verbete deste.

Apesar de eu ter feito esses apontamentos, os quais considero pertinentes, não seria possível destrinchar cada nome esquecido. Porém, trago algumas hipóteses: o entendimento sexista enquanto espaço interdito às mulheres, ou seja, quadrinhos como um *locus* permitido aos homens, e as poucas mulheres seriam exceções; a obliteração de algumas mulheres por terem sido esposas ou irmãs de “gênios” dos quadrinhos⁴² e, assim, terem seus nomes não creditados nos trabalhos dos maridos, dificultando a catalogação; a desvalorização de trabalhos específicos (e em muitos casos, exercidos por mulheres), como o de colorista, o de roteirista e o de chargista; os critérios da curadoria, que não são claros; e o desconhecimento e o desinteresse pelos trabalhos produzidos por mulheres.

Em especial, gostaria de citar o verbete de Maria Aparecida Godoy, roteirista que pouco é lembrada, mesmo nos textos dedicados aos quadrinhos de terror e suspense no Brasil. Sua primeira história, *A Vingança da Escrava*, foi publicada em 1968 (ARRUDA, 2020). Porém, no espaço dedicado ao seu verbete, os autores mencionaram: “um raro caso de mulher interessada principalmente por histórias de terror e suspense” (GOIDA; KLEINERT, 2014, p. 190)⁴³.

Nas próximas linhas, irei dedicar-me aos dois países- já mencionados- e a momentos específicos da história das histórias em quadrinhos -produzidos por mulheres. Construí algumas pequenas biografias de um conjunto de brasileiras e argentinas. Ressalto que minha escolha por estes dois países deu-se devido ao fato de que são os lugares na América Latina que mais são reconhecidos como produtores e consumidores de quadrinhos. Não é possível afirmar que nos outros países a produção seja nula, mas não é tão grande como nos que foram selecionados. Os recortes temporais partiram de uma necessidade das fontes que tive acesso. Escrever as biografias dessas artistas é ainda um desafio, mesmo que tenha ampliado os estudos acerca de alguns nomes.

2.2 As pioneiras brasileiras

Nair de Teffé Von Hoonholtz nasceu em 1886, em Niterói, Rio de Janeiro. Filha do barão de Teffé, Antonio Luiz von Hovnholtz, e da baronesa Maria Luísa Dodsworth, foi

⁴² Na enciclopédia, nomes como Harvey Kurtzman, Bernie Wrightson e Frank Miller aparecem como grandes quadrinistas, e Meredith Kurtzman, Michele (Robinson, Brand) Wrightson e Lynn Varley não são mencionadas, no texto ou em um verbete dedicado. Separei apenas alguns casos.

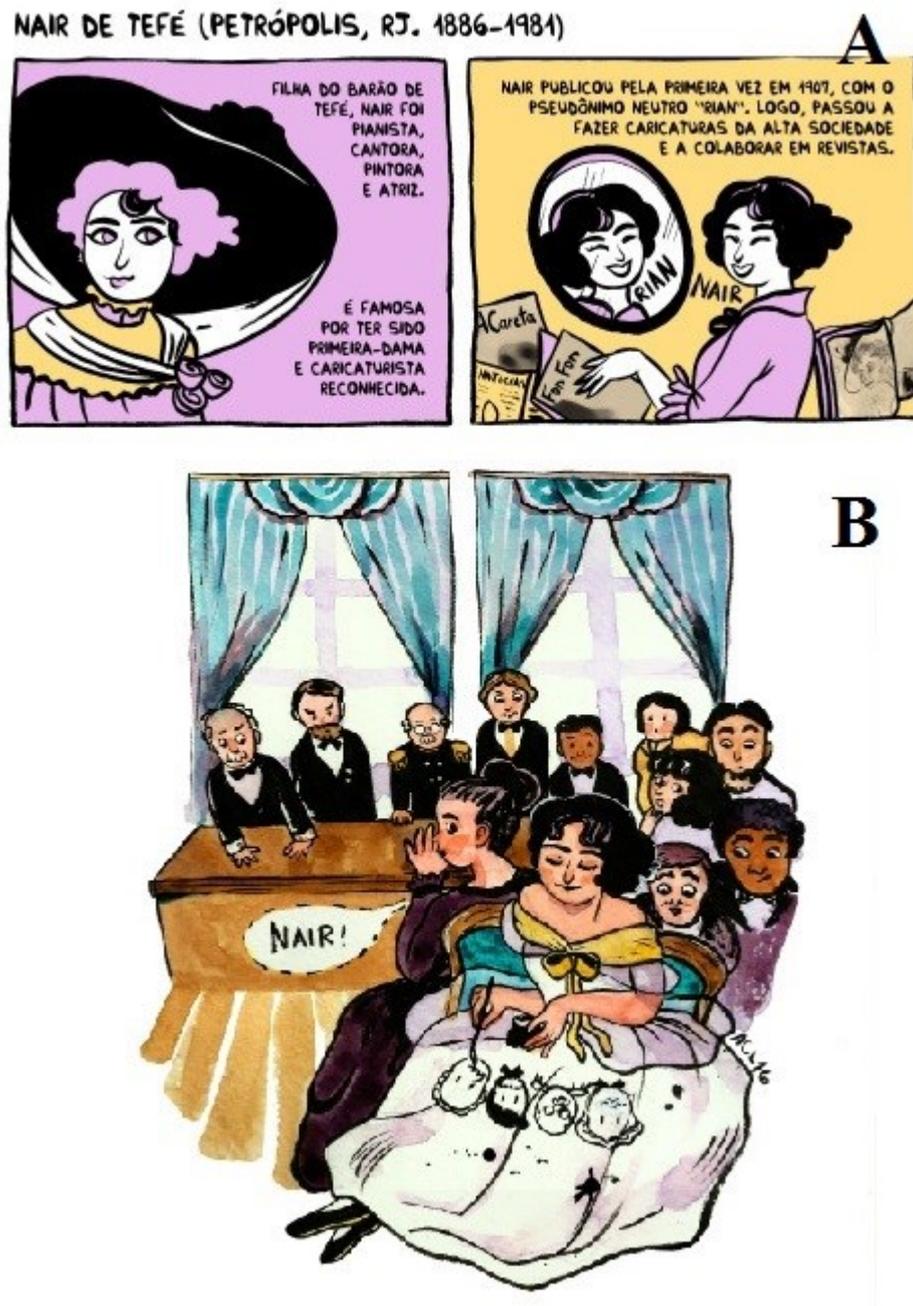
⁴³ Sobre Cida Godoy, ver: LADY’S COMICS. *Risca!*. [s.n.]: Belo Horizonte, 2015.

morar na França com um ano de idade. Ela “teve uma educação privilegiada e requintada: aprendeu francês, inglês, alemão, latim, espanhol e italiano, além de conhecimentos humanísticos e artísticos” (CAMPOS, 2016, n.p.). Em 1903, regressou ao Brasil e começou a dedicar-se às artes. Em 1909, publicou sua primeira caricatura na revista *Fon-Fon!*, assinando com o pseudônimo *Rian*, anagrama de Nair (NOGUEIRA, 2011; EUGÊNIO, 2017) .

Nos anos seguintes, continuou a publicar suas caricaturas, não somente na *Fon-Fon!*, mas, também, nas revistas *Careta*, *Gazeta de Notícias* e nas francesas *Femine*, *Fantasie* e em outras. Em 1913, casa-se com o então presidente Hermes da Fonseca (1910-1914), tornando-se primeira-dama do Brasil. Como tal, torna-se figura pública e promove festas e recitais no Palácio do Catete, muitas vezes dando espaço a artistas populares, o que provocava escândalos na elite da época, como o caso da apresentação da música *Corta-Jaca*, que provocou um discurso inflamado de Rui Barbosa no Senado Federal (SILVA; SIMILI, 2011; TABORDA, 2011; COSTA, 2015; LELIS, 2016; LEMOS, 2018) (Figura 2-2).

Em 1922, após a morte do marido, ela publicou apenas três caricaturas: duas em 1924 e uma em 1926 (CAMPOS, 2016). Em 1924, ela concedeu uma entrevista ao *Jornal de Petrópolis*, na qual defendeu o voto feminino (SILVA; SIMILI, 2011). Em 1959, o memorialista e amigo Herman Lima - autor da obra *A História da Caricatura no Brasil*, de 1963 - pediu para ela refazer algumas de suas caricaturas, que estavam perdendo-se, e publicou mais algumas de personalidades da época (NOGUEIRA, 2011). Foi ainda presidenta da *Academia Petropolitana de Letras* (CAMPOS, 2016) e proprietária de uma sala de cinema chamada *Cinema Rian* (SILVA; SIMILI, 2011).

Figura 2-2: Quadrinhos retirados da história em quadrinhos *Artistas Brasileiras*, de Aline Lemos



Fonte: A: Lemos (2018, p. 20) e B: Lemos (2018, p. 22).

No final da vida, ela passou por dificuldades financeiras e voltou a fazer caricaturas (LEMOS, 2018). Na década de 1970, ao preencher um formulário da receita federal, desenhou uma caricatura do então ministro da economia Delfim Neto e pediu isenção para os acima de

70 anos (SILVA; SIMILI, 2011; LELIS, 2016). Em 1981, aos 95 anos de idade, Nair de Teffé, a Rian, faleceu.

Patrícia Rehder Galvão nasceu em 1910, na cidade do interior paulista São João da Boa Vista, conforme a Figura 2-3 (quadrinho sobre a artista criado por Aline Lemos). Filha de Thiers Galvão de França e de Adélia Rehder, vem para São Paulo, capital, junto com a família, aos dois anos de idade. Tinha doze anos quando acontece a Semana de Arte Moderna de 1922; anos mais tarde tornaria-se musa dos modernistas, ganhando o apelido, Pagu, do poeta Raul Bopp, na poesia *Coco de Pagu*, em 1928 (BOPP, 2016). Em 1931, funda com o então marido, Oswald de Andrade, o jornal comunista *O Homem do Povo*. Escreve a coluna *A Mulher do Povo*, onde publica tiras de quadrinhos sobre um casal de burgueses e sua sobrinha pobre e revolucionária, chamada *Kbelluda*, conforme Figura 2-5. Ela também cuida da parte gráfica do jornal (QUADROS, 2009).

No mesmo ano, lança o romance proletário *Parque Industrial*, usando o pseudônimo de Mara Lobo. Filiada ao partido comunista, sofre uma série de prisões durante o governo Vargas. Depois da última, em 1940, saindo muito debilitada, ela escreve o panfleto *Verdade e Liberdade*, no qual declara sua saída do partido comunista para entrar no partido socialista brasileiro, tornando-se ativista do socialismo democrático (CAMPOS, 2014). Seguiu escrevendo várias colunas para diversos jornais e revistas, tratando de arte e política (JACKSON, 2011). Ela faleceu em 1962 (ROCHA, 2018).

Figura 2-3: Patrícia Galvão na história em quadrinhos *Artistas Mulheres*

PATRÍCIA GALVÃO (SÃO JOÃO DA BOA VISTA, SP. 1910-1962)



Fonte: Lemos (2018, p. 36).

Figura 2-4: História em quadrinho criada por Pagu (Malakabeça, Fanika e Kabelluda)



Fonte: Galvão (1931, p. 5).

Hilde Weber nasceu na Alemanha em 1913, onde estudou artes. Em 1933, vem para o Brasil e começa a trabalhar como chargista para o conglomerado *Diários Associados*, de Assis Chateaubriand. Ela ilustra textos escritos por Rubem Braga, ambos novatos na imprensa (HILDE, 2020). Faz trabalhos para outras revistas e jornais, como *Cruzeiro* e *Folha de São Paulo*. Em 1950, Carlos Lacerda convida-a para fazer charges para o seu novo jornal *Tribuna da Imprensa*, no qual suas charges representam a visão ideológica liberal-conservadora de Lacerda e seu partido, a UDN, com ataques a inimigos políticos (BOFF, 2014; SANTOS, 2016). Além de *Tribuna da Imprensa*, ela trabalha para *A Noite*, *O Cruzeiro* e *O Estado de São Paulo*, onde trabalha até aposentar-se em 1989, sempre com crítica política (BOFF, 2014). Em entrevista, Weber responde que o fato de ser mulher não foi empecilho, tendo, na verdade, ajudado com uma certa “passabilidade” entre os políticos homens (EUGÊNIO, 2017), por “mostrar-se como uma mulher que não oferecia perigo ao *status quo*, ao poder masculino, ao patriarcado, ao se definir com expressões que denotam passividade e submissão” (WERNECK, 2018, n.p.). Hilde Weber faleceu em 1994, em São Paulo.

No livro de Herman Lima, *A História da Caricatura no Brasil*, ele contabiliza, além de Rian e Hilde, as caricaturistas Yolanda Pongetti, ArteobelaNassara e Irene Rodrigues (NOGUEIRA, 2011; EUGÊNIO, 2017), mas, sobre estas, pouca informação biográfica está

disponível, geralmente resumindo-se a elas serem *irmãs* de algum artista homem e realmente “famoso” (COTRIM, 1965). A respeito de Yolanda Pongetti, temos informações de ela ter feito exposições de caricaturas e publicado em jornais e revistas (MERLO, 2014).

Nas páginas da revista infantil *Tico-Tico*, que durou de 1909 até 1961, pelo menos três mulheres publicaram suas tirinhas: Yolanda Storni, Giselda de Melo e Regina Melilo de Souza; e, da mesma forma, também há pouca informação sobre a história dessas mulheres. Sobre Yolanda Storni, temos apenas a informação de seu verbete no banco de dados Guia dos Quadrinhos (GUIA, [2020]). Em relação a Giselda e a Regina, dependemos de informações de memorialistas. Giselda de Melo seguiu ilustrando personagens próprios em diversas publicações (MERLO, 2014) e trabalhando com educação infantil no rádio e na TV (DOURADO, 2018). Regina Melilo de Souza desenhou outras tiras infantis em jornais e ilustrou livros (ROCCO, 2015).

2.3 As roteiristas argentinas esquecidas das revistas *Intervalo*⁴⁴

Enquanto uma pesquisadora, tendo a procurar nomes nas antiquadas enciclopédias, nos panoramas e nas antologias. Procurei uma quantidade razoável desses documentos sobre as historietas argentinas. Imaginei que não encontraria muitos nomes de mulheres, mas considerava possível localizar nomes sobre os quais nunca tinha ouvido falar, mesmo que sejam poucos. Porém, na primeira leitura, o que aconteceu foi uma chuva de Maitena⁴⁵.

Depois, ao procurar com muito cuidado, encontrei Patricia Breccia⁴⁶, que apareceu de forma muito tímida em função do nome que representa. Algumas poucas *dibujantes* e *guionistas* mais recentes sobressaíam em parágrafos minúsculos como se não houvesse muito o que dizer. Era algo como: “Olha, existe essa moça aqui”. A tarefa de encontrá-las não foi fácil e não consigo afirmar que consegui, já que são poucas as informações verificadas, como disse Cíntia Crescêncio em uma situação semelhante: “a maioria das autoras mergulhou em um anonimato que minha pesquisa não desvelou” (CRESCÊNCIO, 2016, p. 189)⁴⁷.

Para quem se propôs a vasculhar “o mundo dos quadrinhos produzidos por mulheres” no Brasil e na Argentina, um nome é ouro. Mesmo entusiasmada com as descobertas de algumas mulheres que trabalharam com essa arte, foi difícil encontrar dados relevantes durante as pesquisas realizadas em bancos de dados virtuais e em trabalhos acadêmicos.

⁴⁴ Optei por usar “as revistas” porque *Intervalo* tinha vários títulos com circulação periódica diferente e com conteúdo diferenciado. Segundo Carlos Ulanovsky (1997, n.p.), “en 1944 salía *Intervalo*, que adaptaba clásicos de la literatura y los convertía en cuadritos de historieta”. Nas décadas de 1940-1950, a revista dedicava-se aos clássicos da literatura, porém, em 1960, o conteúdo diversificou-se e começou a englobar autores argentinos, e havia vários títulos, como *Álbum*, *Semanal* e *Extraordinário*, todas focadas nos leitores de quadrinhos. Essas revistas eram publicadas pelo editorial Columba.

⁴⁵ Maitena é uma quadrinista argentina que fez muito sucesso com tiras de humor no final dos anos de 1990 e início dos anos 2000. Cf. Revista Claudia (2013, n.p.): “No início dos anos 2000, o nome Maitena era conhecido em pelo menos 30 países, onde os livros com as tirinhas dessa chargista argentina tinham sido lançados. Ao todo, foram mais de 2 milhões de exemplares vendidos. Só no Brasil, seu best-seller *Mulheres Alteradas* (Rocco) atingiu a marca de 400 mil cópias. As brasileiras também saborearam quadrinhos dela nas páginas de CLAUDIA, entre 2003 e 2008”.

⁴⁶ É importante ressaltar que a irmã de Patricia, Cristina Breccia também produziu histórias em quadrinhos, mas sua carreira é lembrada como ilustradora de contos de fada.

⁴⁷ Destaco que é preciso entender que existe uma escolha pelo anonimato, cada uma teve seus motivos. Sobre algumas mulheres, eu consegui informações a partir de diálogos com outrem, mas, eticamente, escolho não mencionar aqui.

Um caso complexo foi o de Josephine Bernard, autora de diversos roteiros para a revista argentina *Intervalo*⁴⁸, à qual tive acesso a alguns números. Apesar de seu nome ser visto recorrentemente na revista e de ser creditada a outros vários roteiros de novelas televisivas, e além de ser reconhecida como uma libretista, não consegui encontrar informações mais precisas sobre sua carreira.

Josephine Bernard já era uma escritora de teatro antes de iniciar enquanto produtora de roteiros para histórias em quadrinhos. Assim como ela, Maria Alicia Domínguez também era escritora de carreira, e ambas assinavam com os seus nomes os roteiros das revistas *Intervalo*. Porém, outros escritores, como Conrado Nalé Roxlo, Roger Plá e Vicente Barbieri⁴⁹, que também começaram a escrever roteiros para histórias em quadrinhos na década de 1960, optaram por usar pseudônimo para não serem ligados a esta arte.

No site da *Tebeofesra*, em um artigo de Carlos R. Martínez (2008, n.p., tradução minha), há as seguintes informações:

Salvo exceções como as das revistas *Secretos del amor* e *Pasiones Blancas* no início dos anos 1950, o monopólio da história em quadrinhos romântica ou atravessado por conflitos sentimentais correspondia (desde seu surgimento em 1945) à revista *Intervalo*, em cujas adaptações materiais de grandes obras literárias predominaram por muito tempo. Este panorama teve um início de mudança em meados dos anos 60 quando as adaptações começaram a se alternar para roteiros originais escritos por autores como Francina Siquier, Josephine Bernard ou Cristóbal María Paz [...] ⁵⁰.

Conforme Martínez, houve uma tendência em substituir adaptações de romances estrangeiros por roteiros escritos por autores e autoras argentinos, e isso manteve-se até 1967, quando a revista encerrou suas atividades (MARTÍNEZ, 2008). Na década de 1960, as historietas passavam por uma crise decorrente de vários fatores, como a entrada dos quadrinhos mexicanos no mercado argentino, a popularização da televisão, a migração de

⁴⁸ Segundo Carlos Ulanovsky (1997, n.p.), “en 1944 salía Intervalo, que adaptaba clásicos de la literatura y los convertía en cuadritos de historieta”. Essa revista era publicada pela editorial Columba e tinha vários títulos, *Album*, *Semanal* e *Extraordinario*. Todas as edições eram focadas nos leitores de quadrinhos.

⁴⁹ Os nomes dos escritores homens eu retirei do site https://www.todohistorietas.com.ar/historia_argentina_3.htm, conteúdo produzido por Néstor G. Giunta. Apesar da citação dos nomes dos escritores, nesse site não há menção às mulheres quadrinistas que trabalharam no período proposto pelo autor. Então, fiz a escolha de mencionar apenas que a informação dos nomes foi retirada do referido site.

⁵⁰ “Salvo excepciones como las de las revistas *Secretos del amor* y *Pasiones Blancas* a inicios de los años cincuenta, el monopolio de la historieta romántica o atravesada por conflictos sentimentales correspondió (desde su aparición en 1945) a la revista *Intervalo*, en cuyo material predominaron durante largo tiempo las adaptaciones de grandes obras literarias. Ese panorama tuvo un principio de cambio a mediados de los años sesenta cuando las adaptaciones comenzaron a alternar con guiones originales escritos por autores como Francina Siquier, Josephine Bernard ó Cristóbal María Paz”.

alguns autores para Europa etc., e esse é um dos motivos pelos quais o editorial Columba passou a contratar autores nacionais. As revistas *Intervalo* conseguiram manter sua popularidade mesmo que outras revistas de quadrinhos tenham fechado.

Ainda na citação de Martinez, ele mencionou sobre as/os roteiristas supostamente argentinas/os que contribuíam com roteiros para as revistas *Intervalo*, dentre as quais podemos identificar duas mulheres, Josephine Bernard (já citada) e FrancinaSiquier. A primeira ainda é uma incógnita para mim, mas FrancinaSiquier foi uma descoberta.

Nos romances em quadrinhos das edições da *Intervalo* havia roteiristas mulheres, mas também desenhistas como Martha Barnes⁵¹, reconhecidamente uma quadrinista de trajetória longa e profícua, mas não a única:

[...] mas ela certamente era a mais proeminente. Outras autoras que trabalharam para o Editorial Columba incluem as artistas Laura Gulino, IdelbaLidiaDapueto, Noemí Noel, Gisela Dester e Lucía Vergani e a roteirista FrancinaSiquier. Suas contribuições para os quadrinhos argentinos mal foram analisadas, e um trabalho sério de pesquisa sobre seu corpo de trabalho está muito atrasado⁵² (GANDOLFO; TURNES, 2020, p. 02, tradução minha).

Embora os dois autores citem apenas FrancinaSiquier como roteirista mulher, houve outras que trabalharam nas revistas *Intervalo*, conforme a Tabela 2-2.

Tabela 2-2: Roteiristas mulheres que trabalhavam nas revistas *Intervalo* no período de 1960-1970

Nome	Período em que trabalhou (em décadas) nas <i>Intervalo</i>
FrancinaSiquier	1960, 1970, (1980)
Josephine Bernard	1960
AlíciaFoyatier	1960
InaDhal	1960
Maria Alícia Domínguez	(1950), 1960, 1970
Lizeth de Azcurra	1970

Fonte: Elaborada pela autora (2021).

⁵¹Em 2016 foi lançada uma biografia intitulada *Martha Barnes: la primera dama de la historieta argentina*, de Marcelo Bukavec, publicada pelo selo Rebrote.

⁵²“Barnes was not the only one, but she certainly was the most prominent. Other female authors who worked for Editorial Columba include artists Laura Gulino, Idelba Lidia Dapueto, Noemí Noel, Gisela Dester and Lucía Vergani and scriptwriter Francina Siquier. Their contributions to Argentine comics have been scarcely analysed, and a serious work of research concerning their body of work is long overdue”.

Maria Alicia Domínguez (1904-1988) foi uma poeta, romancista e ensaísta argentina que, durante as décadas de 1950 a 1970, colaborou com as revistas *Intervalo* (PULFER, 2020). Porém, sua trajetória iniciou em 1925, com o livro de poemas *La rueca* (PERCAS, 1955).

Francina Siquier (Vidal), argentina, advogada de formação⁵³, foi roteirista da editora Columba entre as décadas de 1960 e 1980, tendo produzido inúmeras histórias que foram desenhadas por vários nomes dos quadrinhos argentinos. Sobre Alicia Foyatier e Ina Dhal, apenas encontrei os trabalhos publicados nas revistas *Intervalo* e uma menção no site do também roteirista Armando Fernández (FERNÁNDEZ, 2014).

Durante as minhas pesquisas, não pude estabelecer se, de fato, esses nomes eram todos de mulheres. Alguns dos roteiros eram adaptações, então é possível que a roteirista creditada não tenha escrito aquele texto para os quadrinhos, mas a maioria foi encomendada pelas revistas *Intervalo*, em caráter de exclusividade, a partir de 1960, quando as revistas voltaram-se a publicações de autoras/es argentinas/os. No caso das/dos desenhistas, já se usava a mão de obra nacional.

A antologia *Nosotras contamos* (2019) foi produzida por Mariela Acevedo, com contribuições de Daniela Ruggeri e ilustrada por Julia Inés Mamone, e trouxe um panorama dos nomes de artistas de quadrinhos e humor gráfico da Argentina. Essa obra serviu-me de referência para a construção das minhas pequenas biografias⁵⁴. Embora seja uma referência fundamental para a temática, as biografias são demasiadamente pequenas e omissas de informações. Martha Barnes foi entrevistada como parte do projeto desta antologia, no entanto, no seu verbete não constou dados como ano de nascimento.

Nesta pesquisa, decidi por circunscrever apenas as artistas/quadrinistas que tiveram produção publicada até o final da década de 1970. Aquelas que emergiram no mercado editorial após esta data não foram mencionadas no corpo do texto. Caso haja curiosidade, é possível recorrer à antologia *Nosotras contamos* (2019), pois o arquivo está disponível de forma gratuita na internet. No entanto, algumas das quadrinistas argentinas mais recentes aparecem na minha pesquisa quando o trabalho delas for interseccionado com o de Paola (ver capítulo 4).

⁵³ A informação sobre sua formação foi retirada da sua página no *Facebook*. Pelo fato de eu não ter como saber se ela gostaria de ser “localizada” na internet, prefiro não expor o seu perfil. Como é uma informação averiguada através da pessoa, não há como eu garantir sua veracidade.

⁵⁴ Esta publicação focou mais nas desenhistas e/ou desenhistas/roteiristas. Quando se tratou de roteiristas apenas, não há menções neste livro, ao menos no que refere às autoras até o final de 1970.

Durante o processo desta extensa pesquisa, descobri que os roteiristas ou desenhistas de histórias em quadrinhos Armando S. Fernandez, Ricardo Ferrari e Pedro Mazzino usavam vários pseudônimos, dentre eles, os nomes femininos, respectivamente, de Virginia Lang, Alicia Monti e Paula Marín/Paola Mur⁵⁵. Então, para além da dificuldade de mapear as mulheres, ainda tive de lidar com os homens que assinavam com nomes ditos femininos.

Utilizo a palavra recuperação como forma de enfatizar o drama de pesquisar nos portais de busca e não encontrar nenhuma referência no site indexada. Alguns trabalhos acadêmicos sobre o tema negligenciaram as mulheres que produziram roteiros e ou que eram mais conhecidas como escritoras, em uma perspectiva na qual roteirizar seria um trabalho menos importante e, por isso, não precisaria mencioná-las. Por outro lado, os trabalhos acadêmicos que se dedicam a analisar obras de quadrinhos produzidos por homens reconstruem o mito do gênio quando os roteiristas são mencionados, como o caso de Bill Finger, Lee Falk, Héctor Germán Oesterheld, Stan Lee, Carlos Trillo, Neil Gaiman, Alan Moore, Mark Millar etc.

Ao debruçar-me sobre os nomes dessas roteiristas, constatei uma temática pouco explorada nos estudos acadêmicos nas línguas portuguesa, espanhola e inglesa. Quando percebi essas ausências, entendi que era uma oportunidade de visibilidade trazê-las para esta tese. Na Argentina, as historietas são produtos culturais consumidos tanto quanto no Brasil. Apesar de países como México, Chile e Uruguai apresentarem consistente produção de HQs, ainda assim, no Brasil e na Argentina há uma produção diversificada, ampla e que foi exportada.

Nas revistas *Intervalo*, houve desenhistas mulheres. Dentre elas, uma das mais conhecidas da Argentina é Martha Barnes⁵⁶. Todavia, existiram e existem outras que trabalharam na mesma época (inclusive nas mesmas revistas que ela). Nos documentos da editora Columba, eu coletei os seguintes nomes: Martha Barnes, Idelba Dapueto, Sara López, Noemí Noel e Lucía Vergani.

⁵⁵ Parece que Cristina Rutdinger e Mara Mazarre eram nomes utilizados por roteiristas homens, mas não consegui encontrar fontes razoavelmente confiáveis.

⁵⁶ Mariela Acevedo propõe nos seus trabalhos acadêmicos pensar Mitzi como a primeira mulher que trabalhou com *charge*. Marina Esther Traveso (Mitzi) nasceu em Buenos Aires, na data de 1º de junho de 1903. Publicou uma coluna semanal na revista *Sintonía*, sob o título de *Alfilerazos*, nos anos de 1933 a 1934, período em que, além de escrever críticas contundentes sobre o show business, acompanhava seus textos com ilustrações de humor e assinava como Mitzi (MARTINEZ, 2003). Assumiu depois o nome artístico Niní Marshall e também foi compositora, atriz e dramaturga. Ela escreveu os diálogos para quase 40 filmes nos quais foi protagonista (ACEVEDO, 2019). Faleceu em 1996, aos 92 anos.

Martha Barnes nasceu na Argentina, estudou Belas Artes e começa a trabalhar com quadrinhos em 1949, na editora *Columba* (MARTINEZ, 2012; GANDOLFO; TURNES, 2020). Ao longo dos anos, trabalha em várias outras editoras, incluindo estrangeiras como *DC Comicse Eeriepublications* (GANDOLFO; TURNES, 2020) e vários estilos: terror, guerra, *western*, aventura, românticos etc. Sua carreira segue ininterrupta até os dias atuais (ACEVEDO, 2019).

IdelbaLidiaDapueto nasceu em 1932 e é considerada a primeira desenhista dedicada aos quadrinhos na Argentina. Em 1949, começou a desenhar para a revista *Suspensio* e, no ano seguinte, para revista *Filmograf*. Trabalhou também como assessora artística do Editorial Cleda, que fundou junto com o marido, e dirigiu vários títulos para essa mesma editora, como *Comanche*, *Frente de Combate* e *Corsário*. Também fez parte das equipes editoriais de outras editoras até os anos 1990 (MARTINEZ, 2011; ACEVEDO, 2019).

Sara López foi uma desenhista argentina com pouquíssimas informações biográficas disponíveis. Publicou pela primeira vez em 1973, na revista *Más allá del Terror*, e depois publicou uma história de sua autoria intitulada *Satania*. Acabou sendo mais conhecida como colaboradora de seu marido, que também é desenhista (ACEVEDO, 2019).

Sobre Noemí Noel também há pouquíssimas informações. Sabe-se que desenhou por cinco anos para a revista *Intervalo*, em meados dos anos 1970. Outra informação que completa sua biografia é que era irmã de Frank Szilagyi, outro desenhista de quadrinhos da Argentina (ACEVEDO, 2019).

Lucia Vergani estudou artes na Argentina, formando-se em 1968, e posteriormente mudou-se com o marido para Barcelona, onde começou a trabalhar com quadrinhos para editoras da Espanha e da Inglaterra (ACEVEDO, 2019). Nos anos 1970, volta para a Argentina e trabalha para a editora *Columba* e a revista *Intervalo*. Nos anos 1980, deixa os quadrinhos e dedica-se à publicidade. Segue trabalhando até os dias de hoje (ALBERTO, 2015).

Antes das roteiristas e desenhistas da *Columba*, podemos citar os nomes de Matilde VelazPalacios e Laura Quintero (Ada Lind). Matilde era *guionista*, em 1933, criou para a revista *Para Ti* as tiras *Tio Migajas y Lucerito*, desenhadas por Bensadon⁵⁷; e Laura, irmã de Dante Quintero, criou a tira *Rayito y Clavelina*, publicada no jornal *El Mundo* em 1936,

⁵⁷Em 1937, apareceu *Pochita* na revista *Pilucho*, cuja assinatura aparecia como Berta M.C., mas não se sabe ao certo se é um nome ou pseudônimo e, por isso, não foi identificada a pessoa.

ambas esquecidas pela maioria dos estudiosos da área. Já Cecilia Palacio começou a trabalhar na mesma época que as desenhistas da Columba, porém, na revista *Tia Vinceta*, nos anos de 1950⁵⁸.

Outras artistas produziram para outros editoriais, em alguns casos, estrangeiros. Dentre elas, é possível citar Mariana Cerchiara, desenhista argentina que trabalhou para os títulos de terror estadunidense *Eerie Publications*, nos anos 1970, incluindo *Horror Tales*, *Tales of Voodoo*, *Weird* e *Weird Vampire Tales*.

Já Sylvia Bruno esteve engajada em periódicos feministas da Argentina (Persona) entre as décadas 1970 e 1980 (CRESCÊNCIO, 2016), tendo sido publicadas algumas das suas tiras. Conforme Cíntia Crescêncio, “não localizei informações sobre a autora. Suas histórias sugerem um nítido engajamento feminista e político, a personagem costumeiramente triste, representa uma série de insatisfações que marcavam as mulheres do período” (CRESCÊNCIO, 2016, p. 221).

Gisella Dester foi assistente do quadrinista Hugo Pratt na confecção de *Ticonderoga*. Não há a informação de quais volumes ela participou em sua totalidade, mas sabemos que, na primeira edição, ela fez cenário em técnica aguada. Gisela também colaborou com Pratt em *Sgt Kirk*. Eles conheceram-se quando Pratt foi para Buenos Aires e tiveram um relacionamento afetivo, o qual não se sabe quanto tempo durou.

Mariel Soria (Elena María Soria Miranda) nasceu em Jujuy, na Argentina. Estudou desenho no Instituto de Diretores de Arte de Buenos Aires. Em 1966, ingressou na *Producciones García Ferré* como animadora, trabalho que combina com ilustrações para a revista infantil *Anteojito*. Em 1975, mudou-se para Barcelona, onde fundou o *El Colectivo de la Historieta* com outros profissionais do meio. Publicou, ao longo de sua carreira, em vários editoriais, mas foi em *El Jueves* (1980), revista em que colaborou quase desde o início, que ela criou a sua personagem mais emblemática, *Mamen*, que terminou em 2011. Em 1987, iniciou a carreira de figurinista teatral (MCCAUSLAND; BERROCAL, 2016).

É necessário entender que as produções dessas roteiristas desenhistas estavam inseridas em uma lógica editorial de grande tiragem, e que as personagens de mulheres, de forma mais ampla “até o final dos anos 60, com poucas e honrosas exceções, a maior parte do material publicado reservava um papel secundário e superficial para as mulheres”

⁵⁸ Laura Quinterno e Cecilia Palacio não aparecem na *Enciclopédia dos Quadrinhos*, mas Dante e Lino têm verbetes dedicados.

(VAZQUEZ, 2008, n.p., tradução minha)⁵⁹, sendo que o foco não era a construção de uma narrativa com representações de mulheres fortes e/ou a criação de heroínas. Essas personagens geralmente eram mocinhas e vilãs, as eternas namoradas do personagem homem (OLIVEIRA, 2017). As representações de corpo das roteiristas e desenhistas que trabalhavam para os editoriais de quadrinhos, em sua maioria, continuaram a replicar com criatividade e talento as normas estabelecidas de gênero no desenho e na performance dos corpos de suas personagens mulheres, e isso não se resguardou à produção argentina, mas foi uma constante nos editoriais de quadrinhos, inclusive no Brasil.

Na América Latina, acredito ser importante refletir sobre a trajetória da roteirista Yolanda Vargas Dulché, que nasceu em 1928 na Cidade do México. Aos dezoito anos, publicou alguns contos, e recebeu a proposta de escrever roteiros para quadrinhos (CORRAL, 2019). Criou vários títulos para os quadrinhos, dentre eles *MemínPinguín* (1943), um garoto negro que é representado conforme os estereótipos racistas da época (CURIEL, 2005).

Trago a trajetória de Yolanda para pensar sobre a ideia falsa de que as mulheres (como um conjunto de pessoas homogêneas) teriam uma forma específica de produção cultural e que se distanciavam da produção hegemônica de alguma forma por serem, *a priori*, transgressoras da norma, ocupando um ambiente considerado masculino. Algumas roteiristas e desenhistas seguiam com as mesmas representações hegemônicas de minorias sociais, como mulheres brancas e racializadas, bem como de homens racializados. Yolanda não foi a única ou a primeira a trabalhar com quadrinhos no México - inclusive, houve outras que se distanciavam dos modelos conservadores de representação, como, por exemplo, NahuiOllin⁶⁰. No final dos anos 1960, Yolanda adaptou algumas de suas histórias dos quadrinhos para as telenovelas e obteve sucesso, inclusive internacional (PALOMARES, 2015). Ela faleceu em 1999.

Sobre mulheres que trabalharam com charge e tiras de humor, proponho a leitura da tese *Quem ri por último, ri melhor: humor gráfico feminista na imprensa feminista do Cone Sul (1975-1988)*, de Cintia Crescêncio (2016), e do artigo de Conceição Pires (2020), “No

⁵⁹ “Pero hasta avanzada la década del sesenta, salvo contadas y honrosas excepciones, la mayoría del material publicado, reserva a la mujer un papel secundario y superficial”.

⁶⁰ Maria Del Carmem Mondrágón nasceu em 1898, no México. Filha de um general, ela teve acesso à educação formal e foi morar na França ainda criança. Quando adulta, conheceu a cena dos artistas modernistas do início do século XX. Ao voltar para o México em 1921, começou a relacionar-se com os artistas locais, posando para pintores e fotógrafos. Assumiu o nome NahuiOllin, de origem asteca. Ela mesma começou a pintar quadros estilo *naïf* e desenhou caricaturas, além de ter publicado poemas (BONILA, 2019).

Morir poreal Chiste”: o humor feminista nos periódicos nós mulheres (1976-1978) e persona (1974-1986). Ambas as intelectuais conduzem narrativas historiográficas sobre a produção gráfica feminista na América Latina. Salienta-se que existe o livro *El humor de las argentinas*, de Paulina Juszko (2000), o qual se dedicou a construir uma antologia de mulheres produtoras de humor através de tiras e charges. Essas publicações acadêmicas são amplamente referenciadas nos artigos e nas teses.

No início deste tópico, destaquei as menções recorrentes a Maitena. Ela começou a publicar no início dos anos 1980, momento em que outras mulheres já conseguiam entrar no mercado e, assim, não prolonguei as pequenas biografias, porém, cito alguns estudos que abordaram suas produções.

Sobre os estudos que abordaram a produção de Maitena na língua portuguesa, resalto *Curvas perigosas: a representação da subjetividade nos cartuns de Maitena* (2009), de Márcia Maria Severo Ferraz, e *“Literatura Mulherzinha”: a construção de feminilidades nas tirinhas da série Mulheres Alteradas de Maitena*, de Michele Abreu Vivas (2006)⁶¹. Como Maitena foi publicada no Brasil de forma massiva, é possível encontrar inúmeros trabalhos acadêmicos, dentre artigos, dissertações e teses que abordam sua obra. Sobre Patricia Breccia, eu não encontrei muitos trabalhos, mas há, na língua espanhola, *Ella, una y todas: mujeres en la obra de Patricia Breccia* (2010), e *En la trinchera, una mujer: la obra de Patricia Breccia* (2012), ambas de Mariela Acevedo.

Algumas pesquisadoras do campo, como Mariela Acevedo, têm se preocupado em construir genealogias sobre artistas que publicaram HQs em periodizações mais amplas. Publicações em formatos de revistas, antologias e coletâneas têm se mostrado uma alternativa para que mulheres conseguissem publicar mais, mesmo que o espaço seja reduzido. Os coletivos de quadrinistas são formas de resistir ao silenciamentos impostos por uma área dominada por homens.

2.4 Sobre genealogias, coletivos, revistas e antologias (da produção) de mulheres

Quando historiadoras da arte e artistas questionaram certo legado do cânone da arte em que as representações de mulheres eram de pessoas nuas, “belas”, “misteriosas”,

⁶¹ Há publicações em outras línguas, para além do espanhol e do português. Cito o trabalho em francês de uma autora canadense: *Analyse de la traduction d'un texte multimodal : la bande dessinée : lecas de Mujeres alteradas* (PADILLA, 2016).

“sedutoras”, “perversas” e/ou “comuns”, começou a emergir novas possibilidades de repensar esse ofício. Um olhar que durante séculos foi fascinado por nosso corpo, e que efetivava os nossos silêncios. Foi, sobretudo, a partir dos movimentos de mulheres que questionavam os legados da história da arte, que se tornou possível repensar a produção do cânone (NOCHLIN, 1988; MAYER, 1998; MERINO, 2001; ACEVEDO, 2012, GIUNTA, 2018). Todavia, em relação às mulheres, por mais que tenhamos conquistado direitos e possibilidades de revisão/reflexão, ainda sofremos grande pressão social e cultural nas tensões de construção de nossas subjetividades.

As antologias, enciclopédias e coletâneas exclusivas para mulheres ainda são relevantes? Entendo que ainda há um longo percurso pela frente. Conforme Ana Merino (2001, n.p.), “pessoalmente, acho que é um problema de ignorância que leva a essa rejeição”. Segundo a autora, “a integração feminina tem sido um fenômeno relativamente recente, em parte graças ao esforço de pioneiras” que, ao longo de várias décadas, têm procurado incluir e dialogar sobre suas diferenças no “tal” universo dos quadrinhos, marcado predominantemente pela presença de homens.

Mariela Acevedo (2012, p. 161, tradução minha) afirma que, quanto às construções de genealogias e antologias, não se trata “de fazer uma história paralela, mas de indagar os mecanismos ou estratégias patriarcais de invisibilização das criadoras de diferentes espaços do campo cultural”⁶². Isso porque a desconstrução de um cânone homogeneamente androcêntrico não requer a construção de um cânone ginocêntrico. Pelo contrário, como complementa a autora, a proposta é “investigar os mecanismos que impedem uma valorização justa das produções femininas” e que se ofereçam questionamentos em relação à “[...] construção do cânone que tenta se passar por universal quando é masculino” e repensar/destruir “as barreiras que impedem as mulheres de intervir com maior incidência como produtoras de cultura e, nesse sentido, de produzir uma transformação do sistema sociosexual de representações” (ACEVEDO, 2012, p. 162, tradução minha)⁶³.

Nessas trajetórias de produção de HQs por mulheres, os coletivos foram muito importantes. O *Chicks on Comics* nasceu em agosto de 2008, quando PowerPaola e Anna BB se conheceram e decidiram que queriam trabalhar juntas em um projeto. A intenção básica era

⁶² “No se trata de hacer una historia paralela sino de indagar en los mecanismos o estrategias patriarcales de invisibilización de las creadoras de distintos espacios del campo cultural”.

⁶³ “así como en las barreras que impiden a las mujeres en intervenir con mayor incidencia como sujetas productoras de cultura y en ese sentido producir una transformación del sistema sociosexual de representaciones”.

unir-se a outras mulheres quadrinistas e fazer algo que envolvesse as artistas e leitoras de diferentes países⁶⁴. *Chicks on Comics* é um coletivo internacional integrado por sete quadrinistas de Argentina, Colômbia, Holanda e Nova Zelândia, que mantêm uma conversação em formato de história em quadrinhos no *Tumblr* (LAGOS, 2017). Fazem parte do grupo: Bas, Clara Lagos, Delius, Maartje Schalkx, Julia Homersham, Powerpaola e Sole Otero. Em 2017, entraram também Caro Chinaski e Pixín Weng. Em função das plataformas utilizadas pelo coletivo e nos eventos presenciais, a prática das autoras passa por constantes variações e hibridizações. Muitos formatos são explorados por elas, até mesmo o grupo que compõem sofre constantes variações ao longo do tempo.

Entre 2016 e 2017, o coletivo produziu um livro intitulado *Fanzine a la Carta* (CHICKS ON COMICS, 2017), fruto de uma ação organizada pelas quadrinistas envolvidas no coletivo durante o evento *EncuentroChickson Comics*, que aconteceu em Buenos Aires, Argentina. Segundo Clara Lagos (2017, n.p.), elas fizeram “uma chamada para diferentes artistas ao redor do mundo para participar com um quadrinho mudo que tivesse o tema da arte”, e receberam 148 trabalhos.

O livro, na sua versão digital, teve 151 colaboradoras. Consistiu em uma seleção de histórias em quadrinhos mudas (sem balões de fala) que exploram o tema “Arte”, em que cada uma ocupava uma página, sendo que as autoras são quadrinistas de diversas partes do mundo, visibilizando sua produção e compartilhando-as com os leitores. A distribuição foi gratuita, realizada durante o evento ou por via digital, sendo compartilhada através de redes sociais.

O coletivo brasileiro *Lady's Comics* foi criado em 2010 (COAN, 2019), e tinha um site especializado em quadrinhos feito por mulheres e tendo como objetivo acolher, mapear e preservar as produções destas mulheres que, “historicamente, foram silenciados ou não adquiriram o mesmo status que as produções masculinas no mercado editorial” (MESSIAS; CRIPPA, 2017, n.p.). Em 2018, por razões pessoais das criadoras, o site foi encerrado.

Para além do site, em 2014 ocorreu o *1º Encontro Lady's Comics: transgredindo a representação feminina nos quadrinhos*⁶⁵; em 2016, o *2º Encontro Lady's Comics: a primeira viagem*; e em 2017 o *Encontro Lady's Comics na Quanta* (COAN, 2019). Os dois primeiros

⁶⁴ Para baixar o fanzine, acesse: https://issuu.com/chicksoncomiczines/docs/fanzine_a_la_carta-02. Contatos e redes sociais do coletivo: <https://chicksoncomics.tumblr.com/>, wearechicksoncomics@gmail.com, chicksoncomics.tumblr.com, twitter.com/chicksoncomics, facebook.com/chicksoncomics

⁶⁵ Em 2014 e 2018, também aconteceu o evento [Des]enquadradas: repensando e recriando a atuação feminina no mercado de ilustração e quadrinhos no Brasil, em Fortaleza (EUGÊNIO, 2017; COAN, 2019), mas não era vinculado ao Lady's Comics.

eventos foram realizados em Belo Horizonte (MG) e último em São Paulo. Nesses espaços foram possíveis reunir as autoras e leitoras brasileiras e da América Latina (MESSIAS; CRIPPA, 2017)⁶⁶. Juntamente e/ou decorrente dos agitos dos coletivos, houve também a construção de coletâneas.

Em 2014, foi lançada pelo editorial Kalaco a revista *Periquitas #1: Meninas com humor e opinião* (formato 20,5 x 27,5 cm, 96 páginas), a partir de uma iniciativa da cartunista Crau da Ilha (Maria Claudia França Nogueira). Esta é uma publicação em que se promoveu o encontro entre as quadrinistas veteranas e as iniciantes, mas foi Crau quem fez contatos com possíveis colaboradoras por meio das redes sociais e reuniu quarenta artistas de diversos segmentos para publicar na revista (EUGÊNIO, 2017). As artistas colaboradoras foram Alexandra Mattos, Ana Viegas, Brenda, Carla Guidacci, Cibele, Ciça, Claudia Kfourri, Crau, Cristina Merlo, Dadí, Gabriela Nogueira (Bibi), Germana Viana, Juliana Araujo, Juliane Macedo, Lorena Kaz, Luiza Nasser, Maria Rita, Natália Forcat, Priscila Ramos, Mariá Raposa Branca, Rita&Luciana, Sophia e Thais Linhares.

Em 2015, o coletivo *Lady's Comics* lançou, por meio de financiamento coletivo, a revista *Risca! #1: memória e política das mulheres nos quadrinhos*⁶⁷. A distribuição foi limitada aos apoiadores, e, posteriormente, para quem encomendasse pelo site do coletivo. Esta publicação foi muito importante para a exposição do cenário de HQs produzidas por mulheres. Apesar de ter tido apenas um volume, neste foram apresentadas temáticas relacionadas às mulheres a partir das HQs, como relações de gênero, políticas sobre o aborto, mulheres negras e quadrinistas precursoras no Brasil⁶⁸.

Em 2016, um número de revista *Picles* foi dedicado a apenas autoras (sendo 26 no total, mas nem todas são brasileiras), com o título *Só Mulherada!*. *Picles* é uma revista publicada pela AQC-ESP⁶⁹ em parceria com a editora Laços⁷⁰, que tem como foco o humor tendo em vista o meio dos quadrinhos, das charges, dos cartuns etc. A revista reuniu 45 trabalhos das autoras e/ou desenhistas: Bia Kassar, Flávia Tonelli, Janaina Freitas Silva de

⁶⁶ A pesquisadora Cíntia Crescêncio produziu conteúdo de caráter colaborativo para o site do *Lady's Comics* (Tá rindo de quê?). É possível acessá-lo através do link: <http://ladyscomics.com.br/ta-rindo-de-que>.

⁶⁷ 314 pessoas apoiaram o projeto. Para mais informações sobre o financiamento coletivo, ver: <https://www.catarse.me/revistarisca>.

⁶⁸ As colaboradoras da revista *Risca! #1: Equipe Lady's Comics* são Mariamma Fonseca (Amma), Aline Lemos, Day Lima, Ellie Irineu e Laura Athayde.

⁶⁹ Associação dos Quadrinistas e Caricaturistas do Estado de São Paulo.

⁷⁰ Distribuída apenas pela loja COMIX de São Paulo. Sendo assim, teve pouca circulação. Esta publicação possui ISBN. Com tiragem limitada, "Só Mulherada!" tem a edição de Anita Costa Prado e produção gráfica de Kellen Carvalho.

Araújo, Mariana Petróvana Ferreira da Silva, Carolina Mancini, Camila Cysneiros, Natália Forcat⁷¹, Cynthia Bonacossa, Samie Carvalho⁷², Cristina Canelós, Mariana Waechter, Maíra Aparecida Pedroso de Moraes Benedito, Anita Costa Padro, Kellen Carvalho, Teresa Câmara Pestana, Regi Munhoz, Aline Cruz⁷³, Thina Curtis, Fabiana Menassi, Vânia Marcela Rocha Machado, Fernanda Ocanto⁷⁴, Heider Keller, Alessandra Gomes de Melo, Diana Helene (Crocomila), Rose Araújo e Rosali Colares⁷⁵.

Nenhuma dessas publicações foi premiada com o troféu *HQmix*, considerado o maior prêmio de quadrinhos no Brasil (alguns consideram-no o maior da América Latina). Em 2015, ano da publicação *Risca!#1*, houve uma situação que gerou várias manifestações por parte, principalmente, das mulheres. Os responsáveis pela manutenção das páginas de rede social do troféu publicaram um cartaz em que era apresentada uma mulher de costas vestindo um biquíni, e sua bunda estava inclinada para a frente. No texto cravado na lateral da imagem, estava escrito: “HQmix Troféu. Venha bombar [...]”. A campanha publicitária ficou postada durante algumas horas, e logo surgiram várias mulheres indagando sobre o porquê dessa escolha para a divulgação da premiação (LOVELOVE6, 2015, n.p.).

A quadrinista Lovelove6 fez um texto elucidando os porquês da grande manifestação das mulheres contrárias àquela campanha, e trouxe à tona a reação percebida por ela sobre como a organização da premiação lidou com uma carta aberta direcionada ao Troféu *HQmix* assinada por várias mulheres e por coletivos (alguns homens também assinaram⁷⁶):

Apesar de assinada por mais de 300 profissionais relacionadas e relacionados à produção de HQ, além de leitoras e leitores, a carta foi ridicularizada por outros quadrinistas e recebida com resistência e menosprezo por alguns dos principais organizadores do prêmio. Falou-se muito das glórias do passado, das contribuições do prêmio para os quadrinhos brasileiros, do moralismo e da burrice das feministas, de Charlie Haddo, de mulher gostosa, mas até agora, pouco discutiu-se a respeito do que realmente importa à denúncia: o machismo naturalizado e a representatividade feminina nos quadrinhos nacionais (LOVELOVE6, 2015, n.p.).

⁷¹ Nascida na Argentina e radicada no Brasil desde 1983.

⁷² Brasileira residente no Japão.

⁷³ Atualmente, ela assina como Lila Cruz.

⁷⁴ Nascida em Caracas, Venezuela. Radicada no Brasil desde 1996.

⁷⁵ A minha proposta em trazer essas revistas foi pensar na preservação de uma memória sobre as publicações. As que cito são apenas aquelas com que eu tive contato. Mariela Acevedo (2018) citou em suas publicações acadêmicas duas importantes antologias sobre a produção de humor pelas argentinas: JUSZKO, Paulina. *El humor de las argentinas*. Biblos: Buenos Aires, 2010; e ITKIN, Silvia. *Mujeres humoristas: hacia un humor sin sexismo*, *Feminaria*, 2, noviembre 1988.

⁷⁶ Para saber quais pessoas assinaram esta carta, ver <https://peticaopublica.com.br/pview.aspx?pi=BR84536>.

Ao longo dos anos, várias quadrinistas coletivamente manifestaram-se sobre os posicionamentos excludentes e machistas de alguns eventos da área, os quais possuíam, na sua organização, majoritariamente homens. Em 2013, um ano antes da publicação de *Periquitas #1*, durante o Festival Internacional de Quadrinhos - FIQ, um indivíduo que participou do evento postou fotos de partes íntimas de um conjunto de meninas (*cosplayers*) que visitava o festival em uma rede social. O coletivo *Lady's Comics* manifestou-se, além de outras mulheres, e foi iniciada a construção de uma carta de repúdio, que denunciava os abusos e assédios sobre as *cosplayers* por parte de um homem. As manifestações provocaram uma resposta em forma de carta oficial do próprio FIQ sobre a situação.

Essas duas situações foram trazidas para o debate para pensarmos que as concomitantes produções de coletâneas visavam visibilizar mulheres quadrinistas e suas produções. Havia/Há, também, principalmente por parte dos homens, uma resistência à participação das mulheres artistas, sejam elas público ou quadrinistas. Já a publicidade do troféu associou as mulheres a corpos-objetos. No FIQ, um homem sentiu-se no direito de fotografar as partes íntimas femininas e de ridicularizar um conjunto de mulheres por acreditar que aquele espaço não poderia ser ocupado por elas. Apesar de, para alguns, parecer “óbvio” que mulheres produzam/produziam quadrinhos, ainda persiste a ridicularização, a objetificação e a invisibilização das mulheres na área.

Três outros projetos importantes e devem ser mencionados são: *Feminismo Gráfico* que é uma rede é encabeçada pela pesquisadora argentina Mariela Acevedo e tem como objetivo central reunir as pesquisas e as críticas feministas e dissidentes do sexo sobre as histórias em quadrinhos e a produção que as historietistas fazem sobre corpos, gêneros e desejos. Teve o seu início no ano de 2019 na cidade de Buenos Aires em que um grupo de autoras e editoras se propuseram reunir matérias sobre mulheres que produziam histórias em quadrinhos e humor gráfico publicadas entre 1930 e 2019 em revistas, publicações autogeridas e sites digitais para compor uma amostra e uma catálogo (*Nosotras contamos*).

O Feminismo gráfico foi uma iniciativa de um site que reunia a produção acadêmica feminista sobre cultura visual. A possibilidade de obtenção de um financiamento permitiu-nos realizar o projeto de mostra e catálogo inspirado no livro e na exposição *Presentes*. Autores de quadrinhos de quadrinhos de ontem e de hoje realizados por Elisa McCausland e Carla Berrocal na Espanha. O trabalho dessas editoras foi o pontapé de inicial para formar a equipe integrada pela Femimutancia (artista gráfica), Daniela Ruggeri (editora e designer gráfica) e

Mariela Acevedo (editora, pesquisadora e diretora do projeto). Helena Oliva (organizadora de evento) também se juntou à equipe, que cuidou das questões de logística e promoção da mostra e catálogo (ACEVEDO, 2020, p. 8). Atualmente o coletivo/grupo conta com outras publicações, possui site [<https://www.feminismografico.com/>] e perfil nas redes sociais, além de promover debates e oferecer informações periódicas sobre histórias em quadrinhos a partir da autoria de mulheres, pessoas não-binárias e trans.

Embora não seja um coletivo, o portal *Mina de HQ* [<https://minadehq.com.br/>] foi criado em 2015, pela jornalista e pesquisadora Gabriela Borges. Uma das propostas dessa plataforma é trazer um trabalho independente e feminista com perspectiva de gênero sobre as histórias em quadrinhos. Além de trazer várias matérias sobre as hqs produzidas por mulheres e pessoas não-binárias, o portal também disponibiliza newsletter, entrevistas, clube de leituras etc. O trabalho de Gabriela Borges tem proporcionado visibilidade para os trabalhos quadrinísticos com perspectivas feministas e geolocalizadas.

Em 2019, aconteceu no Brasil o projeto *Mulheres & Quadrinhos*, promovido pela editora Skript e tendo como organizadoras Dani Marino e Lulu Machado. Através de plataforma de financiamento coletivo (Catarse), a editora arrecadou o dinheiro necessário para a produção da antologia⁷⁷, que tinha como objetivo reunir produções de quadrinhos, entrevistas e pesquisas acadêmicas de autoria de mulheres. Ao final, quase 120 mulheres participaram, dentre artistas e pesquisadoras. Em 2020, o livro ganhou dois troféus na premiação *HQmix*. Escrevi um capítulo para este livro (ver Apêndice A).

Neste capítulo, fiz um breve percurso sobre a cena de histórias em quadrinhos produzidas por mulheres (até a década de 1970) no Brasil e na Argentina e, apesar de PowerPaola ter lançado seu primeiro HQs impresso em 2011, sua atuação profissional foi possível devido às lutas e resistências de mulheres que vieram antes dela e que possibilitaram um contexto um pouco mais acessível. Na contemporaneidade, em um contexto de formação de coletivos e de produção de coletâneas como uma forma de tecer redes de resistências a um mercado excludente, PowerPaola foi uma agente fundamental, principalmente na América Latina.

⁷⁷ Sobre o projeto no Catarse, ver: <https://www.catarse.me/mulheresequadrinhos>

3 CAPÍTULO 2 - DIÁRIOS DESENHADOS, HISTÓRIAS EM QUADRINHOS E POSSIBILIDADES BIOGRÁFICAS SOBRE POWERPAOLA

As histórias em quadrinhos são narrativas multimodais complexas que contam histórias combinando não apenas palavras e desenhos em movimento, mas também diferentes tipos de representação ou modos semióticos - mapas, pinturas, gráficos, fotografias etc. Nelas, a presença e a interação entre as imagens e as palavras dão origem a uma complexa prática narrativa, caracterizada por uma pluralidade de mensagens (PEDRI, 2017). Os quadrinhos têm sua classificação de gêneros feita com base nos mesmos termos empregados pela literatura para denominar, em linhas gerais, as histórias em que o personagem principal, ou seja, a voz do narrador, coincide com quem escreve, sendo este gênero classificado como uma autobiografia. Assim, a terminologia utilizada na literatura e nas histórias em quadrinhos é a mesma, sofrendo algumas discrepâncias pontuais.

As fontes apresentadas neste tópico do texto foram analisadas nos próximos capítulos. Elas foram selecionadas por serem histórias em quadrinhos em formato de autobiografias e diários da equatoriana-colombiana PowerPaola (cf. Figura 3-1).

Figura 3-1: Retrato de PowerPaola na FIQ, em Belo Horizonte (2018)



Fonte: Acervo pessoal de Luana Balieiro Cosme (2018).

As histórias em quadrinhos produzidas por PowerPaola levaram-me a desenvolvervárias reflexões sobre as questões acerca das memórias e, a partir disso, construí análises que possibilitaram estudar os discursos acionados por ela para construir suas narrativas gráficas. Assim, fiz algumas contextualizações, que priorizaram a biografia da artista e seu *métier*, as fontes (a obra) e uma revisão bibliográfica sobre a produção acadêmica que, de alguma forma, teve qualquer um dos títulos de Paola como base para análise.

O conjunto de quadrinhos de PowerPaola selecionado e apresentado neste capítulo englobou vários temas, tais como: família, religião, relacionamentos, viagens, trabalho, pertencimentos, memórias etc. Pode-se perceber que os eixos são relacionados à vida cotidiana, uma das características do gênero autobiografia. Ela é uma artista visual, cujo norte dos seus trabalhos desdobrou-se em experiências, reflexões e provocações complexas por meio da arte sequencial.

Enquanto artista, ela incorporou as experiências vividas e reelaborou-as na forma de

narrativas visuais cheias de nuances e complexidades, gerando reflexões sobre suas autorrepresentações. Esse processo leva-nos a visualizar uma personagem forjada na pluralidade e nas “novas figurações”⁷⁸, em constante mudança e que não se encaixa em classificações essencialistas preestabelecidas.

É importante delimitar que sua produção é marcada pelas relações interpessoais, principalmente pela convivência familiar, seja com os pais, as irmãs, o sobrinho e/ou o marido, ou com amizades decorrentes de seus deslocamentos. Apesar da presença constante do seu pai, de Quinque, ou apenas Q (seu companheiro de longa data)⁷⁹, e/ou de Pablo Besse (amigo e companheiro), o núcleo familiar central é formado por mulheres, entre mãe, irmãs, empregada doméstica (principalmente em *Virus Tropical*), vizinhas e amigas/companheiras de viagens.

PowerPaola nasceu em Quito, em 1977, mas seus pais são colombianos, por isso, é uma artista equatoriana-colombiana⁸⁰. O pai, Uriel Gaviria, foi o primeiro a incentivá-la a desenhar e a ler literatura e HQs infantis. Ele trabalhou por um tempo no jornal *El Hoy* (Equador) e, devido ao interesse da filha por desenhar, insistia que ela devia mandar suas artes para a revista infantil *La Cometa*, deste periódico (CASAS, 2014). Quando Paola tinha sete anos, venceu um concurso de desenho promovido por um jornal local. A temática era a visita do papa João Paulo II a Quito. Como prêmio, poderia entregar um desenho ao pontífice (POWERPAOLA, 2015a [2011]; CASAS, 2014; PESSOA, 2015)⁸¹.

Ela estudou na Cardeal Spellman Girls School, colégio de freiras de Quito. Quando foi morar na Colômbia, passou a estudar na escola Los Cedros del Libano, em Calí. Após o ensino médio, ela iniciou os estudos no Teatro Experimental de Cáli Enrique Buenaventura, mas logo decidiu desistir. Paralelamente, ela também iniciou o curso de Expressão Artística na Universidade Javeriana de Cáli (que durou dois anos). Antes de iniciar no ensino superior,

⁷⁸ No sentido teórico empregado por Rosi Braidotti: formas de desenhar mapas mais materialistas de posições situadas. Ver: Braidotti (2005, p. 14).

⁷⁹ Carlos Enrique Lozano Guerrero, doravante Quinque ou Q. Respeito a grafia escolhida por Paola para nomeá-lo.

⁸⁰ Em *Todo Va*, Quando Paola e sua amiga Mara estão no Peru, Mara diz a Juan (uma pessoa que acabaram de conhecer) que Paola é colombo-equatoriana. Rojas (2019) também usa o gentílico dessa forma. Porém, eu fiz a opção de inverter, colocando primeiro onde ela nasceu. Nas biografias disponibilizadas por ela, o uso recorrente é de equatoriana-colombiana.

⁸¹ Ela foi selecionada juntamente com mais 14 outras crianças (CASAS, 2014). Não consegui identificar se o jornal era *El Hoy*, já mencionado. Mesmo que eu tenha tentado recuperar alguns dos arquivos pelo web.archive.org, não consegui encontrar nenhuma menção ao concurso. Sobre a biografia de PowerPaola, usei como fonte principal uma entrevista que ela cedeu ao artista plástico Humberto Junca Casas, publicada na revista colombiana *Arteride* de agosto-setembro de 2014. Para ler a entrevista completa, acesse: <https://pt.scribd.com/document/434470916/Arteria-Entrevista-a-Power-Paola>

Paola já trabalhava. Aos 15 anos, teve seu primeiro emprego em uma confecção chamada *Sunrise, Peace & Ecowear*, na Colômbia. Essa foi a empresa que pagou os estudos dela em Cali, conforme disposto a seguir: “então eu disse que se eles quisessem que eu continuasse trabalhando lá, eles tinham que me dar tempo para estudar e eu perguntei se eles poderiam me pagar pela faculdade. E sim, eles o fizeram” (CASAS, 2014, p. 18)⁸².

Em Medellín, depois de desistir de morar em Cali, Paola iniciou o curso de Artes Plásticas na Fundação Universitária de Belas Artes. Nessa instituição, ela conheceu Oscar Jaramillo, um professor de desenho que, mais tarde, incentivou-a a tomar a decisão de tornar-se quadrinista. Nesse período, ela trabalhou como modelo de desenho (CASAS, 2014).

Em 2003, Paola e alguns dos seus colegas de curso abriram um espaço em Medellín chamado de *Taller 7* (algo como Oficina 7)⁸³. Este espaço era uma casa/escritório de artistas, em que era reservado um quarto como espaço de trabalho para cada integrante, por isso o número sete. Para pagar os custos, eram realizadas exposições uma vez por mês e o comércio de cerveja durante os eventos. Paola permaneceu no projeto até 2012.

Ela esteve também em algumas residências artísticas. Quando terminou o curso de Artes Plásticas, conseguiu uma vaga na *Cité Internationale des Arts* em Paris, França, entre os anos de 2003 e 2005. No Brasil, ela esteve em duas residências, *Baiacu* (São Paulo, 2017) e *São João* (Rio de Janeiro, 2012).

A última menção a cursos realizados foi *Gravura e Encadernação*, na Faculdade de Belas Artes de Sidney, Austrália, em 2006 (TALLER 7, 2019). Esse ano foi mostrado na história em quadrinhos *QP*, lançada em 2018 no Brasil, porém, não há menção a esse curso. Atualmente, integra dois coletivos, *Chicks on Comics* e *No Tan Parecidos*⁸⁴.

3.1 Aspectos artísticos e estéticos de PowerPaola

Devido à trajetória estudantil e profissional de PowerPaola, ela, inicialmente, aproximou-se de estilos pertencentes às artes plásticas. Ela mencionou em uma entrevista que

⁸² “Entonces les dije que si querían que yo siguiera trabajando ahí tenían que darme tiempo para estudiar y les pregunté si podían pagarme la universidad; y sí, lo hicieron”.

⁸³ As/os fundadoras/es da *Taller 7* foram: PowerPaola, Mauricio Carmona, Julián Urrego, Carlos Carmona, Adriana Pineda, Albany Henao e Milton Valencia e Javier Alvarez. O projeto começou em 2003 e terminou em 2018. Para mais informações, veja: TALLER 7. *Taller 7: Quince años*. Medellín, 2019. Disponível em: https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/pdf_final_baja_libro_taller_7_quinc. Acesso em: 02 fev. 2020.

⁸⁴ Este coletivo foi encerrado em 2020, devido ao falecimento de Pablo Besse.

tem influência da arte *naïf* e da arte bruta (*art brut*) (CASAS, 2014), o que se pode notar em seu traço intencionalmente imperfeito (Figura 3-2A). Suas figuras lembram desenhos infantis (Figura 3-4), apesar do grande detalhamento. Mesmo nos retratos que parecem mais realistas (Figura 3-3), há uma espontaneidade artística que se mistura às técnicas das artes plásticas.

Figura 3-2: A e B Duas imagens retiradas de *Nos Vamos* (2016), ambas retratando a mesma pessoa



Fonte: PowerPaola (2016a, n.p.).

A arte *naïf* é conhecida como “ingênua”, e foi denominada por muitos críticos como “primitivista”, feita por autodidatas que ainda não conheciam nem as técnicas, nem as teorias da arte. Nesse sentido, pode-se afirmar que as inscrições rupestres da pré-história seriam *naïf*. Como Lucien Finkelstein (2001, p. 13) aponta, “por isso, Lascaux [caverna com pinturas rupestres] foi apelidada de ‘Capela Sistina da Pré-história’”. Porém, o termo em si surgiu

como categoria artística com Henri Rousseau (1844-1910). Contemporâneo dos impressionistas, ele foi muito criticado na época, mas contou com o apoio de artistas como Pablo Picasso e Kandinsky (MARTINS; IMBROISI, 2018). Foi elogiado justamente pela recusa em seguir os cânones e procurar um estilo instintivo.

PowerPaola estudou em colégios de Belas Artes, mas a sua admiração pelas artes *naïf* e bruta fê-la afastar-se dos cânones. O formato dos seus quadrinhos também contribui para um estilo de arte mais despojado que, ao mesmo tempo, é esmerado e personalista, conforme as figuras 3-3 e 3-4 (a seguir).

Figura 3-3 - Retrato desenhado de Laerte e Angeli



Fonte: PowerPaola (2017c, p. 286).

Figura 3-4: Uma página de *Nos Vamos* que lembra arte infantil



Fonte: PowerPaola (2016a, n.p.).

A arte *naïf*, muitas vezes, é confundida com arte amadora, feita por artistas diletantes e por não profissionais, entretanto, Finkelstein (2001, p. 44) diferencia-os, descrevendo a arte dos amadores como “pintores de domingo”, cujo ideal é copiar as técnicas dos artistas clássicos. A/O artista *naïf*, por sua vez, procura um estilo próprio, singular; algo anterior à técnica que acaba por moldar o olhar do artista.

Ao seguir nessa direção, PowerPaola construiu um estilo próprio, aprimorado por meio da imersão em diferentes técnicas, ambientes e lugares, em busca de inspiração nas vivências não nas grandes artes canônicas. Ela prefere afastar-se dos padrões estabelecidos pelas Belas Artes. Assim, a influência da arte *naïf*, como mencionado anteriormente, está presente nos quadrinhos de PowerPaola, bem como a arte bruta, conforme demonstra a Figura 3-5. Além dela, outras quadrinistas também utilizam elementos da arte *naïf* em seus trabalhos, como Lynda Barry⁸⁵.

Figura 3-5: Fotografias postadas por PowerPaola no *Instagram* da Coleção do *Art Brut* de Lausanne, na França (2018)



Fonte: PowerPaola (2018c, n.p.).

⁸⁵ Lynda Barry, em seu trabalho intitulado *One Hundred Demons*, de 2002, coloriu cinco capítulos inspiradas em arte *naïf* (GARCÍA, 2012).

Pessoalmente, uma semelhança que percebi nos desenhos de PowerPaola, mesmo que não haja referência a isso nas fontes consultadas, foi com um tipo de arte comum no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais. Existe uma produção consistente de esculturas, cerâmicas, adornos e artes plásticas nessa região. Contemporaneamente, é um tipo de arte reconhecida pelos cânones, mas, por muito tempo, foi negada a ela a nomeação de “arte”, pois tratava-se de uma produção de classe baixa. Entretanto, esse estatuto mudou, conforme Dijon Moraes Júnior (2016, p. 5):

Sobre a região do Jequitinhonha, importante se faz salientar que a forte expressividade presente nas cerâmicas e artefatos produzidos por seus moradores, em sua maioria mulheres ceramistas, revela duas características bastante peculiares: a primeira, uma narrativa cotidiana de suas vidas simples, tão bem retratada pelo poeta Fernando Brant: “como é miúda e quase sem vida, a vida do povo que mora no Vale”; a segunda, por meio de uma expressão sóbria, quase triste e contraditoriamente lúdica e fantasiosa, sendo primitiva como técnica e, às vezes, naïf como estilo.

Apesar de o autor mencionar uma produção relacionada às mulheres, existem muitos homens que produzem e são reconhecidos como artistas na região. Moraes Júnior citou alguns elementos que também podem ser relacionados à produção de PowerPaola, como “sendo primitiva como técnica e, às vezes, naïf como estilo” e “a produção está relacionada a uma narrativa cotidiana de suas vidas simples” (MORAES JÚNIOR, 2016, p. 5).

A minha percepção deu-se por eu ter trabalhado na região por dois anos, além de ter nascido em uma cidade vizinha ao referido Vale e essas produções artísticas estarem bastante presentes no nosso cotidiano. Algo que me chamou muita atenção é a forma intencional de desproporção dos corpos desenhados ou esculpidos. Isso subverte as técnicas ensinadas nas escolas de Belas Artes, “desvirtua”, “desestabiliza” as regras e as normas. Além disso, na arte do Vale do Jequitinhonha, estão presentes os seres antropomorfos, que são também recorrentes nos desenhos de PowerPaola.

O uso desses seres pelos artistas do Vale está relacionado aos imaginários construídos naqueles lugares que foram repassados a gerações pela oralidade, ressaltando que, antes da “colonização da região”, existia ali um conjunto de povos indígenas denominados *Tikmu’um* (Maxakalí), que, atualmente, estão dispersos em pequenos bolsões de terra e, constantemente, precisam migrar. O fazer da cerâmica em si é particularmente relacionado às culturas indígenas no Brasil, sendo assim, o forte legado de cerâmica do Vale está relacionado às influências dos povos pré-invasão.

Nesse sentido, a própria produção de PowerPaola também traz alguns desenhos e grafismos de arte pré-colombianas. Principalmente quando ela representa momentos das suas viagens ao Peru, é perceptível que essas artes indígenas da América Latina é algo que lhe chama atenção por onde ela passa.

Os elementos que constituem a arte *naïf*, bem como as influências de povos nativos e tradicionais, são recorrentes nas produções artísticas de vários países da América Latina. As semelhanças estabelecem-se nas representações dos seres humanos e não humanos, da natureza, do cotidiano, de práticas religiosas e culturais etc. Assim, aquelas/es que utilizam os componentes que hoje relacionamos à arte *naïf*, sejam indígenas, comunidades tradicionais e/ou artistas, partilham estéticas comuns e estão conectados pelos elementos que comumente são representados nos seus trabalhos. A arte *naïf* é apenas uma das influências que Paola teve durante sua trajetória artística.

3.2 As influências e o início nos quadrinhos

PowerPaola é, frequentemente, comparada à quadrinista iraniana Marjane Satrapi, autora de *Persépolis*, *Bordados* e *Frango com Ameixas* - todos publicados pela Companhia das Letras no Brasil - e à canadense Julie Doucet, conhecida especialmente por *Dirty Plotte* (1991-1998) e *My New York Diary* (1998) (BORGES, 2015). As semelhanças são mais presentes no que se refere ao conteúdo autobiográfico e a algumas escolhas estéticas.

Ela refere-se a Doucet como a inspiração/influência mais importante ao tomar a decisão de fazer autobiografia em formato de quadrinhos (CASAS, 2014)⁸⁶. Já a animação *Virus Tropical* (2017) foi afetada por Marjane Satrapi, que fez uma animação baseada nos próprios quadrinhos de *Persepolis*, em 2007. As aproximações com Doucet também estão ligadas ao uso do formato do diário de quadrinhos que cobre períodos da vida da autora pontuadas por uma cronologia. Há também o uso recorrente de preto e branco em um quadro

⁸⁶ Em algumas entrevistas, PowerPaola mencionou Julie Doucet como influência para seu trabalho. O estilo de Doucet é pautado pela autobiografia, na personagem que corresponde à narradora e à autora. Ela representou situações cotidianas em que é protagonista. Entretanto, autores como Santiago Garcia (2012) destacam que esse estilo de autobiografias nas HQs é “sua vertente mais exibicionista e banal” (GARCÍA, 2012, p. 267). Logo adiante, ele citou quatro nomes de quadrinistas mulheres que são adeptas a esse estilo (e quatro homens). Foi nessa página que ele mais citou mulheres. Sem afirmar diretamente, depreciou a produção das artistas. Garcia, bem como a maioria dos autores acadêmicos que se dedica a estudar quadrinhos, citou poucas mulheres produtoras de HQs e inúmeros homens nas mais variadas etapas da produção.

de página inteira, no intuito de transmitir a natureza caótica da vida da(s) artista(s) (GOLOMB, 2013).

Em *Nos Vamos*, PowerPaola desenhou uma autorrepresentação antropomórfica. A cabeça, o braço e o tórax seriam humanos, e o restante do corpo seria de um caracol, conforme nota-se na Figura 3-6.

Figura 3-6: Cena retirada de *Nos Vamos*



Fonte: PowerPaola (2016A, n.p.).

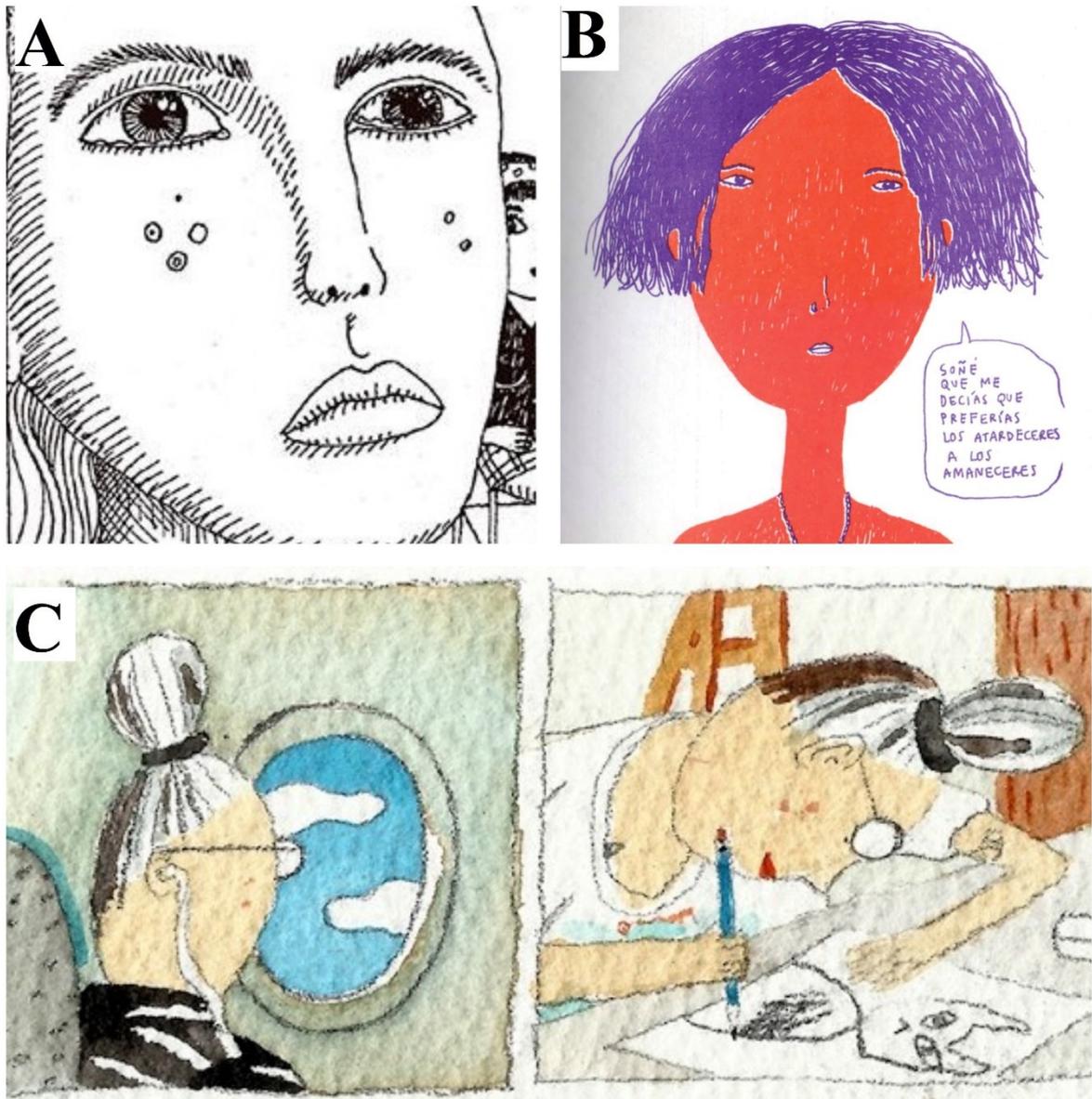
A concha é uma espécie de híbrido com uma casa. Há janelas, portas, antena de televisão, antena via satélite, algumas plantas em vasos. Parece que ela carrega sua casa consigo, ou seja, seu nomadismo fá-la estar em uma longa jornada de viagens e mudanças. Nos encontros que teve com várias pessoas, ela faz trocas culturais, ressaltando que “o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos” (BURKE, 2006, p. 31), ou reelabora-os⁸⁷. Ela está à deriva entre centros e periferias e, por isso, escolhe e conecta imagens, objetos e pensamentos por meio das reconfigurações de suas memórias. Todavia, ao contrário do colecionador, ela não os amalha para si, apenas recolhe e encaminha por meio dos desenhos. Assim, há um movimento constante entre passado e presente.

As publicações de PowerPaola que foram lançadas em formato impresso são, de certo modo, subversivas em relação às estruturas de histórias em quadrinhos mais hegemônicas, pois não há um único padrão de desenho e grafismo. Além disso, ela utiliza várias técnicas e suportes, como desenho feito a lápis, nanquim, tintas à base de álcool, como canetas permanentes, tinta acrílica, lápis de cor, ou vários materiais misturados. A sequência do enredo pode ser quadro a quadro, com delineamento dos quadros ou não – pode ser que haja vários desenhos sequenciais sem nenhuma linha que os separe. Outra forma de ela apresentar uma história é página a página, ou no formato uma página = uma história. O uso da caixa no topo em que se encontra a narração também é recorrente, como forma de narrar a história e usar menos balões. Em algumas apresentações, a história está na vertical, tendo o leitor de virar o livro para ler.

Os traços utilizados por ela, conforme já mencionado, lembram a arte *naïf*. A sua autorrepresentação mais comum é de uma mulher, cujo corpo é em formato reto, sem muitas curvas, com peitos pequenos, às vezes apenas marcados com os mamilos e os bicos dos seios. Porém, a forma como desenha a si mesma sofre variações, não necessariamente devido ao tempo, conforme demonstra a Figura 3-7.

⁸⁷ Sobre essa questão, Peter Burke (2006, p. 77) pergunta em seu livro: “A troca é uma consequência dos encontros: mas quais são as consequências da troca?”. Para o autor, existem quatro estratégias possíveis: a) aceitação, b) rejeição, c) segregação e d) adaptação (BURKE, 2006). Ao longo da tese, podemos encontrar todas estas.

Figura 3-7: Várias autorrepresentações de PowerPaola



Fonte: A: PowerPaola (2015a, p. 140); B: PowerPaola (2016a, n.p.); C: PowerPaola (2017d, n.p.).

As expressões faciais que ela escolheu para autorrepresentar-se são fora do padrão estético que comumente vemos na produção de quadrinhos mais hegemônicas⁸⁸. O ato de levantar-se contra aquilo que está previamente definido enquanto o que seria uma história em quadrinhos no que refere à estrutura, quando ela faz oscilações entre formatos, técnicas, narrativas e outras experimentações, é quando ocorre a sua desobediência. Concordo que

⁸⁸ Para análises centradas nas personagens mulheres nas histórias em quadrinhos hegemônicas, ver: OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. *Mulher ao quadrado - as representações femininas nos quadrinhos norteamericanos: permanências e ressonâncias 1895 - 1990*. 2001. 286 f. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2001.

quem foge “aos cânones”, seja quem for, pode perceber que suas ações pertencem ao campo das resistências.

PowerPaola tem uma formação acadêmica voltada para as artes plásticas e seu interesse por histórias em quadrinhos surgiu mais tardiamente, quando estava fazendo residência na França (2013). Em uma situação de interação, uma de suas vizinhas disse, ao folhear seus cadernos/diários de viagem desenhados, que os desenhos tinham a ver com quadrinhos, porque sempre havia narração, uma combinação de texto e desenho (EL TÍO BERNI, 2013)⁸⁹. A junção desses dois elementos fez com que a vizinha insistisse com a semelhança, mas, para Paola, quadrinhos eram apenas histórias de super-heróis. Diante dessa falsa constatação, a vizinha decidiu emprestar *graphic novels* para Paola⁹⁰, como as da quadrinista canadense Julie Doucet, uma de suas inspirações futuras (EL TÍO BERNI, 2013).

Assim, ao debruçar-se sobre as autobiografias quadrinizadas, Paola decidiu que gostaria de fazer o mesmo. A construção/produção da história em quadrinhos passou a ser um meio de arteterapia para ela (EL TÍO BERNI, 2013). De início, ela não sabia como fazer, e buscou inspiração, por exemplo, na organização de capítulos que Marjane Satrapi, quadrinista iraniana, empenhou no seu trabalho *Persépolis*. Como Julie Doucet não foi traduzida para o português, é mais comum que brasileiras/os (mas não somente) associem o trabalho de Paola com o de Marjane, de forma constante e visualmente imediata⁹¹.

Depois que começou a criar quadrinhos, no ano de 2008, Paola entrou para o coletivo que alimentava o blog argentino *Historias Reales*, em que publicava semanalmente um quadrinho de folha inteira (GUTIÉRREZ, 2017). Foi pelo contato via internet que ela começou a buscar reconhecimento e a formar relações que, futuramente, transformaram-se em

⁸⁹É interessante ressaltar que ela já fazia pinturas e ilustrações consideradas estilisticamente simples, além de produzir diários de viagem que requeriam desenhos estruturalmente desprezíveis.

⁹⁰O formato *graphic novel* é uma constante para referir-se a todos os títulos de Paola que foram publicados por uma editora. Até mesmo *Diario*, que é um caderno da artista, também é assim referenciado. Não é o foco da minha discussão, por isso, entendo *graphic novel*, romance gráfico e novela gráfica como qualquer obra longa de arte sequencial (quadrinhos) elaborado por uma única artista-autora (GOLOMB, 2013). Entendo que exista uma quantidade significativa de títulos de super-heróis que também são classificados como romance gráfico e que exista uma polêmica sobre quem tenha inventado esse termo, bem como em qual contexto surgiu. É uma narrativa de egos entre quadrinistas homens estadunidenses. Caso a/o leitora/leitor queira aprofundar-se sobre o tema, veja: García (2012).

⁹¹Pode-se notar esse fenômeno em: BORGES, Gabriela. *Paola, la poderosa*. 2015. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/conheca-a-cartunista-power-paola>. Acesso em: 02jan. 2021; GIANINI, Alessandro. *Artista equatoriana lança graphic novel sobre seu casamento*. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/artista-equatoriana-lanca-graphic-novel-sobre-seu-casamento-22721730>. Acesso em: 02jan.2021; RODINISTZKY, Rafaella. *Mulheres nos quadrinhos: Powerpaola*. 2019. Disponível em: <https://deliriumnerd.com/2019/05/10/mulheres-nos-quadrinhos-powerpaola/>. Acesso em: 02jan.2021.

projetos e em outros coletivos, fortalecendo uma rede de mulheres quadrinistas pelo mundo⁹². No próximo tópico, apresento o conjunto de fontes selecionadas para esta tese no que refere, principalmente, aos próximos capítulos.

3.3 As principais fontes consultadas: impressas e virtuais

Para esta pesquisa, utilizei como fontes principais os livros da quadrinista equatoriana-colombiana PowerPaola, pseudônimo de Paola Andrea GaviriaSilguero⁹³. Para complementar, também usei histórias em quadrinhos publicadas em revistas *online*, *blogger* e em redes sociais, bem como entrevistas cedidas pela quadrinista a vários tipos de mídias, principalmente aquelas veiculadas na *internet*. A seguir, disponibilizo as informações de cada livro/compilação de quadrinhos.

Diario, de PowerPaola

Obra publicada pela primeira vez em 2013 pela editora argentina *Jellyfish*, com 174 páginas, capa mole, em preto e branco e com algumas poucas páginas coloridas (ver Figura 3-8). Produzido para simular o próprio diário da autora, tem formato 21x15 cm, semelhante à confecção de diários de viagem antigos. Possui arestas arredondadas e um elástico para prender a capa. Somos convidados a percorrer os dias da autora por meio das coisas que ela escreveu e desenhou, em seu diário, entre os anos de 2011 e 2012. A produção do diário foi concomitante aos acontecimentos do final da história em quadrinhos *QP*. O personagem *Quinque* (namorado dela na época) aparece por todo o diário.

⁹² Ela, em entrevista, comentou que “na Colômbia, todas as pessoas que faziam quadrinhos ficavam muito isoladas e trancadas em suas casas desenhando. Graças à internet, muitos de nós nos conhecemos” (EL TÍO BERNI, 2013).

⁹³ Cf. WOMEN IN COMICS WIKI. *Power Paola*. 2019. Disponível em: https://womenincomics.fandom.com/wiki/Power_Paola. Acesso em: 18 fev. 2019.

Figura 3-8: Capas dos títulos publicados de PowerPaola



Fonte: PowerPaola (2013); PowerPaola (2014); PowerPaola (2015a); PowerPaola (2016b); PowerPaola (2016a) e PowerPaola (2018b).

QP (éramos nosotros) e *QP* (em português)

QP, em português, foi publicado no Brasil em 2018, pela editora Lote 42. Tem 144 páginas, capa mole, impresso em preto e branco. A versão utilizada por Cecília Arbolave para tradução foi da *La Editorial Común*, da Argentina, de 2015. Essas histórias em quadrinhos contam pequenas crônicas do período em que Paola teve um relacionamento com *Quinque*

(apelido de seu namorado, que nunca aparece com o nome verdadeiro no quadrinho) entre 2006 e 2012.

As histórias são independentes e ocorrem em cidades diferentes do mundo (Sydney, Toronto, Paris, Buenos Aires, San Salvador etc.). Elas tratam de questões cotidianas, com diálogos intimistas e pessoais, que vão da aproximação ao afastamento do casal. A narrativa não foca em discussões e brigas do relacionamento, são registros das memórias da quadrinista sobre o cotidiano que dividiu com Q durante os seis anos. Trata, sobretudo, de crises pessoais da artista com sua arte, sobre a lida diária, sobre ser imigrante, sobre a vida conjunta em cada uma das cidades em que estiveram. A capa, tanto da versão brasileira como da argentina, tem na frente o desenho de PowerPaola e, atrás, o de Q. Se o livro estiver aberto eles estarão lado a lado, se estiver fechado, estarão separados⁹⁴.

A versão utilizada para este estudo foi a versão em português, que traz 13 histórias inéditas⁹⁵. Também foi usada a versão em *ebook QP (éramos nosotros, Spanish Edition)* para *Kindle*, da editora chilena RIL, publicado em 2014⁹⁶. Esta versão tem algumas páginas coloridas. Existe, ainda, mais uma edição de 2014, impressa na Colômbia pela *La SiluetaEdiciones*.

Virus Tropical

Intitulado como novela gráfica⁹⁷, foi publicada no Brasil em 2015 pelo selo Nemo da editora Autêntica. Tem 160 páginas, capa mole, impresso em preto e branco. A tradução foi realizada por Nicolás Llano Linares e Marcela Vieira a partir da versão de 2010, em língua espanhola, da editora *La Editorial Común* da Argentina. Originalmente, o título foi impresso em três volumes, pela editora colombiana *La Silueta: Virus tropical I*, em 2009, *Virus tropical*

⁹⁴ Na versão colombiana de *QP* é ao contrário, Q está na capa e PowerPaola na contracapa.

⁹⁵ Algo abrupto; Sunday 6pm; Sem título; Um dia como hoje; Coldsex; Sem título; Sem título; SaturdayMorning; Jägermeister herbal liqueur; Se estivesses aqui; Turtle'slife; 7 de dezembro; Dream ontem tive um sonho; Longa distância; King crossnight; Paciência; Sem título; Berlin; 5 dayswithoutyou; Sem título; El Chino; Tiraram meu siso; Me acho uma super heroína... e daí?; Sem título; Carmelo; Atração fatal; O ciclo; Ninguém sabe para quem toma banho; San Salvador; 7/10/08; O centro; Voltando; Cali; Os caleños são como as flores; Invisível; Sem título; O que fazemos?; Sem título; 31-12-2010/1-1-2011; Bogotá; Ontem sonhei que...; Como sobreviver com pouco dinheiro; Masculino Feminino; Não tenho medo; I love NY?; Km 11; A comida está podre na casa de Soledad...; Set. 10 2012; Helado negro; What a pleasurethissadness. Em *QP* em português, a palavra Cali é registrada sem acento, já em *Virus Tropical* a mesma palavra aparece acentuada. Provavelmente, no primeiro, a escolha foi por manter a grafia da mesma da versão em espanhol.

⁹⁶ O formato para *kindle* é um arquivo de livro digital que tem uma extensão específica e que só é compatível com os leitores de livros digitais da marca Amazon.

⁹⁷ Ver nota 9.

II, em 2011, *Virus tropical III*, em 2011. A obra também foi publicada por outras editoras em vários países que possuem o espanhol como língua nativa (exemplo: *Random House*, na Espanha; *Madriguera*, no Peru; *La Silueta*, na Colômbia⁹⁸; etc.). Houve uma edição na língua francesa pela editora *L'Agrume*. *Virus Tropical* tornou-se animação em 2017, produzido na Colômbia, com a direção de Santiago Caicedo e a direção artística de PowerPaola.

Essa história em quadrinhos é uma narrativa autobiográfica que conta as memórias de Paola Andrea Gaviria, PowerPaola, desde a gestação de sua mãe, até, mais ou menos, seus 18 anos. Ela foi expulsa da casa por Cláudia (aos 18 anos), uma de suas irmãs, e, assim, decidiu procurar outro lugar para viver. É nesse ponto que inicia *Todo Va a Estar Bien*. A história é dividida em capítulos: Quito, 1976; A família; A religião; As mulheres; O dinheiro; As despedidas; Os amigos; A adolescência; Cáli; O trabalho; O amor; O adeus. A versão utilizada para este estudo foi a publicada em português.

Em 2021, surgiram algumas publicações na rede social *Instagram* sobre os 10 anos de lançamento de *Virus Tropical*, mesmo que na versão brasileira conste o ano de 2010 como suposta primeira data de publicação completa. De qualquer forma, fiz o acompanhamento das postagens e essas publicações serão mais utilizadas para a análise do último capítulo.

Todo Va a Estar Bien

Pode-se traduzir livremente como *Tudo vai estar bem*. É a continuação de *Virus Tropical*. Foi lançado em 2015, pela *La Silueta Ediciones*, da Colômbia, com capa em preto e branco. Em 2016, houve o lançamento pela editora *Catolina*, no Chile, e pela *Musaraña*, na Argentina - única capa colorida. Em 2017, foi lançada pela *L'Agrume*, com o título *Tout vabien se passer* na França. Sem edição em português até o momento. Para esta pesquisa, utilizo a versão da editora *Musaraña*, com 160 páginas, capa mole e colorida, dimensões 17x24 cm, classificada como novela gráfica, com 1000 exemplares impressos.

Este é mais um quadrinho autobiográfico de PowerPaola. Com histórias curtas e fragmentadas e um ritmo mais lento de narração, ela abre-se novamente aos leitores/as por meio de seus desenhos em preto e branco, desta vez, focalizando eventos que ocorreram durante sua jornada como jovem adulta jovem. Em alguns momentos, é possível conhecer as

⁹⁸ Em 2015, a editora *La Silueta*, da Colômbia, publicou o compilado em edição de luxo de *Virus Tropical*, com 176 páginas, em encadernação capa dura estilo japonesa, em papel de jornal aprimorado em branco, rosa e amarelo canário.

peessoas que marcaram a vida da autora por diferentes razões, independentemente da periodicidade em que estas permanecem na vida dela. Ainda como ponto central, é possível notar cenas que focam nas vicissitudes sofridas por ela. Apresenta apenas três capítulos: El viaje, El fantasma, Horizontes.

Nos Vamos

É a história em quadrinhos mais recente publicada por PowerPaola, impressa pela primeira vez em 2016, pela editora *La SiluetaEdiciones*, da Colômbia, com 164 páginas. Também é a primeira totalmente colorida. É uma história em quadrinhos, na qual a autora conta sua jornada de dois anos pela América do Sul a partir de uma narrativa particular. Ela viajou com o namorado e parceiro artístico na época, Pablo, de Buenos Aires para o México, passando por lugares como Ushuaia, Salta e Humahuaca, na Argentina; Tupiza, Uyuni, Colchani, Potosí, La Paz e Copacabana, na Bolívia; Lima e Cuzco, no Peru; Santiago do Chile e Bogotá. Viagem é um tema constante na obra de PowerPaola.

No formato impresso, utilizo um zine⁹⁹: *I couldn't stop* (2019). Publicação em língua inglesa, a história narrada conta uma situação ocorrida em 2016, quando Paola envolveu-se em um acidente e quebrou o braço. Essa história em quadrinhos foi editada pela GrafiskieStasti, da Letônia. O formato da página é A6 (14,8x10,5 cm), contém 28 páginas e é colorida. Alguns trechos desse zine estão postados nas redes sociais de PowerPaola.

Ainda no formato impresso, a artista também publicou *Por dentro/Inside*, em 2012, pela editora colombiana *La Silueta*. Livro com ilustrações, mas sem narrativa, constitui-se apenas de desenhos de situações cotidianas que a autora vivenciou em seu “estado de ânimos”, conforme entrevista publicada no site da editora (LA SILUETA EDICIONES, 2012). Este livro não será usado nesta pesquisa. Também optei por não abordar os títulos publicados em coautoria ou nos quais ela fez as ilustrações e outra pessoa roteirizou.

⁹⁹ Fanzine ou zine é uma expressão advinda da língua inglesa que representa uma versão contraída das palavras *fanatic* e *magazine*, e podem ser entendidos como veículos amplamente livres de censura, em que não há preocupações com grandes tiragens ou lucratividade e seus editores são os únicos encarregados de todo o processo de produção, incluindo escrita, edição e distribuição. Isso torna sua confecção dependente apenas da disponibilidade, do orçamento e do interesse de cada editor (MAGALHÃES, 1993). Sobre trabalhos acadêmicos que usam os zines como fontes, ver: Michelle Alcântara Camargo (2016) e Gabriela Miranda Marques (2016).

Demais publicações online

As produções de PowerPaola são marcadas pela veiculação no meio virtual. Ela tem um *blog* e o mantinha ativo até 2018, postando regularmente¹⁰⁰. Ela utiliza o endereço *online* para compilar várias produções que são publicadas/expostas por revistas e mostras artísticas por curadoria - em museus e galerias - bem como trabalhos não publicados em meios externos. É uma forma de publicar seus trabalhos sem ter a mediação burocrática de editoras.

Desse modo, procurei manter o foco nas histórias em quadrinhos divulgadas no blog (e também na *Revista Arcadia*¹⁰¹), assim como nas pinturas, ilustrações e quadrinhos publicados na rede social *Instagram*¹⁰². Esta também constitui uma importante fonte, pois a atualização dessa rede tem o caráter mais imediato, sendo alimentada quase que diariamente¹⁰³. Na Figura 3-9, há desenhos da quadrinista vinculados em mídias digitais, na seguinte ordem: revista *Arcadia*, blog e *Instagram*.

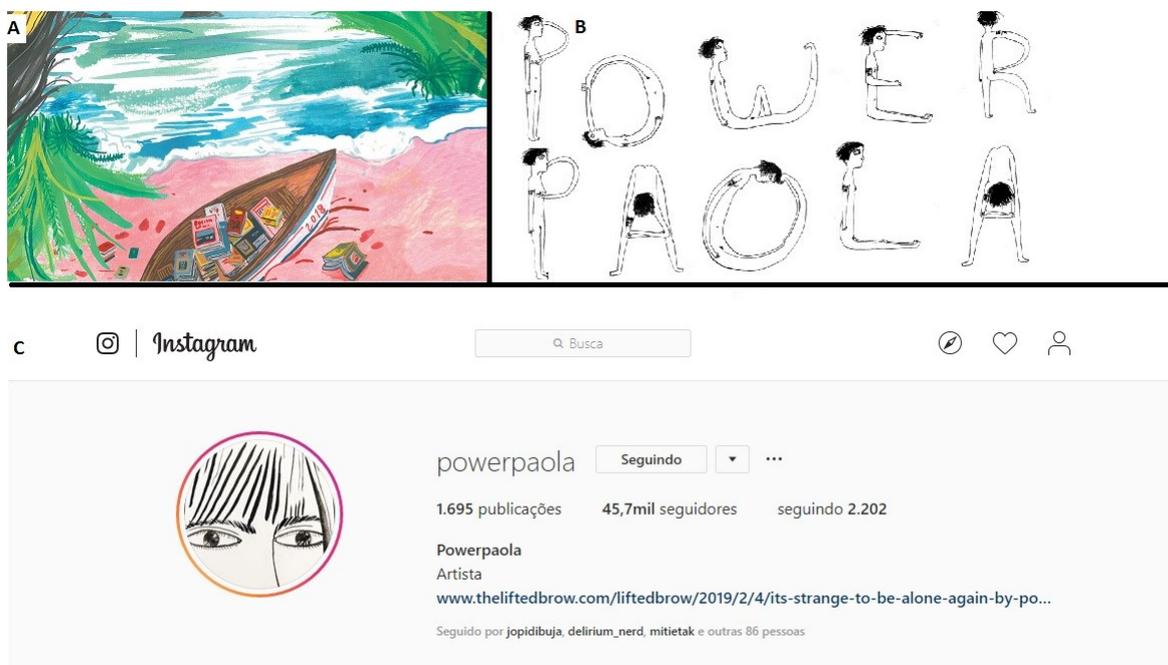
¹⁰⁰ Cf. <https://powerpaola.blogspot.com/>.

¹⁰¹ Encontrei publicações de PowerPaola de quadrinhos curtos desde 2010, na revista *Arcadia*, na versão impressa e também na *online*. Mesmo pesquisando, não encontrei informações precisas sobre a regularidade das publicações dela nesse veículo. A revista *Arcadia* é publicação colombiana de entretenimento focada em artes, literatura e cinema, possuindo publicações mensais impressas e *online*, tendo a primeira vinculação em 2005. Para acessar seu conteúdo virtual, é preciso cadastrar um endereço válido na Colômbia e pagar um valor em moeda local. Por isso, eu não consegui ter acesso aos quadrinhos de PowerPaola, em sua totalidade, publicados na revista, e não tive como precisar a data de sua primeira vinculação mensal. Para viabilização da pesquisa, utilizei os quadrinhos publicados na *Arcadia* que foram postados no *blog* da quadrinista. Ela deixou de contribuir com a revista em 2020, quando parou permanentemente suas atividades.

¹⁰² Conforme o dicionário da língua inglesa *Cambridge*, o significado de *Instagram* é, em tradução livre: o nome de um serviço de rede social para tirar, alterar e compartilhar fotografias e vídeos (DICTIONARY CAMBRIDGE, 2019).

¹⁰³ PowerPaola pode ser identificada nessa rede através do usuário @powerpaola.

Figura 3-9: Capa da *Arcadia*, topo do blog e perfil do *Instagram*



Fonte: A: Arcadia (2018); B: PowerPaola (2017d); C: PowerPaola (2019).

No que refere às produções bibliográficas sobre a obra de PowerPaola, encontrei mais referências sobre o título *Vírus Tropical*. Em quase todos os textos em que o título foi usado como fonte versaram sobre questões familiares, autobiografia e língua espanhola.

3.4 Sobre as produções acadêmicas e bibliográficas da obra de PowerPaola

Encontrei um registro no *Lattes*, através de busca por palavra-chave (Power Paola; PowerPaola), que foi uma iniciação científica, a qual teve como bolsista Suzane dos Santos Lopes. A pesquisa foi orientadora por André Luiz Souza da Silva e tem como título *Representação e atuação feminina nos quadrinhos: um estudo da imagem nas obras de Marjane Satrapi, Power Paola e Alison Bechdel*, executada no ano de 2016 no curso de graduação em Design da Universidade do Estado da Bahia¹⁰⁴.

Na ferramenta de busca *Google Acadêmico* (versão português)¹⁰⁵, perante as entradas Power Paola e PowerPaola, não obtive trabalhos acadêmicos que tivessem como foco central a produção da artista. Após essa busca, comecei a utilizar os termos “Vírus Tropical”, o que tornou o resultado pouco eficaz. O retorno dos artigos foi, em sua maioria, relacionado às áreas de ecologia e biologia.

Para este levantamento, também realizei uma busca nos cadernos de resumos publicados até então do evento Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, da USP. Na quinta edição do evento (2018), encontrei o resumo “*We do it too!*” *A tinta feminina na arte sequencial latino-americana: três exemplos*, de Jasmin Wrobel. Porém, nos Anais não consta o trabalho completo. Nessa mesma edição, eu apresentei um trabalho, que tinha como título *Quadrinhos e quadrinistas: uma análise das histórias em quadrinhos produzidas e protagonizadas por mulheres*. A partir do nome Jasmin Wrodel, refiz uma busca no *Google Scholar*, e obtive como resultado o título *Tinta(s) femenina(s): la recuperación del cuerpo en la narrativa gráfica española y latinoamericana* (2020).

Já no *Google Scholar*, sem restringir o idioma, encontrei uma quantidade razoável de entradas de artigos sobre a produção de PowerPaola, com foco, majoritariamente, em *Virus Tropical*, versão na língua espanhola, e, em alguns casos, na tradução para a língua inglesa. A partir desse retorno da busca, selecionei alguns dos artigos, tendo como critérios as intersecções com as minhas análises acerca da produção da artista. Fiz um breve resumo dos trabalhos, porque alguns desses textos foram citados no decorrer da tese.

¹⁰⁴ Nessa pesquisa, o único título estudado de PowerPaola é *Virus Tropical*.

¹⁰⁵ Em dois momentos distintos realizei pesquisas nessa ferramenta, em 27 de julho de 2020 e em 30 de janeiro de 2021 e, portanto, pode ser que algum trabalho não estava indexado nas datas citadas. No *Lattes*, a pesquisa foi realizada apenas em 30 de janeiro de 2021. Sobre a versão em português, ela não se restringe apenas ao Brasil.

O autor Felipe Gómez Gutiérrez foi um dos primeiros a abordar o trabalho de PowerPaola na língua espanhola, o que foi possível rastrear pela indexação. No título *Virus Tropical: presencia y relevanciadel personaje autobiográfico femenino en la novela gráfica colombiana*, o autor enfatizou vários pontos da HQ, entre eles o fato de que a obra não recebeu atenção e reflexão nos espaços acadêmicos tradicionais. Além disso, ele assinalou como foi usada por Paola a linguagem visual para desafiar personagens femininas estereotipadas (GUTIÉRREZ, 2015). Este autor foi importante para o início da construção desta tese¹⁰⁶.

Em *Virus Tropical em la clase de E/LE: como trabajar la narración visual, la identidad y el plurilinguismo con una novela gráfica*, de Agustín Corti, o objetivo versou sobre o uso dos quadrinhos em sala de aula, especificamente *Virus Tropical*, e utilizou uma abordagem narratológica, com o objetivo de promover as competências socioculturais e a consciência da identidade dos alunos em relação ao espanhol como língua multicêntrica (CORTI, 2017). Do mesmo autor, *Extrañamiento cultural y lingüístico em VirusTropical* evidenciou os trânsitos e o caráter globalista da obra, que aparece nas representações dos espaços das cidades, nas citações culturais e étnicas diversificadas e nas variações linguísticas do espanhol da América Latina (CORTI, 2018). Corti faz referência a Gutiérrez (2015).

Nancy Pinzón, em 2018, escreveu *El humor y el dolor: una simbiosis paliativa em Virus tropical de PowerPaola*, em que utilizou as teorias sobre humor e dor para refletir sobre a representação do corpo humano como o espaço em que a alegria e o sofrimento podem reconciliar-se. Com o poder da ilustração, Paola refletiu sentimentos humanos contraditórios e ofereceu lições de vida a partir da perspectiva distinta do humor (PINZÓN, 2018)¹⁰⁷.

Em francês, encontrei *Politique et poétique des flux. La stratégie du réseau dans la bande dessinée du collectif transnational Chickson Comics*, de Marie Lorinquer-Hervé, que teve como foco o coletivo *Chickson Comics*, em que Paola é uma das fundadoras. Nesse artigo, a autora discute sobre como as artistas desse coletivo propuseram-se a quebrar o isolamento, apropriando-se e subvertendo ferramentas da globalização para conduzir uma discussão transnacional em torno das questões de gênero em um *blogger* (LORINQUER-HERVÉ, 2019).

¹⁰⁶ O artigo intitulado *La pasión existencial de Powerpaola*, de Ana Merino, foi publicado em 2014, porém não consegui acesso a ele.

¹⁰⁷ Entre as resenhas, gostaria destacar *Virus tropical, de Powerpaola*, de Magali Velasco Vargas (2019).

Encontrei uma tese que tinha como uma das artistas estudadas PowerPaola, em *Tres escrituras delyo: aproximaciones a las narrativas de Margarita García Robayo, PowerPaola y Andrés Felipe Solano*, de Camilo Castillo Rojas, defendida na Universidade Columbia Britânica no ano de 2019. Através do entrecruzamento da produção dos três artistas, Rojas propôs-se a analisar as experiências pessoais e literárias por meio da escrita de vida (*Life-writing*)¹⁰⁸. Nesse estudo, Rojas usou a expressão “writings”, que seria, em tradução livre, escritas, entendendo a HQ *Virus Tropical* como uma espécie de “escrito”. O interesse de Rojas (2019) é sobre como as obras estão vinculadas ao contexto e à cultura colombiana, e perceber de que forma as autoras e o autor criticaram e pensaram a sociedade colombiana.

No ano de 2020, eu tive acesso ao artigo *La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres*, de Susana Escobar Fuentes, que teve como objetivo principal conhecer algumas características de obras autobiográficas relevantes produzidas por mulheres e identificar as contribuições dessas obras para pensar o corpo, a subjetividade e a busca pela identidade. Os trabalhos acadêmicos citados discutiram, principalmente, o título *Virus Tropical*. Entendo esse fenômeno como uma circunstância das várias traduções e edições que essa HQs teve pelo mundo. Em 2017, a adaptação para o cinema trouxe mais exposição ao título.

Em 2020, PowerPaola ilustrou parte do número 20 da *Revista de Psicoanálisis*, no dossiê intitulado *El giro del neoliberalismo al neofascismo universalización y segregación en el sistema capitalista* (PAVÓN-CUELLAR, 2020). As ilustrações dialogavam com os temas abordados nos textos acadêmicos. Assim, nas buscas, foi recorrente a aparição dos metadados dessa revista.¹⁰⁹

3.5 Uma pausa para refletir sobre fontes digitalizadas ou digitais: sobre o documento para a história

¹⁰⁸ Segundo Winslow (1995), no sentido mais restrito, este termo significa biografia, mas em geral também pode incluir autobiografia. É, na verdade, um termo mais abrangente do que biografia, embora algumas pessoas possam considerar a palavra como incluindo obras autobiográficas, cartas, diários e semelhantes. A escrita da vida tem sido usada desde o século XVIII, embora nunca tenha sido tão amplamente atual quanto a biografia e a autobiografia desde que essas palavras chegaram à língua.

¹⁰⁹ Apresentei brevemente as minhas fontes históricas usadas na maior parte deste estudo. No Anexo A, criei uma lista de personagens, uma parte deles da obra de PowerPaola. Caso necessite, recorra a esse recurso. A partir das leituras das fontes, comecei a perceber como as memórias da artista/quadrinista eram o tema principal de sua produção, assim, construí análises de alguns recortes previamente selecionados.

Neste trabalho, foi crucial o uso da ferramenta *web.archive*, já citada em nota de rodapé, na recuperação de sites usados como fonte no capítulo 1. Trago o caráter vulnerável dos dados disponíveis nas redes sociais, blogs e sites, que são passíveis de sofrer ataques e falhas, podendo ocasionar a perda do seu conteúdo, de forma permanente ou não. Além do mais, a pessoa proprietária da página pode retirá-la do ar quando quiser, seja qual for o motivo. Dessa forma, quem precisa trabalhar com fontes advindas da internet tem de construir um acervo (e várias cópias deste) na nuvem e em mídia física (como pendrives, HDs etc.)¹¹⁰.

Um dos desafios para a construção desta tese foi conseguir gerenciar a quantidade de conteúdo e mediar um recorte a partir dos temas escolhidos e, conseqüentemente, armazenar esse montante para que não se perdesse algum dado no decorrer dos anos. Nesse contexto, a ferramenta <https://web.archive.org/> proporcionou a recuperação de sites em geral que já não estavam disponíveis através do link, como <http://lapoderosa.megustaescribir.com/>, por exemplo, um blog antigo de PowerPaola que foi finalizado em 13 de outubro de 2013, sendo possível recuperar seu conteúdo por meio desta ferramenta. Nesse espaço virtual, ela postou uma série de “tiras” ou requadros intitulada *Un diálogo dibujado*.

Web.archive.org possui um dispositivo que arquiva algumas páginas da web que, por algum motivo, foram apagadas dos seus servidores. O site utiliza um programa de software automatizado, chamado de *web crawler*¹¹¹, que visita outros sites e copia o material para um servidor próprio, organizando esses arquivos por data. Existe um padrão - um arquivo de texto chamado *robots.txt*¹¹²- que os sites podem usar para informar ao software de busca se determinados diretórios, ou mesmo o site inteiro, não devem ser arquivados.

¹¹⁰ Cf. *about* do site: “O *Internet Archive*, uma organização sem fins lucrativos que está construindo uma biblioteca digital de sites da Internet e outros artefatos culturais em formato digital. Como uma biblioteca de papel, oferecemos acesso gratuito a pesquisadores, historiadores, acadêmicos, deficientes físicos e ao público em geral. Nossa missão é fornecer acesso universal a todos os conhecimentos. Começamos em 1996 arquivando a própria Internet, um meio que estava apenas começando a crescer em uso. Assim como os jornais, o conteúdo publicado na web era efêmero - mas, ao contrário dos jornais, ninguém o estava salvando. Hoje temos mais de 25 anos de história de web acessível através da *WaybackMachine* e trabalhamos com mais de 750 bibliotecas e outros parceiros por meio de nosso programa *Archive-It* para identificar páginas da web importantes”.

¹¹¹ Os *web crawlers* realizam um rastreamento para coletar páginas da web. De forma simplificada, um programa *web crawler* começa com uma página web, copia e armazena o conteúdo em um banco de dados. Além disso, ele busca por qualquer link que aponta para outras páginas, e recomeça o processo de copiar, armazenar e procurar novos links. Para mais, ver: ARIF, B., QURESHI, H. N., UN NISA, A., SIDDIQUI, U. e H., SHAFI, Q., & TARIQ, T. (2013). Web crawlers: to detect security holes. 2013.*International Conference on Open Source Systems and Technologies*. doi:10.1109/icosst.2013.6720619

¹¹² Cf. ROBOTSTXT. Disponível em: <http://www.robotstxt.org/>. Acesso em: 30 mar. 2020.

O site *web.archive.org* conta com o apoio de mais de 440 organizações parceiras e supervisiona coleções específicas, que direcionam, também, o que buscar. O material que é escolhido para ser arquivado está relacionado a essas organizações. Então, existem coletores de conteúdos diferentes e com seus respectivos objetivos (LEETARU, 2016)¹¹³.

No entanto, há uma questão complexa a ser pensada. Se a autora do blog o apagou da rede, independente do motivo, seria ético trazer o seu conteúdo para a tese? Para que eu desenvolvesse alguns temas que foram recortados a partir da leitura das fontes, dentre elas esses conteúdos apagados, tentei ater-me àquilo que me pareceu necessário.

Entre *La poderosa* (<http://lapoderosa.megustaescribir.com/>) e *PowerPaola* (<http://powerpaola.blogspot.com/>), dois blogs, é possível perceber uma mudança: o uso da língua inglesa no título. Ela contou como o pseudônimo formou-se, ao ser interpelada por uma pessoa no metrô, em Paris. Enquanto ela tentava explicar como pronuncia o seu nome, “Paola”, o seu companheiro de assento repetia “Power”. Quando ela reconta essa história, o termo em inglês é enfatizado, sendo assim, o título do primeiro blog seria uma “tradução”. Em 2010, ela já tinha publicado *Virus Tropical*, e, em 2014, *QP*, ambas obtendo certo sucesso. Os dois blogs foram criados no mesmo ano, 2013, mas em 2014 ela encerrou *La Poderosa*. *PowerPaola*, o segundo, teve sua última publicação em 2018¹¹⁴. Parece-me que ela migrou para outras redes sociais, como o *Instagram*, que tem sido “alimentado” recorrentemente.

Portanto, as memórias publicadas em plataformas das redes sociais são efêmeras, e, por isso, é preciso repensar a forma de acessar “o acervo”, como armazenar e como trabalhá-lo. Eu escolhi usar *La Poderosa*, mas selecionei poucos quadrinhos. O foco principal foi mostrar como uma rede de mulheres interagem com *PowerPaola* e, por isso, tive de recuperar algumas coisas outrora apagadas.

Em alguns setores profissionais, houve a migração do trabalho executado dentro da empresa para a modalidade *homeoffice*¹¹⁵. As instituições de ensino foram fechadas e adotou-se, em caráter emergencial, a educação a distância. Nessa situação, ficou evidenciado que as

¹¹³ Ver mais em: LEETARU, Kalev. The internet archive turns 20: a behind the scenes look at archiving the web. Forbes. 2016. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/kalevleetaru/2016/01/18/the-internet-archive-turns-20-a-behind-the-scenes-look-at-archiving-the-web/?sh=10a969b882e0>. Acesso em: 10 abr. 2021.

¹¹⁴ Algumas das postagens do primeiro blog podem ser encontradas no segundo.

¹¹⁵ É uma palavra adaptada do inglês, no qual juntaram-se os termos *home*, que significa casa, e *office*, que significa escritório, para denominar a situação em que trabalhadoras/es executam suas funções profissionais em casa. Essa expressão não existe nos países anglófonos.

bibliotecas e acervos digitais desempenham papel fundamental nas jornadas de estudo, consulta e pesquisa. Porém, a construção desses espaços virtuais de consulta ficou, majoritariamente, a cargo das/dos professoras/es, haja vista atender as necessidades e tendências que seu alunado apresentou nesse momento. As/os profissionais da educação tiveram de exercer inúmeras funções para conseguir desempenhar suas atribuições de forma virtual, e a construção de uma biblioteca ou acervo foi mais uma delas.

Algumas/ns historiadoras/es utilizaram para suas pesquisas acervos já previamente disponíveis na web, como o da Biblioteca Nacional (<https://www.bn.gov.br/>). Porém, outras tiveram suas pesquisas afetadas drasticamente devido à não-mobilidade até as instituições. Assim, penso que é necessária a digitalização e/ou arquivamento digital e disponibilização, em forma de acervo, de mais documentos que possam ser utilizados nas pesquisas. Enquanto pesquisadora, eu também sofri com as limitações de locomoção para desenvolver esta pesquisa. Na minha perspectiva, o uso de tecnologias para democratizar as instituições arquivísticas e de bibliotecas não é imperativo para seu funcionamento ou sua existência; não é o caso de submeter-se a elas, mas de um manejo adaptado visando ao público-alvo.

As fragilidades do estatuto do documento e do seu acesso são questões que voltam a assombrar-nos enquanto historiadoras/es. É necessário, em caráter de urgência, que haja discussões acerca dessas questões refletidas aqui de forma rápida, mas gostaria, ainda, de comentar sobre as fontes obtidas através de postagens na internet, dentre desenhos, ilustrações, quadrinhos, tiras. Elas podem ser de três tipos:

- a) Aquelas que foram produzidas por técnicas manuais com o uso de papel, lápis, tintas etc. e que foram posteriormente digitalizadas;
- b) Aquelas que foram produzidos usando programas de computadores, tablets e/ou celulares específicos, como *Illustrator*, *Photoshop* e outros (por meio de mesa digitalizadora ou não);
- c) Aquelas que foram produzidas com materiais ditos tradicionais e depois finalizadas com aplicativos específicos para computadores, tablets e/ou celulares.

Portanto, a arte digital pode mesclar técnicas e meios diferentes. Ignorar que ela existe é inviabilizar quem a produz e, nessa esteira, quem a estuda, excluindo da produção científica novas fontes, formas de abordar, construções de categorias e conceitos, ocultando que há um “tempo presente” que requer cuidados especiais científicos. Portanto, a

recuperação de parte dos acervos da web precisa ser tomada como uma possibilidade de pesquisa histórica.

Ao abordar a inviabilidade de acervos, sujeitas mulheres foram as mais afetadas nas práticas de arquivamento, pois elas não apareciam na mesma proporção que os homens. Muitas de nós pesquisadoras trabalhávamos e trabalhamos com vestígios e reconstruções, sofrendo com a falta de espaços que se dedicaram à recuperação de coisas e objetos decorrentes da vida humana.

O uso de critérios excessivamente restritos do que seria “relevante” para o arquivamento leva a esse apagamento literal de registros sobre artistas mulheres nos acervos físicos. Demonstra, mais uma vez, a assimetria de gênero, com os homens possuindo o espaço do arquivo (e da memória) para si e anulando as mulheres e outras minorias, como nos exemplos já citados nas genealogias de quadrinhos. A adição de acervos digitais pode trazer mais espaços e alternativas para que as mulheres tenham seus registros preservados, além de oportunizar trabalhos de pesquisa.

4 CAPÍTULO 3 - A VIDA COMO MATÉRIA-PRIMA PARA A PRODUÇÃO DE HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

“Pero sí, el texto todavía es lo que más me cuesta”.

Paola em entrevista a Alberto “el tío Berni” (EL TÍO BERNI, 2013)

“Explorar más el dibujo que el guión”.

Paola em entrevista a Marta Dillon (DILLON, 2021)

Algumas narrativas gráficas são agentes na composição de memórias e/ou práticas culturais, e operam nas disputas políticas acerca dos seus respectivos contextos. As abordagens escolhidas para esta pesquisa pontuam, principalmente, as questões sociais e históricas vistas sob uma ótica discursiva, em que contexto e discurso não são entendidos independentemente. Apesar de admirar os trabalhos de PowerPaola e de outras quadrinistas da América do Sul, entendo a necessidade de escapar da lógica da/o entusiasta e da/o fã e produzir uma leitura mais crítica, pautada em análises.

O campo das memórias, mais uma vez, é um dos principais eixos de análise. Autoras como Alexandra Oberti (2010) constituem base bibliográfica sobre a intersecção entre memórias e gênero, considerando que a leitura cuidadosa sobre as tensões entre gênero e memória propicia não um limite, mas a ampliação das análises e compressões.

Na produção de histórias em quadrinhos, é possível dividir várias funções que requerem habilidades distintas. Na maioria das vezes, as/os profissionais que mais se destacam são desenhistas, roteiristas e coloristas. Essa segmentação está cada vez mais presente nas indústrias de quadrinhos, seja para facilitar e focar nas habilidades, seja para produzir em larga escala. Algumas/alguns quadrinistas fazem todo o trabalho, desde esboço, desenho, arte final e cor, até o argumento e o roteiro final. Este é o caso de Paola.

A artista destacou que tem dificuldade com a função de construção textual e que prefere o desenho ao roteiro (conforme epígrafes). É interessante ressaltar que a visualidade tem valor central na sua obra. Em alguns recortes utilizados nesta pesquisa, há ausência de diálogo ou narração. As construções de memórias de Paola são emergidas através do visual e da forma como ela escolheu fazê-las. Por isso, afirmo mais uma vez que as imagens são lidas

dentro de uma formação discursiva, apresentando elementos próprios de discursos e podendo ser analisadas também a partir das ferramentas da Análise do Discurso.

O visual é uma situação constante no atual momento tecnológico (anos 2000) em que vivemos, e as memórias são guardadas virtualmente, pois “arquivamo-nas” em “endereços” não físicos¹¹⁶. O uso de registros em audiovisual é cada vez mais comum, devido às câmeras diariamente acessíveis dos aparelhos celulares. Dessa forma, podemos guardar parte de nossas vidas e daqueles que nos rodeiam. Somos colecionadores de memórias.

As memórias publicadas em rede (plataformas virtuais como *blog*¹¹⁷ - escrito - e *YouTube*¹¹⁸ - audiovisual) são selecionadas da mesma forma como ocorria antes da era digital. A diferença é que, atualmente, possuímos à nossa disposição um acervo ao estilo *big data*¹¹⁹, para que possamos acumular um grande volume de informações pessoais e coletivas. Nas últimas décadas, passou a existir um “medo ou o horror ao esquecimento”¹²⁰ (JELIN, 2002, p. 10, tradução minha), que nos assola em razão de uma constante sensação de que o tempo está mais rápido e de que, e em breve e inevitavelmente, tornar-nos-emos velhos e doentes.

As proporções gigantescas de acúmulo de arquivos não significam uma democratização de relatos memoriais ou de acesso ao arquivamento virtual dessas memórias. Existem ainda lutas políticas que permeiam a definição do que deve ser lembrado ou não, através de embates desiguais e assimétricos. Ou seja, as relações de poder são constituintes das possibilidades de registros.

No campo das histórias em quadrinhos não é diferente. Existe uma grande produção de memórias produzidas para a publicação na *internet*, sem necessariamente serem impressas, porém, ainda, em sua maioria, são assinadas por homens. É possível chegar a essa conclusão devido à diferença exponencial na quantidade de homens e mulheres quadrinistas. Eles são em maior número porque têm mais possibilidades de produção de história em quadrinhos, o

¹¹⁶ A utilização da nuvem para arquivar diversos documentos que são relacionados às nossas vidas e da coletividade é cada vez mais comum, através de e-mails, servidores, drives etc.

¹¹⁷ Conforme o dicionário da língua portuguesa Michaelis, o verbete *blog* significa “espécie de diário virtual em que o internauta relata suas histórias, seus projetos de vida, faz comentários sobre a realidade, escreve artigos, poemas etc., deixando esse material disponível na rede para que outros possam interagir; diário virtual, *weblog*”. (MICHAELIS ON-LINE, 2019).

¹¹⁸ De acordo como dicionário da língua inglesa *Cambridge* (2019), *Youtube* é o nome de um *site* que permite que as pessoas mostrem vídeos que fizeram.

¹¹⁹ Conforme o dicionário da língua inglesa *Cambridge* (2019), *big data* são enormes conjuntos de dados que são produzidos por pessoas que utilizam a *internet*, e que só podem ser armazenados, entendidos e utilizados com a ajuda de ferramentas e métodos especiais.

¹²⁰ “al temor u horror del olvido”.

que discuti no capítulo um. As memórias não são democráticas, porque o campo também não o é.

As memórias em quadrinhos que são publicadas na *internet* podem ser planejadas, produzidas e publicadas no mesmo dia. Assim, a resposta da/o “leitora/o” pode ser imediata. Isso leva-me a concordar com Elizabeth Jelin (2002, p. 9, tradução minha) quando ela ressalta que “a mídia de massa estrutura e organiza a presença do passado na vida contemporânea”¹²¹. A autora ainda completa: “a memória tem então um papel altamente significativo, como um mecanismo cultural para fortalecer o sentimento de pertença para grupos ou comunidades” (JELIN, 2002, p. 9-10, tradução minha)¹²². Quando mulheres produzem autobiografias em HQs, na maioria das vezes, faz-se uma referência a um passado comum de opressões, desigualdades e discriminações de gênero que “permite construir sentimentos de autovalorização e maior confiança em si e no grupo” (JELIN, 2002, p. 10, tradução minha)¹²³.

Nesta tese, trabalho com um conjunto de memórias, ou melhor, com narrativas pessoais, enquanto fonte histórica. Para isso, é preciso entender algumas questões e problemas das categorias utilizadas para analisar essa seleção que escolhi. Para tanto, vou inquirir sobre “memórias”, testemunho e narrativa pessoal.

O primeiro esclarecimento é que

A narrativa pessoal é necessariamente uma história na primeira pessoa, que transmite aos outros a experiência vivida pelo sujeito. Não consiste em resgatar ou extrair algo que é cristalizado e armazenado dentro de uma pessoa, mas em gerar uma construção cultural em um momento - que, por sua vez, condensa uma multiplicidade de temporalidades - e um contexto de interação com numerosos "outros"¹²⁴ (JELIN, 2017, n.p.).

A partir dessa explicação de Elizabeth Jelin (2017), começo a destrinchar os trâmites das memórias e seus desdobramentos na pesquisa histórica. Mas, antes, destaco que retornarei a essa discussão, pois será necessário. As autoras Alejandra Oberti e Claudia Bacci expuseram

¹²¹ “Y los medios masivos de comunicación estructuran y organizan esa presencia del pasado en todos los ámbitos de la vida contemporánea”.

¹²² “La memoria tiene entonces un papel altamente significativo, como mecanismo cultural para fortalecer el sentido de pertenencia a grupos o comunidades”.

¹²³ “A menudo, especialmente en el caso de grupos oprimidos, silenciados y discriminados, la referencia a un pasado común permite construir sentimientos de autovalorización y mayor confianza en uno/a mismo/ay en el grupo”.

¹²⁴ “La narrativa personal es necesariamente un relato en primera persona, que transmite a otros la experiencia vivida por el sujeto. No consiste en rescatar o extraer algo que está cristalizado y guardado en el interior de una persona, sino en generar una construcción cultural en un momento -que, a su vez, condensa una multiplicidad de temporalidades- y un contexto de interacción con numerosos ‘otros’”.

que os estudos referentes à relação entre memória e história, enquanto campo de trabalho acadêmico e intelectual, foram caracterizados, na América Latina, pelo uso de testemunhos em vários formatos e suportes. Portanto, no âmbito de diferentes registros discursivos, os testemunhos ultrapassam os trabalhos de investigação acadêmica, atingindo as elaborações visuais, artísticas e os debates intelectuais (OBERTI; BACCI, 2014).

As críticas sobre o uso de depoimentos, testemunhos e relatos de memórias na pesquisa histórica referem-se ao fato de essas fontes não serem consideradas fontes científicas ou fontes confiáveis para a construção do conhecimento, causando uma instabilidade no seu estatuto. As autoras entendem que os testemunhos não são mais instáveis do que os métodos de escrita das ciências sociais ou da história, pois nada garante que as regras do conhecimento disciplinar sejam, em si, garantia de maior criticidade, enquanto o testemunho ficaria essencialmente ligado à repetição mecânica de um relato ingênuo (OBERTI; BACCI, 2014). A partir do entendimento dessa premissa e da diversidade de discursos e produções em torno da relação entre memória e história, bem como sua centralidade no estudo do passado recente, entendo o testemunho como sendo também uma forma de expressão discursiva-visual, como os quadrinhos.

Nas últimas décadas, uma nova concepção de testemunho ganhou um lugar importante nas disciplinas sociais e humanas, na América Latina, contribuindo para revitalizar os exercícios da memória e propondo novos debates sobre a relação entre política e memória (OBERTI; BACCI, 2014) e identidade e memória. Assim, a ampliação de fontes testemunhais emerge toda vez que se torna imperativo lutar contra desigualdades e assimetrias - em que se incluem as de gênero -, e, por isso, é importante destacar as múltiplas perspectivas sobre testemunho e memórias, além de afastar-se de ideias cristalizadas sobre essas categorias.

A *virada* dos estudos de memórias, na América Latina, conforme colocado pelas autoras, forneceu novas maneiras de abordar o processo de construção de identidades nacionais, revendo memórias ignoradas, como memórias indígenas e de imigrantes (OBERTI; BACCI, 2014). Sob essa nova perspectiva, explorei parte das minhas fontes, em que Paola questionou alguns discursos de hegemônicos da medicina ocidental que vieram para o continente através da colonização e que silenciou outros saberes, como no caso das indígenas.

Esse contínuo movimento de tentativas de descolonizações da colonialidade do poder (cf. QUIJANO, 2005) tem se mostrado presente, principalmente nas inscrições de memórias

de pessoas comuns. Assim, notei que esse discurso transcendeu os limites das cercanias das universidades e demais instituições de ensino. Todavia, ao mesmo tempo, percebi que nem sempre essas ideias de desconstrução do colonial vêm de pensadores como Quijano (2005), Maria Lugones (2003; 2007), Gloria Alzandua (2021), pois podem surgir de questionamentos e lutas dos povos originários e, a partir daí, é que foram difundidos, já que temos trânsitos de ideias em que pensadoras/es entraram em contato com povos marginalizados ou são pertencentes a eles, e vice-versa. O que quero afirmar é que o campo das memórias tem influências diretas das novas configurações epistemológicas que protagonizam o sul/sur.

As memórias ignoradas, por vários campos do saber, também podem ser de imigrantes, como colocado por Oberti e Bacci. PowerPaola é uma constante imigrante, visto que não se estabeleceu com fixidez em um único país. Aos imigrantes também foi negado, por um longo tempo, o direito de contarem suas memórias, o direito de serem ouvidos e de tornarem-se fonte para o conhecimento acadêmico. Acrescento, ainda, outro conjunto de memórias ignoradas: as das mulheres quadrinistas. Percebi, ao debruçar-me sobre as antologias, que o campo das histórias em quadrinhos deslocou as mulheres para a margem, e, por muito tempo, elas ficaram restritas a esse “não-lugar”.

Retorno à proposição de Elizabeth Jelin (2017) sobre as memórias. É possível perceber certo hibridismo característico das “histórias contadas”, pois estas são atravessadas por elementos culturais externos ao sujeito que afirma, bem como por discursos que cruzam esse mesmo sujeito no tempo e no espaço, e que estão, de alguma forma, implícita ou explicitamente, em sua história. Isso significa que há mais elementos a serem pensados nas memórias do que apenas o seu produto final.

Um desses elementos é a repetição de eventos contados. O ato de contar não obedece à ordem cronológica “perfeita”, se é que ela existe, mas é mediado por atravessamentos internos e externos. Nesse sentido, os entrevistados voltam várias vezes aos mesmos acontecimentos. Trata-se de um momento sensível para quem conta. Conforme Pollak (1992, p. 201), os regressos, as idas e vindas, são frutos de certos elementos que “tornam-se realidade, passam a fazer parte da própria essência da pessoa, muito embora outros tantos acontecimentos e fatos possam se modificar em função dos interlocutores, ou em função do movimento da fala”.

Nos quadrinhos, geralmente, a ordem cronológica é um recurso para contar uma história. No caso de PowerPaola, toda a sua produção lançada em livros (ela sendo a única

autora) é autobiográfica. Assim, a volta a certos acontecimentos é uma ferramenta narrativa, estando no mesmo livro ou interligando-os. Cada HQ impressa começa em um período diferente; um inicia na infância e vai até a adolescência, outro já abre quando ela ingressa na universidade e, assim, não exatamente de forma cronológica, ela “monta” suas memórias. Estas, como fonte das suas histórias, movem-se para frente e para trás, constantemente ressignificadas, de acordo com as demandas, como quem diz, ou para quem diz, e, também, a partir de quais temporalidades está a voz de quem fala.

Portanto, a memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado. Dessa maneira, pode-se concluir que a memória é um fenômeno construído, e as memórias são, em parte, herdadas, e não se referem apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações em função do momento em que ela é articulada, em que está sendo efetivada, e as preocupações do momento constituem um elemento de estruturação da memória. Não devemos, obviamente, achar que os depoimentos orais ou demais registros de memórias distinguem-se exasperadamente dos documentos escritos, que também são registros de memórias. Assim, entendo que se a memória é socialmente construída, da mesma forma como toda documentação também o é. Para mim, não há tanta diferença entre fonte escrita e fonte oral. Ambas precisam ser analisadas criteriosamente, não distinguindo se uma tem maior estatuto de “verdade” do que a outra (POLLAK, 1992).

Na mesma perspectiva de Pollak, Elizabeth Jelin (2014, p. 142, tradução minha) afirma que

as condições de produção e enunciação não são neutras. As questões do entrevistador e do contexto institucional em que é afirmado têm efeitos, "produzem", já que, em última instância, é uma coprodução em vez de uma ferramenta para "desalojar" o que está oculto ou armazenado¹²⁵.

Há interferências na produção e no ato de contar as memórias. Na reflexão sobre essas questões, é possível entender que “a memória é constituída por pessoas, personagens” (POLLAK, 1992, p. 201). Para esta pesquisa esse ponto é crucial, pois as histórias em quadrinhos autobiográficas baseiam-se em pessoas e personagens (na imbricação dos dois). Nesse ponto, é importante ressaltar que a noção de escrita de si é necessária para entender os quadrinhos autobiográficos. Porém, essa locução compreende um campo conceitual amplo,

¹²⁵ “Sabemos que las condiciones de producción y de enunciación no son neutras. Las preguntas de quien entrevista y el contexto institucional en el que se enuncia tienen efectos, “producen”, ya que en última instancia se trata de una coproducción más que de una herramienta para “sacar” lo que está escondido o guardado”.

nem sempre claramente demarcado. A escrita de si versa sobre a produção de escrita, arte, teoria etc., que parte da autoconsciência do autor sobre si mesmo, e isso deve estar relacionado à própria obra. Nesse sentido, a escrita de si não é um simples suporte de memória, mas um ato de autorreflexão, no qual é possível “ler, reler, meditar, conversar consigo mesmo e com outros etc.” (FOUCAULT, 2012, p. 147-148).

Uma questão importante que é explicada por Elizabeth Jelin (2002) e Leonor Arfuch (2010) trata do que chamaram de “as temporalidades”, que é a relação possível entre o tempo do mundo da vida, o tempo do relato e o tempo da leitura. Esses tempos atravessam as memórias, ou, mais especialmente, o ato de contar, e isso possui uma enorme complexidade. Pode parecer algo simples, já que estamos acostumados com o relógio, mas a memória atravessa o tempo. Ou seja, uma primeira maneira de conceber o tempo é linear, cronologicamente, com medidas de tempo padronizadas, marcadas por um método cronometrado, ou por instâncias de média duração: passado, presente e futuro. Esses marcos coordenam as narrativas de forma clara, mas não é bem assim. Quando introduzimos processos históricos e subjetividade humana, surgem complicações imediatas¹²⁶, pois “as experiências se superpõem, se impregnam umas das outras. E mais: novas esperanças ou decepções retroagem, novas expectativas abrem brechas e repercutem nelas. Eis a estrutura temporal da experiência” (KOSELLECK, 2006, p. 305).

Corroborando com Koselleck, Jelin (2002, p. 13, tradução minha) completa: “a experiência humana incorpora suas próprias vivências, mas também as de outras que foram transmitidas a ela. O passado, então, pode condensar ou expandir, dependendo de como essas experiências passadas são incorporadas” e apropriadas¹²⁷. Os trâmites das memórias são permeados de “novos processos históricos, novas conjunturas e cenários sociais e políticos”, e produzem

modificações nos marcos interpretativos para a compreensão da experiência passada e para construir expectativas futuras. Multiplicidade de tempos, multiplicidade de sentidos e a constante transformação e trocas de atores e processos históricos, são

¹²⁶ Opto por colocar todo o trecho original: “Una primera manera de concebir el tiempo es lineal, de modo cronológico. Pasado, presente y futuro se ordenan en ese espacio de manera clara, diríamos «natural», en un tiempo físico o astronómico. Las unidades de tiempo son equivalentes y divisibles: un siglo, una década, un año o un minuto. Sin embargo, al introducir los procesos históricos y la subjetividad humana, de inmediato surgen las complicaciones” (JELIN, 2002, p. 12).

¹²⁷ “La experiencia humana incorpora vivencias propias, pero también las de otros que le han sido transmitidas. El pasado, entonces, puede condensarse o expandirse, según cómo esas experiencias pasadas sean incorporadas”.

algumas das dimensões dessa complexidade¹²⁸ (JELIN, 2002, p. 13, tradução minha).

Consciente das implicações da temporalidade nas produções de memórias, entendo que medir cronologicamente as fontes desta pesquisa é um trabalho que importa para mim, mas não para PowerPaola. As datas não ficam claras no decorrer das narrativas. Mesmo em *QP*, que teria a proposta de ser marcado por dias, meses e anos, isso não acontece de forma engessada. Em alguns quadros, ela “esquece” essa informação ou simplesmente não quer mencionar. Além disso, conforme pontuado por Jelin (2002) e outros autores, essa temporalidade é dinâmica. Quem narra incorpora outras experiências e, em um movimento multitemporal, reconstrói suas narrativas. Apesar das marcações serem importantes para que eu construa um diálogo com os outros acontecimentos, não é minha proposta enrijecer-me sobre esses marcadores.

Elizabeth Jelin (2002) refere-se à memória como trabalho. Explica que isso deve-se ao fato de que “o trabalho como característica distintiva da condição humana coloca a pessoa e a sociedade em um lugar ativo e produtivo”, e completa que “é um agente de transformação e, no processo, transforma a si mesmo e ao mundo. [...] Referir-se então ao fato de que a memória implica ‘trabalho’ é incorporá-la à tarefa que gera e transforma o mundo social”¹²⁹ (JELIN, 2002, p. 13-14, tradução minha).

Para este trabalho, entendo a importância da categoria analítica *memórias*, mas também preciso entender o conceito de autobiografia. Utilizo aqui o que foi proposto pelo autor francês Philippe Lejeune (2008), pois esse conceito abarca as características das minhas fontes. Esse autor formula a base teórica para compreender melhor o gênero autobiográfico e, segundo ele, a definição desse gênero seria: uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 14). Ainda no que concerne à autobiografia, o autor explica:

¹²⁸ “Nuevos procesos históricos, nuevas coyunturas y escenarios sociales y políticos, además, no pueden dejar de producir modificaciones en los marcos interpretativos para la comprensión de la experiencia pasada y para construir expectativas futuras. Multiplicidad de tiempos, multiplicidad de sentidos, y la constante transformación y cambio en actores y procesos históricos, éstas son algunas de las dimensiones de la complejidad”.

¹²⁹ “El título de este libro alude a la memoria como trabajo. ¿Por qué hablar de trabajos de la memoria? El trabajo como rasgo distintivo de la condición humana pone a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica “trabajo” es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social”.

O texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do *discurso* na narração autobiográfica; a perspectiva, *principalmente* retrospectiva: isso não exclui nem seções de auto-retrato, nem construções temporais muito complexas; o assunto deve ser *principalmente* vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica e a história social ou política podem também ocupar um certo espaço. Trata-se de uma questão de proporção ou, antes, de hierarquia: estabelecem-se naturalmente transições com os outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e certa latitude é dada ao classificar no exame de casos particulares (LEJEUNE, 2008, p. 15).

Além disso, o autor demonstra que há uma linha tênue entre os chamados gêneros vizinhos da autobiografia - ou seja, aqueles que também se enquadram na literatura íntima -, que são as memórias, a biografia, o romance pessoal, o poema autobiográfico, o diário, o autorretrato e o ensaio. Todos esses têm características parecidas, principalmente a autobiografia e as memórias.

Nessa perspectiva, conforme a conceituação de Massaud Moisés (2004, p. 46),

É difícil traçar o limite exato entre a autobiografia e as memórias [...], visto conterem, cada qual a seu modo, o mesmo extravasamento do “eu”. Enquanto a autobiografia permite supor o relato objetivo e completo de uma existência, tendo ela própria como centro, as memórias implicam um à-vontade na reestruturação dos acontecimentos e a inclusão de pessoas com os quais o biógrafo teria entrado em contato.

Nesse momento, o autor retoma a sua conceituação sobre autobiografia, tocando num ponto de extrema importância sobre a veracidade dos fatos relatados. Segundo ele, as autobiografias, de modo geral, a literatura escrita pelo autor sobre si próprio, “não inspiram a confiança desejada, uma vez que o escritor acaba distorcendo a imagem do seu passado, seja por esquecimento involuntário ou deliberado, seja por censura, seja por amplificar ou minimizar alguns aspectos, em detrimento de outros” (MOISÉS, 2004, p. 46).

Outro aspecto importante que se refere à autobiografia - e, numa perspectiva mais geral, à literatura íntima - é a necessidade de haver uma relação de identidade entre o *autor*, o *narrador* e o *personagem*. Mas essa “identidade” levanta numerosos problemas. Como assinala a etimologia da palavra - *auto*, o mesmo; *bios*, vida; *gráphein*, escrever -, trata-se de uma biografia, ou uma história de uma vida, que o próprio autor elabora, assim, “a identidade *narrador-personagem principal*, suposta pela autobiografia [e pela memória] é, na maior parte das vezes, marcada pelo emprego da primeira pessoa” (MOISÉS, 2004, p. 46).

Sob essa perspectiva, os pronomes pessoais de primeira pessoa utilizados marcam a identidade do sujeito da enunciação e do sujeito do enunciado. Lejeune (2008) chama-nos a

atenção para o problema da “pessoa”, a qual é preciso distinguir por meio de dois critérios diferentes: o critério da pessoa gramatical¹³⁰ e o da identidade dos indivíduos, aos quais remetem os aspectos da pessoa gramatical. Essa distinção elementar é esquecida por causa da polissemia da palavra “pessoa”. Inevitavelmente, todas as identificações acabam fatalmente convertendo a primeira pessoa em um nome próprio, o nome do autor, conforme a dupla equação: autor = narrador; autor = personagem, em que se deduz que narrador = personagem, mesmo se o narrador permanecer implícito (LEJEUNE, 2008).

Os episódios relatados nas fontes contêm tanto os relativos à própria pessoa como os relativos àqueles que os rodeiam, sendo que a veracidade que possa ter é vivencial. Nesse sentido, o passado transfigura-se como se parecesse inventado (MOISÉS, 2004). Verificamos que os termos que definem memórias, relatos em primeira pessoa do singular, reconstruções do passado, sentimentos e veracidade podem também ser encontrados em outros tipos literários, entre eles a autobiografia. Os tipos de literatura íntima têm, cada qual do seu jeito, o mesmo extravasamento do eu.

A dificuldade de exercer a memória está relacionada às condições de produção do discurso que, por sua vez, estão articuladas ao lugar de quem escreve/desenha, que se afigura como narradora e como personagem, ou seja, é ela o sujeito da enunciação. Como o texto assume um caráter pessoal, não é difícil notar vestígios da personalidade das autoras, não apenas com base em seu estilo e no modo como usam a linguagem, mas, particularmente, em sua identidade, em sua auto-exposição, diante do que registra ou silencia sobre o passado e sobre o que isso implica no presente.

A experiência pessoal revelada a outro, num acordo tácito de um eu autorizado pelo próprio sujeito enunciador – o narrador –, que retorna para si suas lembranças, seu passado, sua vida, e faz disso um discurso do qual o leitor participa e é cúmplice (LACERDA, 2000), constituindo o pacto autobiográfico proposto por Lejeune (2008, p. 73-74):

Uma das críticas feitas à ideia de pacto é que ela supõe a reciprocidade, um ato em que duas partes se comprometem mutuamente a fazer alguma coisa. Ora, no pacto autobiográfico, como, aliás, em qualquer “contrato de leitura”, há uma simples proposta que só envolve o autor: o leitor fica livre para ler ou não e, sobretudo, para ler como quiser. Isso é verdade. Mas se decidir ler deverá levar em conta essa proposta, mesmo que seja para negligenciá-la ou contestá-la, pois entrou em um campo magnético cujas linhas de força vão orientar sua reação. Quando você ler

¹³⁰ Entende-se por “pessoa gramatical” a pessoa empregada de modo privilegiado ao longo da narrativa (LEJEUNE, 2008).

uma autobiografia, não se deixa simplesmente levar pelo texto como no caso de um contrato de ficção ou de uma leitura simplesmente documentária, você se envolve no processo: alguém pede para ser amado, para ser julgado, e é você quem deverá fazê-lo. De outro lado, ao se comprometer dizer a verdade sobre si mesmo o autor o obriga a pensar na hipótese de uma reciprocidade: você estaria pronto a fazer a mesma coisa?

Assim, o pacto, no sentido de reciprocidade, está selado entre o autor e o leitor. Se, por um lado, quem lê envolve-se na narrativa, exercendo sua função para além de mero leitor, quem escreve compromete-se a narrar os fatos de sua vida que têm consonância com o que realmente aconteceu. Ou seja, há um pacto entre quem narra e quem lê, surgindo uma coautoria, uma vez que os discursos se misturam e, ao final, essa mistura “interfere” na forma como a narrativa é compreendida ou assimilada.

Os atos de memória e a expressão de sensibilidades, mesmo que seus traços sejam descontínuos, formam modos de fazer e compreender aquela vida. A memória autobiográfica, além de conter as características de autobiografia e de memórias, é definida pelo relato de experiência e pela viagem de volta ao tempo original. Além disso, a produção de sentidos gerada pela narrativa autobiográfica da autora, devido à interação do escrevente com os familiares e/ou com amigos, reflete uma memória coletiva, ou seja, os fatos relatados geralmente coincidem com um sentido produzido pela memória coletiva daquele lugar.

No que se refere às narrativas estudadas, os acontecimentos históricos são essenciais para a narrativa em si. Devido a isso, utilizo a pesquisa historiográfica para situar e compreender melhor os acontecimentos narrados pela quadrinista analisada. PowerPaola produz movida pela própria realidade. Nesse caso, torna-se uma forma de resistência em um campo no qual a censura ostraciza, e que incide sobre as quadrinistas uma pesada tecnologia de exclusão.

Dessa forma, a escolha por PowerPaola incide na sua atuação sobre a recusa e as resistências em relação ao padrão. Notei que, nesses quadrinhos, há o funcionamento do discurso, ou seja, da narrativa que modifica a ordem das significações e representações sociais (SWAIN, 2011). Recorto um trecho de uma entrevista, em que ela reclamou sobre a padronização e a cobrança sobre os corpos das mulheres, “porque os homens contavam, quando contavam essas histórias em quadrinhos, os corpos das mulheres eram corpos que eu não conheço e que têm muito a ver com esse corpo idealizado, de publicidade”

(POWERPAOLA, 2020, n.p., tradução minha)¹³¹. Ela consegue refletir sobre a construção de um mito da beleza pautado no sistema machista, patriarcal e capitalista que gira em torno dos desejos dos homens (brancos, cis) e que é muito representado pela propaganda, pela indústria farmacêutica e pelo mercado da cosmetologia.

Ao escrever/desenhar, ela transforma a si mesma ativamente. Trata-se, conforme destaca Norma Telles (2009), de constituir-se como sujeito da ação racional por meio da apropriação, da unificação e da subjetivação do fragmentário e da seleção do já dito e já selecionado, constituindo algo singular e próprio. Assim, quando ela produz quadrinhos sobre si mesma, acaba por transformar esse ato em um veículo importante de subjetivação do discurso. Conforme ressalta Michel Foucault (2000, p. 137), “trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas, pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si”.

4.1 Os registros de memórias e lugares da América Latina nos quadrinhos PowerPaola: experiências nômades

PowerPaola cresceu entre dois países (Equador e Colômbia) e circulou por vários outros, da América do Sul e do mundo, em viagens de lazer ou trabalho, além de morar por algum tempo em alguns desses locais. Dessa forma, ela construiu uma rede de amigas com outras quadrinistas, citando e sendo citada por estas - conforme veremos mais adiante nesta tese - em várias histórias em quadrinhos. Após a primeira migração da vida adulta para integrar uma residência artística na França, ela passou a mover e a aumentar sua noção de pátria. Na sua infância e adolescência, estava dividida entre dois países, Equador e Colômbia, devido às condições financeiras e de relacionamento com os pais ou mesmo por questões externas, como o aumento considerável de violência cotidiana nas cidades em que morava. Conforme ela salienta: "Meus pais se mudaram, meus avós se mudaram, todos se mudaram. Sempre estivemos em movimento, longe uns dos outros. Tem muito a ver com o lugar de onde somos, sobre a violência, de tratar de viver uma vida melhor" (PESSOA, 2015, n.p.).

¹³¹“Porque los hombres contaban, cuando contaban estas historias en historieta, los cuerpos de las mujeres eran unos cuerpos que yo no conozco y que tienen mucho que ver con ese cuerpo idealizado, de la publicidad”.

Na vida adulta passou a viajar pelo mundo - Sidney, Berlim, San Salvador, Cáli, Medellín, Bogotá, Buenos Aires, Rio de Janeiro, São Paulo e outros lugares. No ano de 2012, ela migrou para Buenos Aires, na Argentina, mas sem se fixar, ou seja, as migrações sazonais continuaram a acontecer. A escolha pelo país foi devido a maiores oportunidades de publicar seu trabalho como quadrinista, ao passo que não seria o mesmo cenário da Colômbia, com sua menor proporção de editoras e leitoras/es de quadrinhos (GUTIÉRREZ, 2017). Em 2013, ao responder uma entrevista, Paola disse que não havia fixado-se em Buenos Aires, porém, ao avaliar sua trajetória, comentou: “acho que por enquanto é a Argentina. É onde tenho sido mais feliz, onde tenho feito amigos [...]. Mas não sei se quero ficar aí para sempre” (EL TÍO BERNI, 2013, n.p.)¹³². Do ano de 2020 até o presente momento, Paola permaneceu em Buenos Aires.

Essas viagens também são representadas nos quadrinhos, nos quais é possível notar a incessante aparição da representação de um avião. Em *Virus Tropical*, as cenas em que o avião aparece estão ligadas a outras pessoas em movimento; os avós que a visitam, o pai que vai embora, a irmã que migra para estudar e também quando toda a família muda-se para Cáli. Porém, nos outros livros, há uma quantidade muito maior dessa representação, a ponto de, ao contabilizá-las nas HQs impressas que utilizo como fontes, chegar ao número de 27- alguns desses desenhos podem ser vistos na Figura 4-1. PowerPaola reconhece-se, assim, enquanto nômade (PESSOA, 2015).

¹³² “Pero creo que por ahora Argentina. Es donde más feliz he estado, donde tengo amigos dibujantes, es como la mezcla de Latinoamérica y Europa... El lugar ideal, me gusta mucho vivir ahí. Pero no sé si ahí me quiero quedar para siempre”.

Figura 4-1: Aviões desenhados por PowerPaola



Fonte: A: PowerPaola (2016b, n.p.); B: PowerPaola(2016a); C: PowerPaola (2015a, p. 65); D: PowerPaola (2017, n.p.); E: PowerPaola (2016a, n.p.); F: PowerPaola (2016b, n.p.).

As aparições dos aviões lembram algo um pouco compulsivo, como se desenhá-los fosse uma maneira de compreender a si mesma, durante aquela viagem que ficou para trás. Em alguns momentos, é um marco temporal, pontuando que ela foi para outro lugar e que no próximo quadro aborda-se outra situação, em outro lugar. É também uma forma de desenhar e contar aos outros como é ser um sujeito nômade. É a partir daqui que pretendo pontuar as vicissitudes da vida de PowerPaola. Para isso, recorro a algumas autoras que ajudarão a compreender melhor o que seria a imigração e o nomadismo.

Os movimentos da imigração foram pensados pela autora Rosi Braidotti (SALERI, 2009), que nos propõe a entender esse fenômeno como uma mistura de culturas, raças/etnias e espaços que favorecem a prática da cidadania flexível, temporária e intermediária. Essa cidadania tem como base a dissociação entre a origem étnica da nacionalidade e a cidadania e, em seguida, propõe-se a recombinar-se de diferentes maneiras. Assim, podemos desconectar cidadania de etnia e vinculá-la à participação e ao pertencimento, que são mais dinâmicos e coerentes às/aos sujeitas/os modernas/os.

As estratégias de Rosi Braidotti (2002, n.p.) para renunciar e repensar o sujeito universal, branco, cristão e heterossexual são baseadas em “[...] afirmar a identidade [...] como um espaço de contradições históricas e enfatizar a necessidade política de desenvolver resistência crítica a identidades hegemônicas”. Mais adiante, ela continua: “minha própria escolha de re-trabalhar o ser branco na era da pós-modernidade é primeiramente situá-lo, desnaturalizá-lo, personificá-lo enomadizá-lo ou desestabilizá-lo para desfazer seu caráter padrão” (BRAIDOTTI, 2002, n.p.). Assim, relacionando o que Braidotti propõe e a postura que PowerPaola teve em relação a não se fixar, entendo que a quadrinista afasta-se das representações hegemônicas e das identidades/estereótipos demasiadamente estáticos, possibilitando narrativas deslocadas da produção hegemônica e uma consciência crítica que resiste ao estabelecimento de modos de pensamento e comportamento socialmente codificados, ou seja, é a subversão de convenções estabelecidas que define o estado nômade (BRAIDOTTI, 1994).

Apesar de a autora afirmar que o ato de viajar não define o nomadismo, entendo que, ao entrar em contato com diferentes culturas e em graus diferentes de convivência, PowerPaola tenha repensado o seu lugar no mundo, ao qual priorizou uma vivência nômade, dinâmica, sendo que onde já esteve é necessariamente onde não está mais, em nível de consciência. Nomadismo é, ainda, segundo Braidotti, uma proposta de sujeito na qual não há uma unidade identitária, mas uma movimentação a partir de categorias estabelecidas e de níveis de experiência, como uma esperança política para sair do falocentrismo. O nomadismo, portanto, não é fluido sem fronteiras, mas sim uma consciência aguda da não-rigidez das fronteiras. É o desejo intenso de continuar invadindo, transgredindo (BRAIDOTTI, 1994).

Aqui, podemos retornar as autobiografias, conectando-as ao nomadismo, pela fluidez que atravessa a constituição das memórias. Os quadrinhos de PowerPaola são todos

permeadas pelas suas memórias e/ou invenções, e são construídos a partir destas. Nesse sentido, a pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2014, p. 74, tradução livre) escreve:

Mas talvez o próprio espaço biográfico seja desempenhado justamente naquele "poderia ter sido", tanto pela fuga infinita das identificações que nos tornam dependentes da vida dos outros, como pela ficção de nós mesmos que todos nós alimentamos, por aqueles outros, vidas desejáveis que estivessem disponíveis para nós por acaso ou por escolha ¹³³.

Assim, as memórias são sujeitas a possíveis oscilações da temporalidade. No ato de articular o vem e vai da construção das HQs, as quadrinistas que produzem autobiografias estabelecem, em cada momento, o que é para ser lembrado e, a cada dia, isso muda. As relevâncias destacam-se conforme o momento, o objetivo e as emoções. Diante disso, a temporalidade é parte do processo de lembrar e não apenas a luta contra o esquecimento. É preciso destacar que, além da temporalidade e do esquecimento, há sempre a possibilidade também do aparecimento de algo mais, tornando complexas as construções narrativas das memórias. Porém, temos de levar em consideração esse “si próprio que se reconhece, no momento da reflexão como o mesmo, através dos diferentes lugares e tempos” (RICOUER, 2000, p. 2). Nesse sentido, o sujeito-personagem não é o mesmo no sentido completo da palavra, não existe uma identidade para atrelar-se fixamente, há sempre as oscilações, contradições e tensões, e o sujeito reconhece-se no ato de contar-se.

Neste tópico, analisei a produção de PowerPaola numa perspectiva de destrinchar suas memórias a partir de suas andanças. Quais lugares ela escolheu recordar? A quais ela deu maior ênfase? Em quais ela sentiu-se mais confortável? Provoquei, no choque entre as fontes, um conjunto de lugares que, de certa forma, acionaram afetos na autora.

As andanças são positivas, no sentido de que elas produzem alguma coisa. As interações são pontos de encontro com a outra em sua alteridade mais enfática - étnica, linguística, cultural, sexual. É uma constante. As cidades são habitadas “por nomes - ruas, praças, bairros, monumentos, edifícios, lojas - em uma cartografia caprichosa que une eventos

¹³³ “Pero quizá el espacio biográfico mismo se juegue precisamente en ese “podría haber sido”, tanto por el infinito fluir de las identificaciones que nos hacen adictos a las vidas de los otros, como por la ficción de sí mismo que todos alimentamos, por esas otras vidas deseables que estaban disponibles para nosotros por azar o por elección”.

transcendentais da história com geografias remotas, [...] [esses encontros] fazem parte do espaço biográfico” (ARFUCH, 2013, p. 30, tradução livre)¹³⁴.

O ato de caminhar, conforme Michel de Certeau (1984, p. 183),

é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e à procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa experiência social da privação de lugar - uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade. A identidade fornecida por esse lugar é tanto mais simbólica (nomeada) quanto, malgrado a desigualdade dos títulos e das rendas entre habitantes da cidade, existe somente um pulular de passantes, uma rede de estadas tomadas de empréstimo por uma circulação, uma agitação através das aparências do próprio, um universo de locações freqüentadas por um não-lugar ou por lugares sonhados.

A partir dessa citação de Certeau, percebo que ser errante é querer transitar por vários lugares e cidades, porém, é também “habitar” um não-lugar, é procurar não aprofundar raízes, o que vai ao encontro das ideias de Rosi Braidotti sobre o nomadismo. Este pode relacionar-se também às vivências de PowerPaola e à forma como ela escolheu narrar. Ao apontar elementos que desviam da regra, ela desestabiliza o que é fixo. É possível perceber isso através dos recortes dos quadrinhos relacionados às resistências ao hegemônico, seja no tipo de produção, seja nas vivências cotidianas.

Além disso, as (auto)biografias são inseparáveis da dimensão espacial na qual os eventos relatados ocorreram. Assim, a cidade é um ponto de encontro de diferentes olhares, conhecimentos, artes, literaturas, permanências e andanças, utopias e distopias (ARFUCH, 2013). Nesse sentido, separei os lugares mais registrados pela quadrinista e analisei as aparições nos quadrinhos que selecionei como fontes, em uma tentativa de, por meio desses lugares, gerar uma melhor compreensão, não só dos deslocamentos, mas também do próprio “eu” por trás de cada narrativa.

4.2 PowerPaola: viagens e migrações

¹³⁴ “La ciudad entonces como lugar de encuentro con el Otro en su más rotunda otredad -étnica, lingüística, cultural, sexual-, habitada por nombres -calles, plazas, barrios, monumentos, edificios, comercios- en una cartografía caprichosa que une acontecimientos trascendentales de la historia con remotas geografias, que pone a dialogar a héroes desconocidos con artistas, poetas, santos, músicos, oficios, herbolarios, en conjuntos o vecindades que recuerdan la enciclopedia china de Borges. También esos nombres, recorridos una y otra vez, forman parte del espacio biográfico”.

É importante entender que Paola não integra um grupo específico de migração no sentido diaspórico ou na formação de comunidade a partir do local de origem, como a quadrista iraniana Marjane Satrapi (COSME, 2013). Porém, ela compartilha algumas características recentes dos fluxos de migrações a partir/dentro da América Latina - especificamente Colômbia, Argentina e Brasil. Autoras/es como Jeanny Posso Quiceno e Fernando Urrea Giraldo (2007), Adriana Piscitelli (2008), María José Magliano (2015) e Ana Inés M. Barral (2011) afirmam que há uma crescente *feminização da migração internacional*, a qual se deve entender em duas dimensões centrais: um aumento quantitativo das mulheres nos fluxos migratórios e uma mudança qualitativa em seu papel. Não se trata apenas de um aumento no número de mulheres imigrantes, mas também de sua participação como pioneiras do movimento, ou seja, como o primeiro elo da cadeia migratória (BARRAL, 2011).

No caso de Paola, ela não é o elo inicial, já que a primeira migração (conhecida) da sua família foi para o Equador. Em entrevista, ela afirmou que o pai teve a iniciativa de ir e levar a família junto por causa da expansão da indústria petrolífera (CASAS, 2014). Todavia, ela está inserida no aumento do fluxo migratório de mulheres em uma história recente da migração a partir e dentro da América Latina.

A maioria das/os colombianas/os - uso aqui essa nacionalidade porque é o passaporte utilizado por Paola - que migra tem como destino principal os Estados Unidos e a Espanha, tendo como base o censo de 2005 (QUICENO; GIRALDO, 2007)¹³⁵. Entendo que esses dados não tenham se modificado de forma drástica até mais recentemente.

Os países em que Paola permaneceu por mais tempo foram: Equador, Colômbia, França, Austrália e Argentina, tendo como característica a não fixidez de residência. Além disso, ela esteve em um período apenas da sua trajetória migratória com o seu marido, sendo que, nos demais, realizou os deslocamentos sozinha. Isso diverge da maioria das imigrantes colombianas que se deslocam com suas famílias, companheiros/as (estes nem sempre emigram junto) e filhas/os.

Uma característica de fluxos de migrações de países da América Latina é a formação de redes, que tem como premissa conectar novos imigrantes, não necessariamente de uma única nacionalidade, mas os arranjos de agrupamento podem formar-se através de outros elementos em comum, principalmente a partilha da língua (QUICENO; GIRALDO, 2007).

¹³⁵ A migração equatoriana também reorientou seus fluxos para a Espanha, e os Estados Unidos tornaram-se o segundo destino mais procurado (TORRANO, 2021). No ano de 2005, Paola estava ainda na residência artística em Paris.

Portanto, minha reflexão sobre as trajetórias migratórias de Paola está direcionada a questões que envolvem a formação de um tipo de comunidade, diferente daquelas comumente pesquisados pelos estudos sobre migrações.

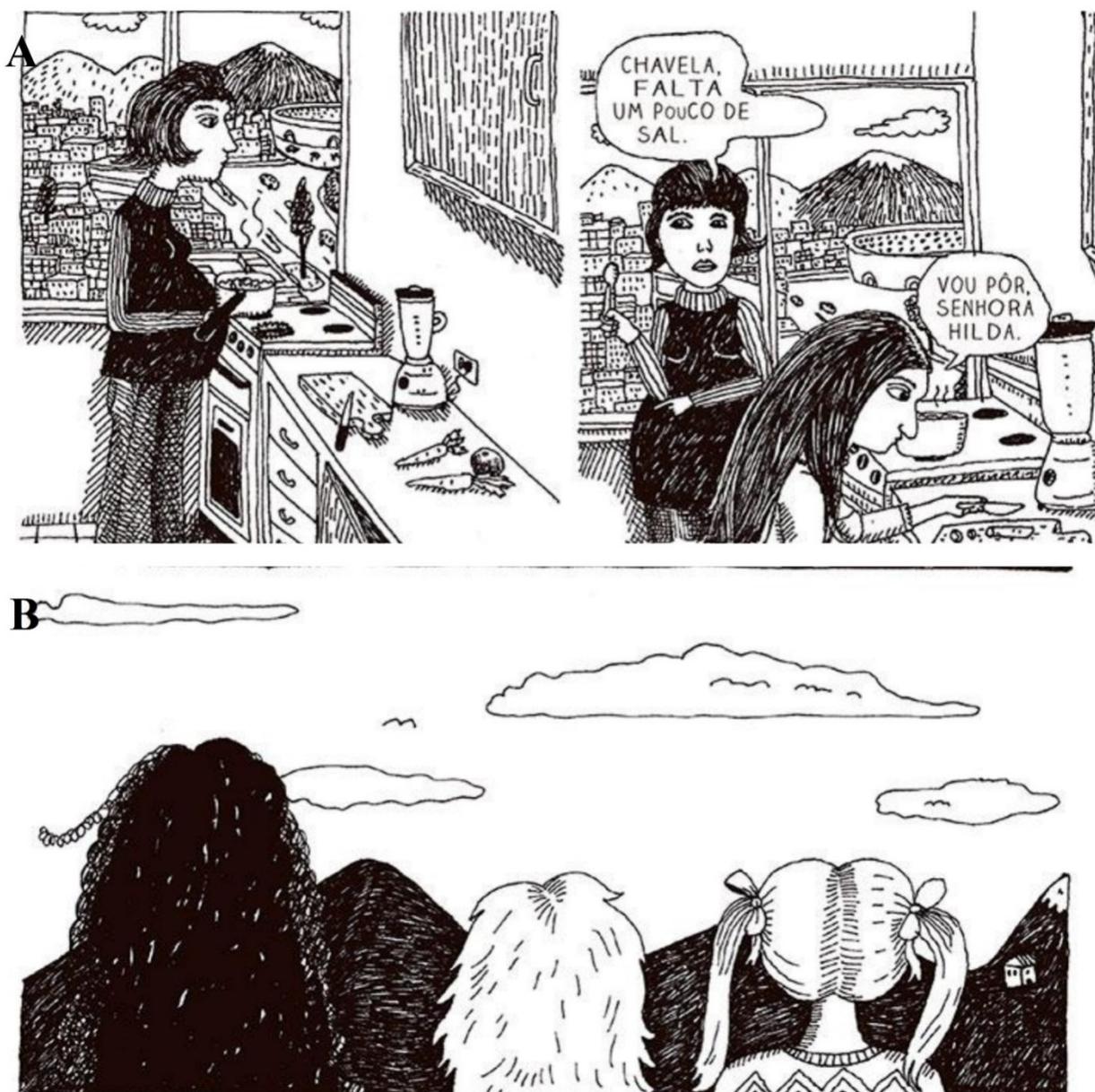
As redes entre mulheres artistas/quadrinistas/ilustradoras (especialmente as latino-americanas, neste caso) não são recentes, mas é possível notar que relações sociais que vincularam essas mulheres são concatenadas por sujeito/s em posições estratégicas, como PowerPaola.

Quito e Ilhas Galápagos (Equador)

Situada ao norte do Equador, Quito é a capital do país. Do nascimento até a infância de PowerPaola, ela residiu nessa cidade, que aparece representada por elementos que, na memória da autora, deixaram marcas enquanto esteve naquele local. Esses elementos são ora naturais, como cadeias montanhosas e picos com neve (Figura 4-2), ora arquitetônicos, como igrejas e prédios. Os elementos naturais são recorrentes em todos os livros; quando ela viaja para a Floresta Amazônica e desenha uma história em *QP*, percebo o quanto as ilustrações preenchem toda a página, as cores escuras sobressaem, dando uma sensação de escuridão, própria de florestas densas. Quando ela representou o Brasil em uma história curta em *Diario*, a flora é enfatizada. Por tratar-se da cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro, as palmeiras são evidenciadas.

Em Quito, o que sobressai são as montanhas em cenas comuns. Por exemplo, em um diálogo entre sua mãe grávida e a empregada doméstica, no primeiro quadro da Figura 4-3, pode ser vista, ao fundo, uma janela. Em perspectiva, uma vasta representação de montanhas e picos com neve, o que seria uma menção às Cordilheiras dos Andes. No segundo quadro, estão a personagem principal e suas duas irmãs olhando para o céu. Ao fundo, percebe-se que há um conjunto de três montanhas.

Figura 4-2: A e B Quadrinhos recortados de *Virus Tropical*



Fonte: A: PowerPaola (2015, p. 11 e B: PowerPaola (2015, p. 65).

Existe uma única menção às Ilhas Galápagos, conforme demonstra a Figura 4-3. Trago aqui essas ilhas por se tratar da única viagem representada em *VirusTropical* antes dela migrar para a Colômbia. Quando uma das suas irmãs (Cláudia) fugiu para casar-se escondido, a mãe de PowerPaola vendeu uma enciclopédia do ex-marido e, junto com Paola, foi procurar a filha nas ilhas. Patrícia (irmã de Paola) ficou em Quito. Na figura a seguir, pode ser percebido que, além da flora, a fauna também é presente. São vários os animais representados das classes dos mamíferos, das aves, dos répteis e do subfilo crustáceo. Em outro quadro, ela

chega a desenhar a tartaruga-das-galápagos, a maior de seu gênero, endêmica no arquipélago. No quadro, a mãe de Paola aparece sentada em cima de uma delas, para enfatizar o tamanho do animal.

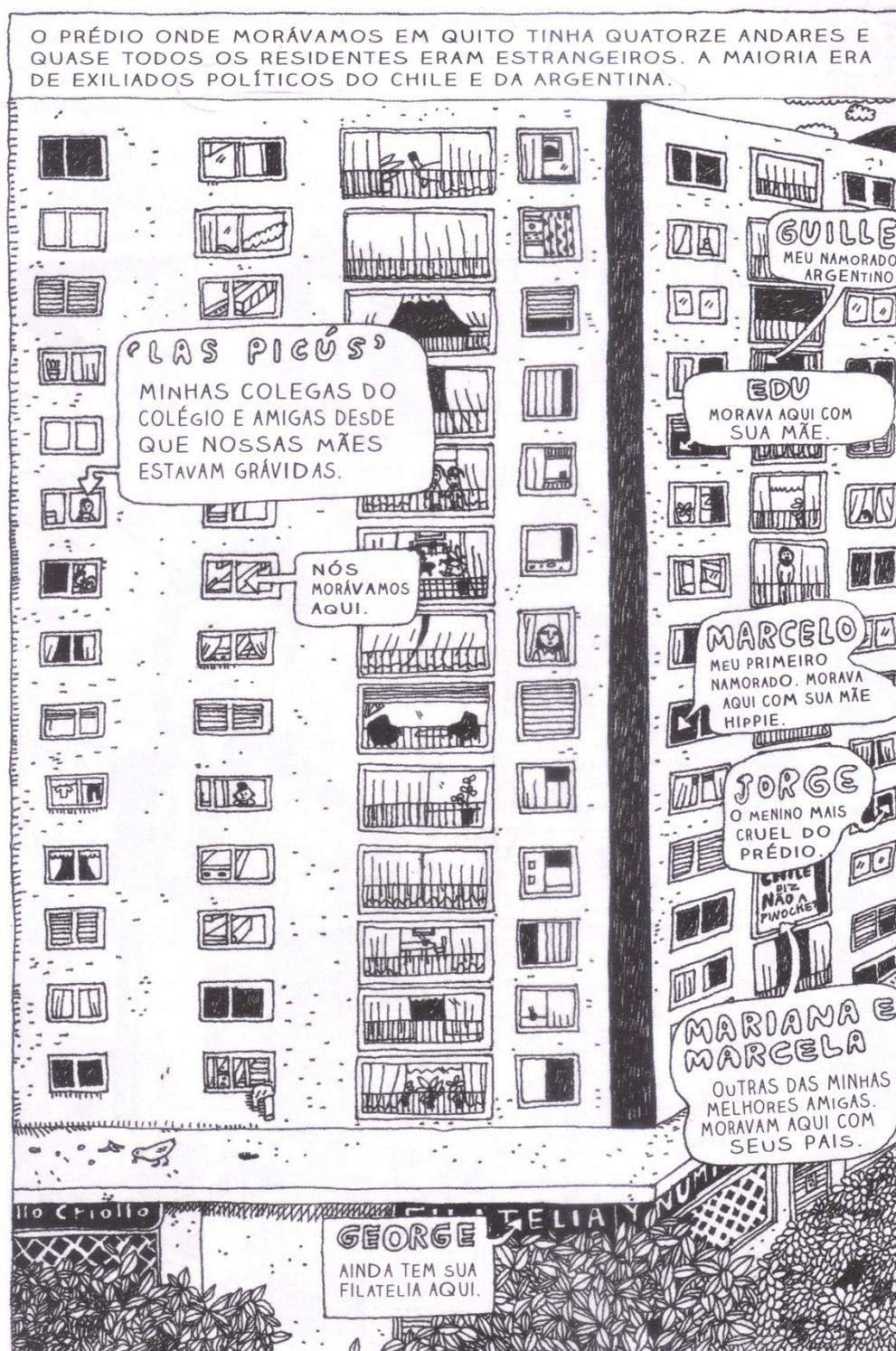
Figura 4-3: Quadrinho recortado de *Vírus Tropical*



Fonte: PowerPaola (2015, p. 68).

Já as construções arquitetônicas são marcadas por dois tipos: a presença da religião católica, por meio da representação de igrejas, pontuadas pelo símbolo do crucifixo; e as construções civis de enormes prédios. PowerPaola residia em um grande edifício, com 14 andares, conforme apresenta a Figura 4-4.

Figura 4-4: Quadrinho recortado de *Vírus Tropical*



Fonte: PowerPaola (2015, p. 75).

Em algumas cenas, nas quais aparecem as janelas de sua residência, além das montanhas, também são enfatizadas construções prediais, conforme a perspectiva. As duas representações compõem as imagens de Quito, mostrando que esta cidade é urbanizada, porém, seus elementos naturais conseguem permanecer na paisagem pela imponência das estruturas geológicas.

No topo da figura 4-4 está escrito “O prédio onde morávamos em Quito tinha quatorze andares e quase todos os residentes eram estrangeiros, a maioria era de exilados políticos do Chile e Argentina.” (PowerPaola, 2015, p. 75). A menção aos exilados políticos nos remete a contextos históricos específicos da época na América Latina. Essas explicações relacionadas a questões políticas aparecem de forma sutil. Sem delongar em explanações, até porque não é esse o objetivo dos quadrinhos, ela não deixa de tocar em assuntos importantes que aconteciam no seu exterior. A explicação no topo do quadrinho faz referência às ditaduras civis-militares que assolaram vários países do continente.

Entre os anos 1960 e 1980, a América Latina viveu uma onda de golpes militares com apoio das elites conservadoras de cada país; Brasil, Chile, Argentina, Uruguai, Paraguai, Bolívia foram governados por regimes ditatoriais com intensa repressão a opositores, incorrendo em mortes, torturas, prisões e exílios (COGGIOLA, 2001, p. 35). No quadrinho, PowePaola menciona estes exilados, com quem conviveu no prédio em que moravam no Equador. A autora, que divide a nacionalidade entre dois países, Equador e Colômbia, cresceu em um período posterior ao advento dos golpes e presenciou uma lenta transição democrática no continente. Ela especifica que os exilados vieram do Chile e da Argentina, dois dos países que mais sofreram com a violência da repressão política. Em um detalhe do desenho do prédio há uma placa escrita “Chile diz não a Pinochet”. Apesar de curta a citação, ela demonstra o meio em que PowerPaola estava inserida.

Esses golpes militares foram apoiados pelos Estados Unidos dentro do contexto da Guerra Fria, o conflito político-ideológico entre os blocos capitalista - capitaneado pelos EUA - e o comunista, liderado pela União Soviética. Essa tensão entre os dois blocos envolveu todo o globo, incluindo países periféricos que eram disputados como zona de influência por cada bloco. O primeiro golpe com apoio dos EUA na região foi no Paraguai, em 1954, que instituiu a ditadura de Alfredo Stroessner (SOLER & SILVA, 2021), mas foi depois que, em 1959, a Revolução Cubana derrubou o governo pró-EUA do ditador Fulgêncio Batista, que o governo estadunidense, através de sua agência de inteligência, a CIA, se aliou a governos

conservadores no restante do continente, promovendo uma perseguição anti-comunista (MENDES, 2013, p. 7).

Vale destacar o trabalho das pesquisadoras Joana Maria Pedro e Cristina Scheibe Wolff (2010) que pesquisaram as ditaduras no Cone Sul (países da região sul do continente: Chile, Argentina, Paraguai, Uruguai e sul do Brasil) pela perspectiva feminista e de gênero, trazendo a lume a participação das mulheres nas resistências a esses regimes de opressão.

Sobre as igrejas, conforme a Figura 4-5, são construções marcantes nos quadrinhos de PowerPaola quando ela desenha cidades do Equador e da Colômbia. O pai da quadrinista era padre e, como mostra o diálogo na referida figura, não abandonou suas práticas religiosas, mesmo tendo saído do sacerdócio. Em 2014, PowerPaola foi entrevistada por Humberto Junca Casas (artista colombiano) para a Revista *Arteria*, de distribuição gratuita e publicação colombiana. PowerPaola é questionada sobre sua ligação com a religião e ela responde que não era religiosa, mas que o seu pai passou para ela alguns elementos religiosos, mesmo sem perceber (CASAS, 2014).

Figura 4-5: Cenas dos quadrinhos *Virus Tropical*



Fonte: A e B: PowerPaola (2015a, p. 30; 92).

Voltando à Figura 4-5, ao fundo da cena representada, vemos uma construção com três janelas de vidro, e uma delas tem um crucifixo em vitral. Nas torres laterais, também é possível ver duas estruturas em formato de crucifixo, sinalizando que se trata de uma igreja católica, ao menos por tratar-se de países da América Latina. Na cena do quadrinho há uma igreja. Associando a imagem com a forte presença do catolicismo, é possível concluir que existe uma presença consolidada deste em Quito, conforme apresentado por PowerPaola em *Virus Tropical*. A arquitetura e as construções civis desempenham um papel central na criação e projeção de uma autoimagem idealizada de determinada cultura (PALLASMAA, 2013). Assim, Quito é representada por PowerPaola.

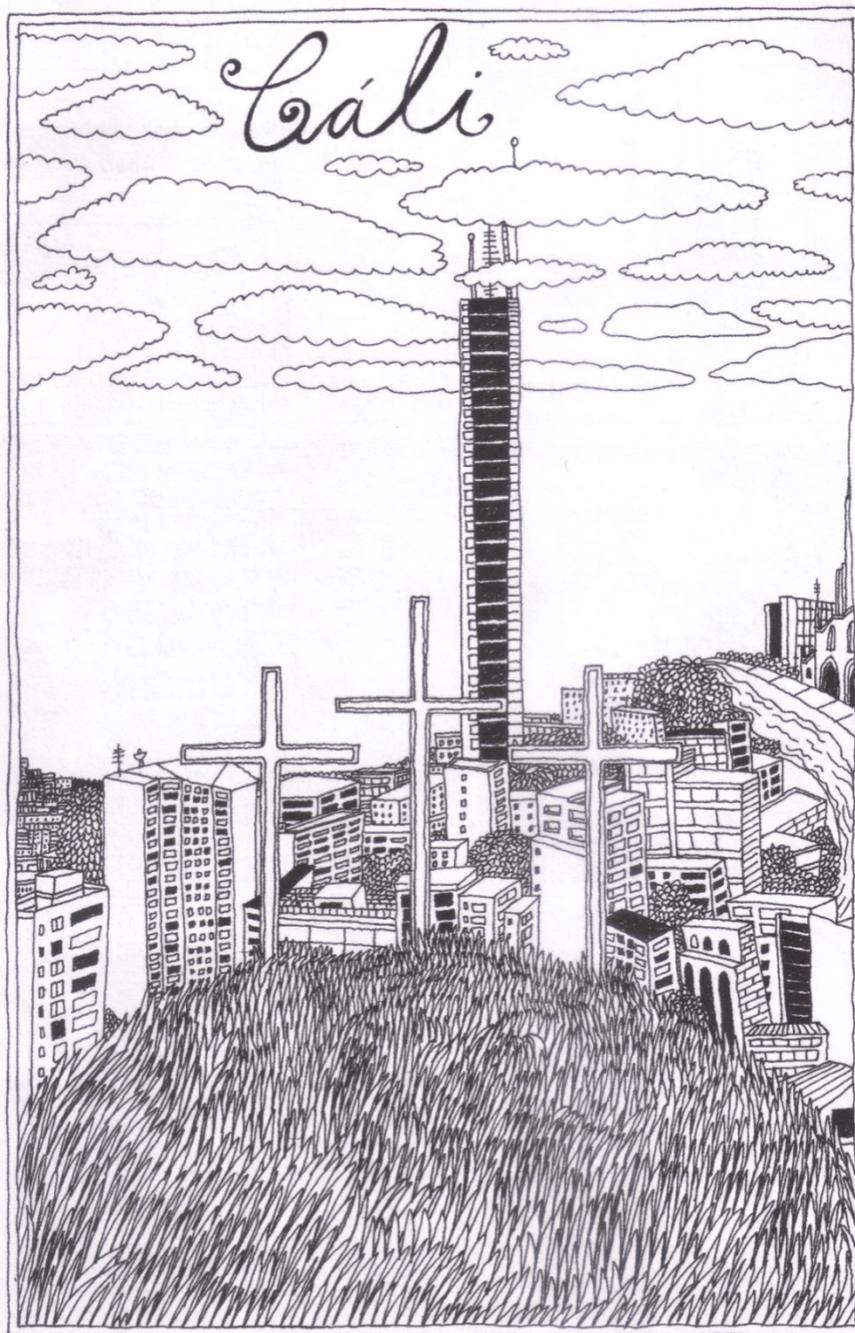
A colonização espanhola, bem como a portuguesa, instaurou-se nas Américas no século 16 e seguintes. Junto, veio o que Gruzinski chamou de “a Monarquia católica”. Essa

instituição, nessa mesma época, recobriu “um espaço que reúne vários continentes; aproxima ou conecta várias formas de governo, de exploração e de organização social; confronta, de maneira [...] bastante brutal, tradições religiosas totalmente distintas” (GRUZINSKI, 2001, p. 179-80). A presença atual da igreja católica é resultado da ação e pretensa dominação dos colonizadores.

Cáli e Medellín

As representações arquitetônicas de Cáli também trazem a forte presença do catolicismo, conforme é possível observar na Figura 4-6.

Figura 4-6: Representação de Cáli presentes em *Virus Tropical*

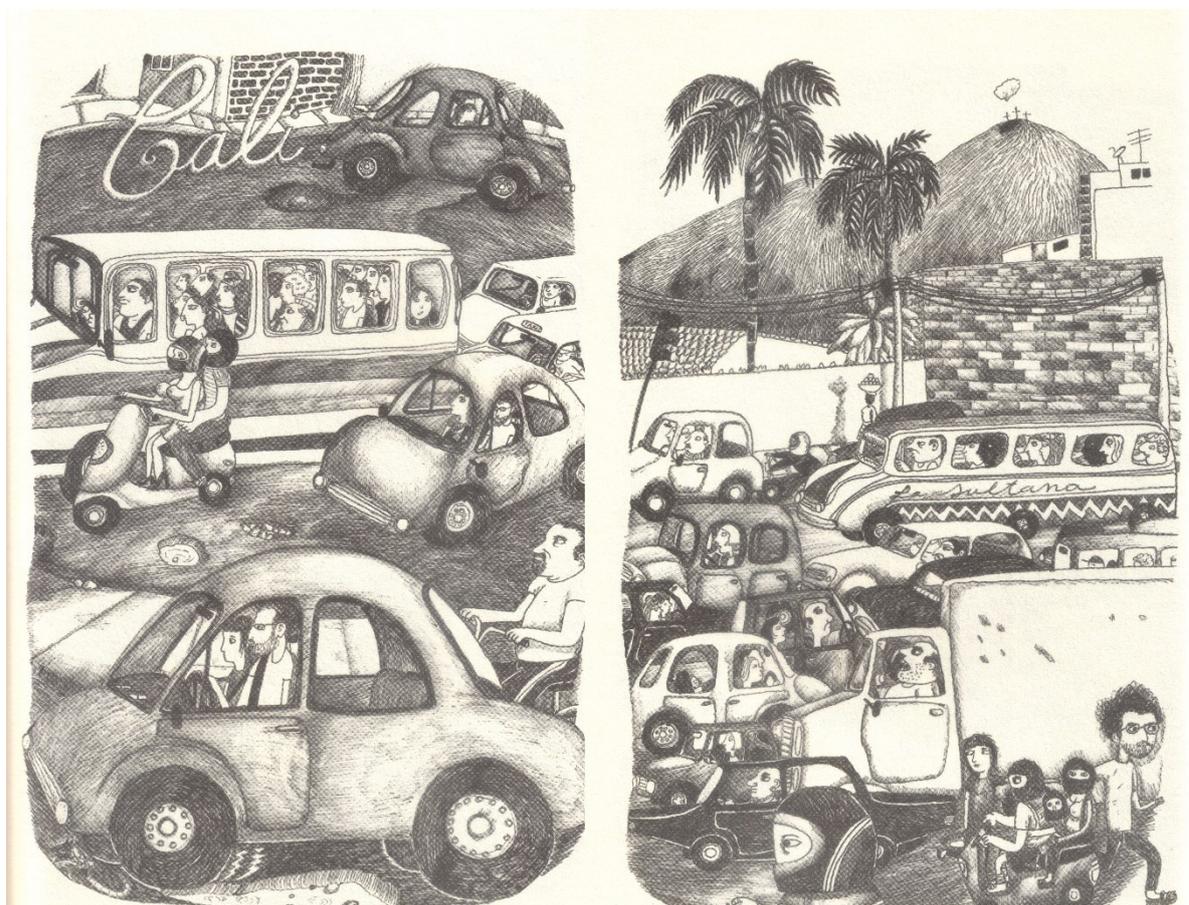


Fonte: PowerPaola (2015a, p. 103).

Além desse monumento de três cruzeiros, ligado à cena da crucificação de Jesus Cristo, é possível ver grande prédios, com a torre de Cáli ao centro, em perspectiva. Esta possui 45 andares e é o maior edifício da cidade, onde funcionam bancos e instituições financeiras, além

de um hotel cinco estrelas. A urbanidade das cidades é algo que ela gosta de enfatizar, como se vê na Figura 4-7:

Figura 4-7: Uma sequência retirada de *QP*

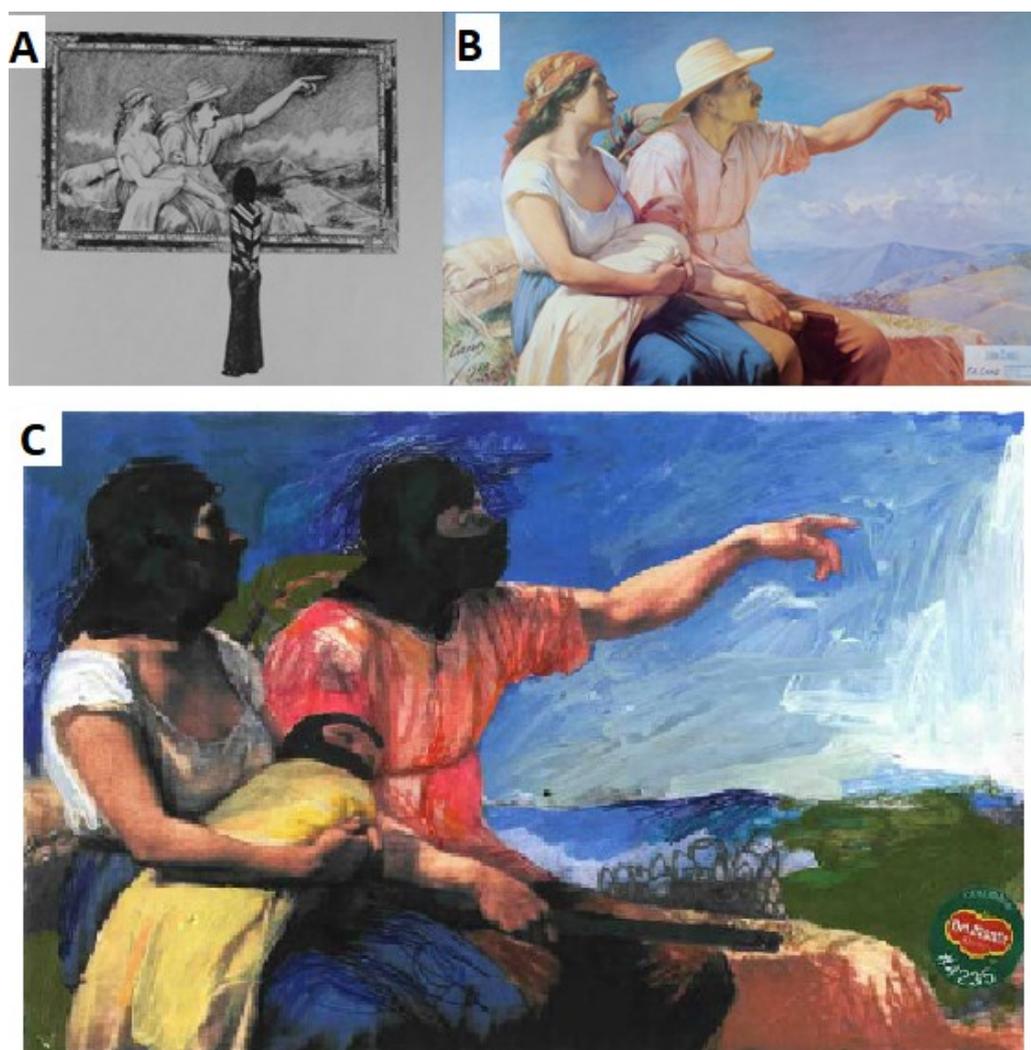


Fonte: PowerPaola (2018b, n.p.).

Nessa sequência, PowerPaola e Q (seu marido à época) estão passeando pelas ruas de Cálí. Na segunda cena, eles tentam atravessar a via. Os carros e a desorganização do trânsito são representados de maneira cômica. As duas cenas contrastam os carros com grandes palmeiras e montanhas ao fundo. Novamente as três cruzeiras aparecem no pico. Os tijolos dos muros sem reboco, os buracos no asfalto da via e as fiações elétricas são enfatizados. A cidade tem mais de dois milhões de habitantes percebemos que isso é representado pela quantidade de pessoas em pouco mais de duas cenas, porém, mais do que pessoas, há carros. Os ônibus também estão lotados.

Medellín, outra cidade de mais de dois milhões de habitantes, aparece representada em *Todo Va*, quando ela decide ir para esta cidade para cursar Artes Plásticas¹³⁶. Na abertura do capítulo sobre a cidade, aparece a Figura. 4-8 (A):

Figura 4-8: Vários “Horizontes”



Fonte: A: PowerPaola (2016b); B: Reprodução do quadro *Horizontes*, do artista colombiano Francisco Antonio Cano (CARDONA, 1913); C: Uma versão de *Horizontes* por PowerPaola (TALLER 7, 2004).

¹³⁶Medellín também é o tema do capítulo de PowerPaola na novela gráfica *Las ciudad es que somos* (CHICKS ON COMICS, 2018), coprodução de seis quadrinistas de diferentes lugares. Nessa antologia, seis cidades da América Latina afetam emocionalmente seis mulheres e elas são protagonistas de todas as narrativas gráficas. Estas nasceram a partir de *Chicks on Comics*, um coletivo internacional que, desde 2008, publica esse tipo de narrativa e acaba de vencer o *II Prêmio de Novelas Gráficas Iberoamericanas*, com o título *Las ciudad es que somos*. Cf. EL UNIVERSAL. “*Las ciudad es que somos*”: novela ilustrada por seis mulheres. 2018. Disponível em: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/letras/las-ciudades-que-somos-novela-ilustrada-por-seis-mujeres>. Acesso em: 18 fev. 2019.

No ano de 2008, PowerPaola está admirando uma obra de arte no Museu de Antioquia. A pintura é identificada por ela mesma nas páginas como *Horizontes* (1913), do artista colombiano Francisco Antonio Cano. *Horizontes* pode ter vários significados. Por ela ter sido separada e registrada nos quadrinhos, percebo que quando a arte toca “o espírito –não é facilmente esquecida” (hooks, 2018, n.p.). A escolha do registro faz com que a arte seja cravada na longa duração da vida dela, pois “alguém foi movido enquanto observava, alguém foi tocado, deslocado para outro lugar, renascido de repente” (hooks, 2018, n.p.). Conecto *Horizontes* com o fato dela ter ido para Medellín com o intuito de estudar e decidir com o que queria trabalhar. Penso que, para ela, significava alongar o campo de visibilidade da sua própria vida, naquele momento.

Na autorrepresentação, PowerPaola coloca-se como observadora da obra de arte. Essa situação mostra-nos que há diferentes temporalidades: a) o tempo da representação do quadro; b) a data em que o artista pintou a obra; c) o momento em que PowerPaola olha a obra, o dia e o horário em que estava naquele museu; d) o momento em que ela desenhou o quadrinho que usei como recorte; e) o instante em que eu escolhi, recortei e montei a Figura 4-8; f) e, por fim, a observação dessa figura pelas/os leitoras/es desta tese.

A imagem exposta congrega temporalidades distintas ao fenômeno “observar”, e isso provoca algo novo em quem olha, configurando inúmeras temporalidades. Não há uma hierarquia entre estas, mas é preciso destacar, em cada uma delas, que as imagens permanecem, os observadores é quem não são mais os mesmos. A experiência da observação da obra de arte desenrola-se no porquê de PowerPaola estar em Medellín, a conexão entre o ato de apreciar, no momento capturado pela narrativa gráfica, e o seu possível futuro como artista.

Após o término do curso de Artes Plásticas no Instituto de Belas Artes (agora chamado de Fundação Universitária de Belas Artes), em Medellín¹³⁷, PowerPaola conseguiu uma vaga de residente no *Cité Internationale des Arts*, em Paris¹³⁸. Foi nessa cidade que se autointitulou PowerPaola pela primeira vez. Segundo ela,

¹³⁷Estudou Expressão Artística na Universidade Javeriana de Cali e Artes Plásticas na Fundação Universitária de Belas Artes, em Medellín. Cf. LA EDITORIAL COMÚN. Power Paola - La Editorial Común. 2019. Disponível em: https://www.laeditorialcomun.com/4_power-paola. Acesso em: 18 fev. 2019.

¹³⁸A *Cité Internationale de Arts* é uma fundação pública, criada em 1965, e serve de residência artística para artistas de diversas áreas e países. Em parceria com 135 organizações francesas e internacionais, recebe a cada mês mais de 300 artistas, por períodos de até mais de seis meses.

no Cité [sic], uma vizinha, que também era artista plástica, mostrou-me muitos quadrinhos e graphic novels [sic]; Quando os vi, percebi que tudo o que havia pintado e elaborado até então tinha a ver com o auto-referencial, e que, claramente, a melhor maneira de continuar com o meu trabalho era através dos quadrinhos. Mas, ao mesmo tempo, parecia impossível dar esse passo; Eu não me vi desenhando quadrinhos (CASAS, 2014, p. 19, tradução minha)¹³⁹.

Viveu por um tempo nessa cidade e depois decidiu ir morar em Sydney, conforme ela relata em *QP*. Ela não gostou da cidade australiana, conforme dito em entrevista:

Passei o ano na França com um colombiano e me casei com ele - éramos casados há nove anos - e como não queríamos voltar para a Colômbia, pois queríamos continuar viajando, ele decidiu que deveríamos ir para a Austrália porque lá ele poderia ter uma ótima desenvoltura na escrita criativa. E estando lá, fiquei muito deprimida. Mas que ruim! A Austrália foi muito difícil. Eu acho que isso influenciou pelo fato de eu ser casada (CASAS, 2014, p. 19, tradução minha)¹⁴⁰.

Logo em seguida, eles decidem ir para Buenos Aires e passar uma temporada na Argentina. PowerPaola, mesmo após terminar o relacionamento com Q, continua residindo nessa cidade, porém, sem se fixar. Nesse lugar, ela conheceu várias pessoas e estabeleceu conexões de trabalho, mas também de amizade. De Buenos Aires ela viaja pelo mundo, mas regressa.

Buenos Aires e outras cidades da Argentina

Existem muitas referências a Buenos Aires, abreviada para “Bs. As.”, a maioria delas relacionada a encontrar pessoas, outras/os artistas e outras/os quadrinistas. A primeira vez em que ela visita a cidade, em 2011, passa uma temporada na casa do também quadrinista argentino Ricardo Liniers Siri, ou somente Liniers¹⁴¹ (POWERPAOLA, 2013).

Nesse lugar, ela conheceu várias pessoas e estabeleceu conexões de trabalho e amizade. De Buenos Aires, ela viajou pelo mundo. Acompanho a conta da quadrinista na rede

¹³⁹ “En la Cité, una vecina, que también era artista plástica, me mostró un montón de historietas y de novelas gráficas; cuando las vi caí en cuenta de que todo lo que había pintado y dibujado hasta ese entonces tenía que ver con lo autorreferencial, y que claramente la mejor forma de seguir con mi obra era a través del cómic. Pero a la vez me parecía como imposible dar ese paso; como que no me veía dibujando cómics”.

¹⁴⁰ “El último año que estuve en Francia lo pasé con un colombiano y me casé con él -estuvimos casados nueve años- y como no queríamos volver a Colombia, como queríamos seguir viajando, él decidió que nos fuéramos a Australia porque allá podía cursar una muy buena maestría en escritura creativa. Y estando allí me deprimí un montón. Pero ¡mal! Australia me dio durísimo. Creo que influyólo de estar casada”.

¹⁴¹ Ficou conhecido pelas publicações de Macanudo, quadrinhos sobre situações cotidianas envolvendo vários personagens, porém, dois deles ficaram mais famosos: uma menina bastante perspicaz, Enriqueta, e seu gato falante, Fellini.

social *Instagram*, e assim, consigo perceber os lugares para onde ela viajava. Os países da América Latina são os mais visitados, principalmente por ser convidada para vários eventos de artes plásticas, exposições, eventos de quadrinhos etc. No ano de 2018, ela veio ao Brasil duas vezes, uma em abril-maio, para o FIQ, e outra em setembro, para a Bienal de Quadrinhos de Curitiba.

Enquanto esteve em Buenos Aires, no ano de 2018, acompanhou as manifestações a favor da legalização do aborto, que ocorreram entre junho e agosto do mesmo ano, decorrente da votação do projeto de lei nas Câmara de Deputados, que chegou a ser aprovada e encaminhada para o Senado, porém, nessa instância, foi vetada. Na ocasião, em sua conta do *Instagram*, PowerPaola postou (Figura. 4-9):

Figura 4-9: Imagem capturada da conta de PowerPaola na rede social *Instagram* (2018)



Fonte: PowerPaola (2018a, n.p.).

Não é a primeira vez em que ela publica quadrinhos relacionados às pautas de alguns movimentos sociais da América Latina. Ela costuma posicionar-se enquanto feminista em

várias ocasiões. Na recente luta pela legalização do aborto na Argentina, ela publicou algumas ilustrações sobre as manifestações, mostrando seu alinhamento com a pauta da legalização.

A imagem mostra uma personagem antropomórfica, uma gata branca pedalando uma bicicleta em posição bípede, característica de humanos, e que tem um rabo com boca e olhos. A personagem dupla chama-se *Cato e su cola*. A gata está com lenço verde amarrado no pescoço, símbolo da luta a favor da legalização do aborto na Argentina. Na imagem, há grafado, em um muro, um cabide com um traço cortando-o, referindo-se à prática clandestina do aborto, o qual também representa a introdução de um cabide na vagina da mulher, como forma de induzir o desprendimento do óvulo fecundado que se encontra na parede uterina. Há também os seguintes dizeres em dois balões: *!Qué sea Ley!* (Seja Lei, tradução minha). Ao usar o slogan do movimento, ela demonstra o seu apoio à causa.

No ano de 2020, houve novas manifestações a favor do aborto legal na Argentina. Nessa ocasião, a lei foi aprovada neste mesmo ano e já vigora. Paola possui fotografias tiradas no dia da votação, em que ela está na rua com outras mulheres, aguardando pela sinalização positiva em relação à lei.

Com referência à personagem *Cato y su cola*, ela é recorrente em seus desenhos publicados nas redes sociais¹⁴². A cauda deve ser pensada como um novo ser, pois apresenta feições próprias, que podem ser notadas pela expressão dos olhos e da boca, ora concordando, ora desaprovando as ações de Cato. Como Paola ressalta: ela “tem visão periférica, vê de fora. Como um alerta sempre presente” (DILLON, 2021, n.p.). Entendo que a cauda represente outra/s perspectiva/s sobre as questões em que Cato está envolvida, destacando pontos que confirmem, discordem ou irrelevem as situações cotidianas. A gata não para quieta, é sempre itinerante, como sua criadora, e também é artista. Ao menos um ponto Cato, sua cauda e Paola têm em comum: o apoio à pauta feminista citada.

A cena representada na Figura 4-9, *Cato e su cola* pedalando, é característica de vários desenhos de autorrepresentação em que Paola se encontra na capital argentina (conforme a Figura 4-10), mas não se restringem a apenas este lugar.

¹⁴²Algumas vezes foi publicada na revista *Arcadia* e em publicações coletivas. Esta personagem também foi usada por Paola para demonstrar tristeza e luto pela morte do artista Pablo Besse. Cato aparece com um corte no lado esquerdo do corpo, na região do segundo/quarto peito (a depender da perspectiva).

Figura 4-10: Tira publicada na Revista *Arcadia*



Fonte: PowerPaola (2017d, n.p.).

Na tira da Figura 4-10, a personagem - autorrepresentação de PowerPaola - está pedalando em uma bicicleta por uma rua de Buenos Aires, já que o mural ao fundo encontra-se na cidade. Percebo que pedalar é algo constante para essa artista. O referido mural trata-se da representação do mural de Hyuro, pseudônimo de Tamara Djurovic¹⁴³, localizado na rua Fitz Roy, em Buenos Aires (na mesma região há outra obra da artista). Na pintura, pode-se perceber que há seis mulheres que erguem um carro vazio, aparentemente sacudindo-o. Uma das temáticas recorrentes dela são representações de mulheres em situações cotidianas e/ou que demonstrem força.

Pouco se sabe sobre Hyuro, apenas que é uma artista de arte de rua, nascida na Argentina e residente em Valência, na Espanha. O aparente anonimato é comum dos artistas de rua, mas comum, também, é a ausência das mulheres enquanto produtoras desse tipo de arte. É possível vislumbrar algumas poucas entrevistas ou depoimentos cedidos às mídias jornalistas na internet. Um dos depoimentos está no seu blog, onde ela ressalta:

Esse muro [Figura 4-11] quer questionar o uso do corpo das mulheres como território usurpado pela interferência do Estado e de suas leis sobre um assunto privado que deveria ser aceito como tal e não penalizado, tornando-se objeto de debate político em que as mulheres perdem todo direito e voto sobre seu próprio corpo. Falar sobre a falta de respeito às mulheres que são consideradas irresponsáveis e incapazes de tomar decisões baseadas em seus próprios valores morais de acordo com suas circunstâncias específicas (HYURO, 2015, n.p.).

¹⁴³ Artista argentina residente em Valência, na Espanha.

Figura 4-11: Mural intitulado *Público/ Privada*, de Hyuro, em uma parede da Universidade Federal do Ceará- Centro de Humanidades- Festival Concreto, na cidade Fortaleza, Brasil (2015)



Fonte: Hyuro (2015, n. p.).

Nesse outro mural de Hyuro (Figura 4-11), há duas representações da mesma mulher. Na primeira, ela está enrolando-se em uma fita preta e amarela, que geralmente é usada pela polícia para isolar cenas de crimes. Na segunda, a região do peito e do abdômen da mulher representada já está totalmente envolvida pela fita. O tema também é a legalização do aborto seguro, conforme o mural e o recorte da fala da artista presente na citação anterior. Artistas como ela e PowerPaola estão conectadas pelos temas abordados e pelo frequente apoio a algumas pautas do feminismo, presentes nas expressões de suas artes.

Voltando à figura anterior, esta é diferente da Figura4-8 (B), em que há uma reprodução de um quadro exposto no Museu de Antioquia¹⁴⁴. A pintura (grafiti)¹⁴⁵ da Figura4-10 está grafada em um muro ao ar livre. Assim, a obra de arte deixa de ser exclusiva do museu e das galerias para habitar outros lugares e meios. É isso o que faz com que Paola tenha a sensação de que a cidade seja um museu, conforme expresso no balão: “Eu gosto de atravessar a cidade como se fosse um museu” (POWERPAOLA, 2014b, n.p.).

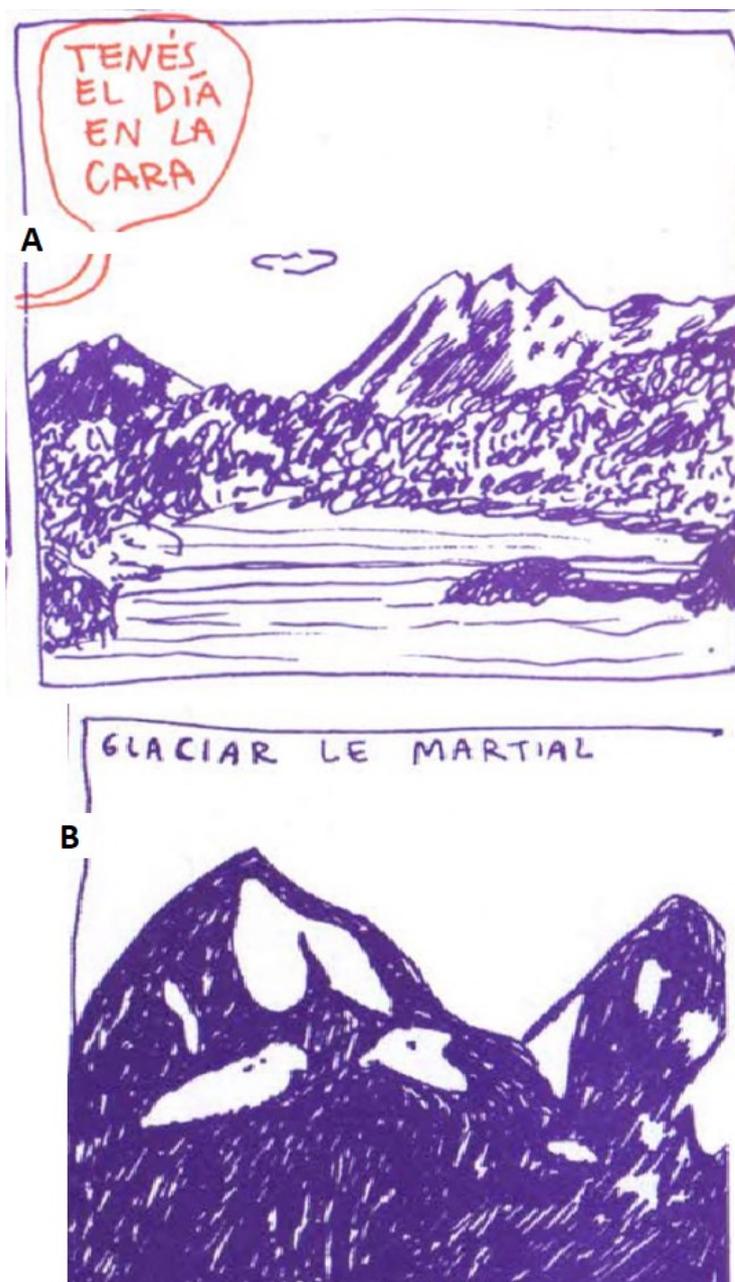
¹⁴⁴ *Horizontes* (1913), do artista colombiano Francisco Antonio Cano.

¹⁴⁵ Cf. Tânia Cordova e Maria Teresa Santos Cunha (2016, p.124), “o grafite é caracterizado pela organização de registros mais elaborados, com mais cores e efeitos artísticos. A leitura de um grafite é complexa e por ter, na maioria das vezes, uma aparência mais agradável ao olhar, é socialmente aceito. É importante destacar que a diferença entre a pichação e o grafite é estética e não ideológica. No que diz respeito, a ideologia, os dois tipos de escrita em muros e paredes, têm o mesmo fundamento, que em resumo é passar, transmitir, produzir um sentido a partir de uma mensagem ao observador, ao transeunte”.

Além de homenagear Hyuro, ela mostra que Buenos Aires tem, nos seus espaços urbanos, para além de museus e galerias, demonstrações de artes, seja através de murais ou de qualquer outro tipo de expressão artística. A cidade é conhecida por ter várias pinturas em seus muros. Trata-se de uma forma de pensar as artes democraticamente. Ainda, nas nuances das duas representações (Figura 4-8 A, B, C; e Figura 4-10), são perceptíveis as diferenças entre metrópoles de países diferentes, mas que pertencem ao mesmo continente¹⁴⁶. Aqui, percebo que a América do Sul não é representada de forma homogênea e estereotipada, como é relativamente comum encontrar na produção de quadrinhos. A proposta é ir além do senso comum, mesmo que o objetivo principal da obra de PowerPaola seja a autorrepresentação.

Em *Nos Vamos*, história que acontece em 2013, PowerPaola e seu namorado na época, Pablo, estão fazendo um “mochilão” partindo de Buenos Aires. Na Figura 4-12, ela representa paisagens de Ushuaia, cidade da Argentina e capital da província da Terra do Fogo, da Antártica e das Ilhas do Atlântico Sul.

¹⁴⁶ Gostaria de mencionar uma situação que envolveu PowerPaola. Em relação a um mural planejado e executado por Lucas Ospina (Luisa Poncas) e PowerPaola para as exposições do Centro Americano Colombo, que faria parte de uma das curadorias do 45º Salão Nacional de Artistas, intitulada *Arquiteturas Narrativas*. O curador do Centro propôs que as/os artistas desenhassem em uma das paredes exteriores do Colombo. No entanto, os diretores da instituição ordenaram o apagamento antes que terminassem sua execução. As figuras políticas representadas, como Uribe Vélez, Peñalosa e Trump, foram rapidamente apagadas. Para a artista e filósofa Luisa Naranjo, o importante não é se houve ou não a censura, mas como os murais revelaram o medo dos retratados e a ideologia das instituições envolvidas. Os murais cumpriram seu propósito, expuseram o desconforto e a posição das instituições que tentavam retratar. Caso queira saber mais sobre esse episódio, ver: NARANJO, Luisa. *Murales callejeros que provocan enojo*. Disponível em: <https://razonpublica.com/murales-callejeros-que-provocan-enojo/>. Acesso em: 17 nov. 2020.

Figura 4-12: A e B: cenas de *Nos Vamos*

Fonte: PowerPaola (2016b, n.p.).

Mais uma vez, as paisagens naturais tornam-se presentes nos quadinhos, principalmente quando PowerPaola representa alguns lugares da América do Sul. Ela prioriza representar a natureza, apesar de que Cáli e Medellín aparecem como metrópoles desodernadas. Em diversos quadinhos, ela desenha a floresta amazônica a partir das várias visitas que fez. Assim, percebo que, ao focalizar nas várias paisagens do continente, ela

mostra o quão este é diverso em relação aos climas, relevos, biomas, bem como as expressões artísticas e culturais.

4.3 Sobre violências coloniais e de gênero

Uma das questões que mais me interessou dentro das narrativas gráficas de PowerPaola foi o que eu denominei como “marcação anticolonial”. Em algumas páginas aparentemente soltas, há menções grafadas de símbolos povos indígenas/originários. É insistente esse elemento e instigou-me a refletir sobre o peso da (anti)colonialidade em suas obras. No entanto, também construiu diálogos com o que permaneceu da cultura europeia colonialista, que marcou as Américas de forma tão drástica e que aparece em alguns dos enunciados das histórias.

Todavia, as análises propostas neste capítulo não configuram uma vigilância contra hegemônica, por dois motivos: a) somos populações ainda marcadas pelo colonialismo e nossas posturas, mesmo que conscientes, são provenientes de subjetividades dentro e fora, ou seja, que a todo momento estão negociando discursivamente para ser e estar em uma sociabilidade possível; b) sujeitos não hegemônicos não carregam uma hierarquia de opressão (LORDE, 2019) e de identificações (não fixas e, por isso, negociáveis) e, nesse sentido, não se beneficiam de opressões sofridas por outros grupos. Assim, entendo que personagens criadas por PowerPaola não são perpetradores de opressões, de forma consciente e positiva, por não experimentarem as identidades europeias (já que são latino/sulamericanas)¹⁴⁷ e por serem originárias de sistemas econômicos, políticos e sociais decorrentes de processos de colonizações.

Na perspectiva de Paola, suas representações não estão alinhadas com uma construção da outra unicamente advindas dos discursos centralmente hegemônicos, pelo contrário, suas abordagens fazem uma oscilação que, em muitos casos, desdenha os modos como um certo grupo de pessoas representa mentalmente as outras, e coloca em evidência alguns dos dispositivos de saber/poder que servem como construção das representações ainda herdeiras das visões coloniais, que ainda são vertiginosas nas nossas sociedades. Constroem e descontroem discursivamente sujeitos/grupos subalternos, firmando nos discursos estereótipos

¹⁴⁷ Faço uma ressalva: europeu/europeia não significa o mesmo que uma identificação racial branca, pois existem brancos que não são europeus.

que possuem efeitos materiais e simbólicos que recursivamente identificam, constroem e violenta o outro.

Selecionei cenas que tocavam nas questões da colonialidade, de saberes e de (relações de) gênero e raça/cor/etnia. Percebi que essas questões conectavam-se com as dimensões do conceito de violência, especificamente aquelas que tiveram sua emergência a partir do século XVI, e, geograficamente, no que se tornaria a/as América/s.

No início de *Virus Tropical*, há uma cena em que a mãe de PowerPaola vai ao médico (ver Figura 4-13) porque há uma protuberância na região da barriga. Ao ser examinada por um médico, no primeiro quadro, ele diz: “Senhora de Gaviria, isso deve ser um vírus tropical. É impossível que você esteja grávida” (POWERPAOLA, 2015, p. 9). Sem ficar satisfeita com a resposta, ela vai a outros três médicos. No último quadro, a mãe de Paola está deitada em uma cama de consultório médico e vários balões apontam o que ela poderia ter. Nas páginas anteriores, Paola explica o que sua mãe, um ano antes da cena da Figura 4-13, tinha “ligado as trompas para não ter mais filhos”.

Figura 4-13: Sequências de cenas de *Vírus tropical*



Prosseguindo a história, a mãe de Paola está andando por Quito. Em um momento ela encontra uma indígena (com o filho amarrado às costas) sentada na calçada com uma cesta de milhos (ver Figura 4-14). A indígena, ao observar a mulher com a barriga grande, pergunta: “Dona, vai ser o quê, menino ou menina?”. No próximo quadro, a mãe de Paola diz: “Gases”, em explicação ao motivo de a barriga estar grande. O balão acima da indígena indica pensamento e, dentro dele, há uma interrogação. Pelo semblante dela, percebe-se que não ficou satisfeita com a resposta.

Figura 4-14: Cena de *Vírus Tropical*



Fonte: PowerPaola (2015a, p. 10).

Enquanto a indígena, com seu conhecimento ancestral, desafia a cientificidade das práticas médicas, a mãe de Paola assumiu, nos quadrinhos, que um dos diagnósticos recebidos era o correto. Isso sugere que ela, naquele momento, aceitou e internalizou o conhecimento científico, branco e masculino sobre seu próprio corpo e suas próprias sensações. Na próxima página, outro médico, que fez doutorado no México, consegue “desvendar a grande barriga”, dizendo a ela: “Senhora, você está com cinco meses de gravidez” (POWERPAOLA, 2015, p. 11). Gutiérrez (2015, p. 92, tradução livre) completa sobre a mãe:

Como este diálogo deixa claro, apesar de ser marcado como masculino, o discurso dominante não se restringe ao gênero dos indivíduos ou caracteres individuais, mas é estabelecido como uma explicação oficial de uma ordem natural. É por isso que a mãe pode, apesar de ser mulher, aceitar a versão autorizada para explicar sua condição, enquanto um médico masculino, doutorado no México e recém chegado

ao Equador também poderá lhe dar uma confirmação tardia da gravidez que foi anteriormente percebida a mulher indígena¹⁴⁸.

A personagem Hilda, grávida de Paola, não se percebe em termos de etnia e raça, pois esses atravessamentos são silenciados. Segundo Lugones (2003), as mulheres brancas tendem a verem-se simplesmente como humanas ou simplesmente como mulheres, mesmo que sejam latino-americanas. A posição de alguém na sociedade pode ser mantida por crenças de superioridade cultural ou por desvalorização ativa ou passiva, apagamento ou estereotipagem de outras culturas que não a sua própria. A desvalorização é uma ação empregada por sujeitos pertencentes a grupos hegemônicos (ou que acreditam pertencer), pois quando não se questiona o lugar que se ocupa (ou se acredita ocupar) e desvaloriza-se o outro, coloca-se, *a priori*, em uma posição de poder vantajosa, e acredita-se que esta não corre o risco de sofrer alteração. Nessa lógica, é importante a manutenção de silenciamentos como forma de não questionar as estruturas de poder.

Portanto, é importante entender que as estruturas desiguais de poder, estabelecidas nas antigas colônias europeias e nas Américas não deixaram de existir. Foram reformuladas, reapropriadas, ou, em muitos casos, nem isso. Segundo Anibal Quijano (2005, p. 177), o processo de globalização em curso é, “em primeiro lugar, a culminação de um processo que começou com a constituição da América e do capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como um novo padrão de poder mundial”¹⁴⁹. Assim,

a codificação das diferenças entre conquistadores e conquistados [se deu] na idéia de raça, ou seja, uma supostamente distinta estrutura biológica que situava a uns em situação natural de inferioridade em relação a outros. Essa idéia foi assumida pelos conquistadores como o principal elemento constitutivo, fundacional, das relações de dominação que a conquista exigia. Nessas bases, conseqüentemente, foi classificada a população da América, e mais tarde do mundo, nesse novo padrão de poder [hierarquias] (QUIJANO, 2005, p. 117).

¹⁴⁸ “Como deja claro este diálogo, a pesar de marcarse como masculino, el discurso dominante no está restringido al género de los individuos o de los personajes individuales, sino que se establece como explicación autorizada de un orden natural. Por eso la madre puede, a pesar de su condición de mujer, aceptar la versión autorizada para explicar su condición al tiempo que un médico varón, doctorado en México y recién llegado al Ecuador, podrá también posteriormente darle confirmación tardía del embarazo percibido desde siempre por la mujer indígena”.

¹⁴⁹ Entendo como eurocentrismo ou etnocentrismo “a crença explícita e arrogante que orienta a ação de que a cultura e os meios culturais de uma pessoa são superiores às de outras; ou a desrespeitosa, preguiçosa e arrogante indiferença para com outras culturas que as desvaloriza por não ver com apreciação nenhuma cultura ou formas culturais exceto a sua própria quando se poderia fazer o contrário; ou a indiferença desrespeitosa, preguiçosa e arrogante que desvaloriza outras culturas por meio de estereótipos ou por meio da aceitação não reflexiva de tais estereótipos” (LUGONES, 2003, n.p, tradução minha).

Para Quijano (2005), a colonialidade do poder introduz a classificação social básica e universal da população do planeta em termos da ideia de raça. É no momento do contato que se estabelecem as diferenças. Sendo assim, a colonialidade permeia todos os aspectos da existência social e funda novas identidades sociais, geográficas e culturais. Na “América”¹⁵⁰, produziram-se “identidades sociais historicamente novas: *índios, negros e mestiços*, e redefiniu outras” (QUIJANO, 2005, p. 227). O branco autodefiniu-se enquanto tal e foi quem nomeou, classificou e instaurou todas as outras identidades, e conseqüentemente hierarquias.

É a partir daí que se modifica a produção de conhecimento, tornando-o unicamente eurocentrado. Segundo Quijano (2005, p. 227),

a posterior constituição da Europa como nova id-entidade depois da América e a expansão do colonialismo europeu ao resto do mundo conduziram à elaboração da perspectiva eurocêntrica do conhecimento e com ela à elaboração teórica da ideia de raça como naturalização dessas relações coloniais de dominação entre europeus e não-europeus.

Os europeus “imbuídos do saber de tudo e como únicos produtores” dizimaram os indígenas em relação às vidas e à produção de conhecimento. Realizaram um apagamento cultural, e genocídio, que nos transformou em um único estereótipo, sem levar em conta a vasta pluralidade e a diversidade dessa população. Esses europeus usaram o pouco que aprenderam sobre os indígenas como forma de dominação.

Para Quijano (2005, p. 232):

A repressão neste campo foi reconhecidamente mais violenta, profunda e duradoura entre os índios da América ibérica, a que condenaram a ser uma subcultura camponesa, iletrada, despojando-os de sua herança intelectual objetivada. [Porém] forçaram -também em medidas variáveis em cada caso- os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, como da subjetiva, especialmente religiosa.

Quijano conseguiu denunciar as técnicas de colonização na América Latina, focado principalmente numa produção de conhecimento eurocentrada e que vem a nós de forma imposta. Após essa tomada de consciência, é necessário fazer a descolonização. Porém, algo que não foi levado em consideração pela colonialidade de poder e pelos teóricos que utilizavam o sistema-mundo foram as implicações das relações de gênero no processo de construção das dicotomias e assimetrias de poder. A dominação colonial não é relacionada

¹⁵⁰ Nesse momento, uso América entre aspas, pois ela foi criada junto às novas identidades.

aos aparatos e dispositivos de gênero, o que depois tornar-se fundamental para entender as consequências da colonização.

Uma das construções decorrentes da colonialidade/modernidade foi transformar o grupo de mulheres em estereótipos sistematicamente fixados e depois essencializados. Os estudos que relacionam gênero e pós-colonial/decolonial entendem que o gênero existe no mundo pré-intrusão, mas de uma forma diferente da maneira como o pensamento colonial introduziu. Como afirma Rita Segato (2012, p. 118): “quando essa colonial / modernidade intrude o gênero da aldeia, modifica-o perigosamente. Intervém na estrutura de relações da aldeia, apreende-as e as reorganiza a partir de dentro, mantendo a aparência de continuidade, mas transformando os sentidos”. Essa noção proposta por Segato é particularmente importante para entender o cerne das relações de gênero e o mundo pós-intrusão. O contato entre europeus e indígenas modificou a estrutura da aldeia, posteriormente concomitante com as novas identidades raciais estabelecidas pelos brancos: negros, mestiços etc.

Os discursos eurocentrados, racistas e religiosos vão ser corroborados pelos estudos médico-científicos e, mais tarde, pela nascente psicologia pela qual “atestavam” a inferioridade das mulheres. Conforme escrito por Simone de Beauvoir, em aproximadamente 1949, “a fim de provar a inferioridade da mulher, os antifeministas apelaram não somente para a religião, a filosofia e a teologia, como no passado, mas ainda para a ciência: biologia, psicologia experimental etc.” (BEAUVOIR, 2014, n.p.).

Décadas depois do lançamento do *Segundo Sexo* de Beauvoir, um recente livro intitulado *Inferior é o car*lhø*, da britânica Angela Saini¹⁵¹, propôs repensar as mulheres dentro da história da ciência moderna. Nesse livro, a autora investigou alguns estudos sobre diferenças sexuais e seus resultados na produção científica, entrevistando algumas das pessoas que realizaram esses estudos. Uma das conclusões a que ela chegou foi que “era incomum que as mulheres tivessem sequer seu ingresso admitido nas universidades ou que recebessem diploma até o século XX”, e que “os médicos argumentavam que os esforços mentais da educação superior desviavam a energia do sistema reprodutivo da mulher, prejudicando sua fertilidade” e/ou “se pensava que a simples presença de mulheres poderia atrapalhar o sério

¹⁵¹ É importante fazer duas ressalvas: 1) o título em inglês é *Inferior – How Science got women wrong and the new research that's rewriting the story* (em tradução livre: *Inferior - Como a ciência errou com as mulheres e a nova pesquisa que está reescrevendo a história*); 2) Apesar de autointitular-se como jornalista científica (cf SAINI, 2019), ela tem formação em engenharia de sistemas, fundamentada em matemática e computação pela Universidade de *Oxford* e em Ciência e Aegurança pelo Departamento de Estudos de Guerra do *King's College*, em Londres (cf. SAINI, 2019).

trabalho intelectual dos homens” (SAINI, 2018, p. 27). Sendo assim, a prioridade é deles. O ponto sobre o qual pensar aqui é o discurso de autoridade da medicina moderna que engendrou as mulheres, mas, também, as novas publicações que sem ser, necessariamente, acadêmicas, atingiram números expressivos de leitoras/es¹⁵².

As histórias em quadrinhos também estão apropriando-se de temas de não-ficção que questionam os lugares privilegiados ocupados pelos homens e que visam lembrar, desmitificar e desconstruir discursos provenientes da colonialidade do poder¹⁵³. Estes incidiam sobre os corpos femininos para transformá-los em sujeitos dóceis.

Um desses quadrinhos é *Uma história cultural da vagina ou a vulva vs. o patriarcado* (2018), da sueca Liv Strömquist. Nas primeiras páginas, ela citou o médico estadunidense John Harvey Kellogg¹⁵⁴, que “escreveu livros de educação em saúde, defendendo a ideia de que a masturbação causava câncer cervical, epilepsia, loucura, bem como debilidade física e mental em geral” (STRÖMQUIST, 2018, p. 8)¹⁵⁵. Ao fazer uma pesquisa na tese de Kellogg, *Plain facts for old and young: embracing the natural history and hygiene of organic life* (1887)¹⁵⁶, encontrei a seguinte premissa:

Nas fêmeas, o autor descobriu que a aplicação de ácido carbólico¹⁵⁷ puro ao clitóris é um excelente meio de aliviar a excitação anormal e prevenir a recorrência da prática naquelas cuja força de vontade se tornou tão enfraquecida que a paciente é incapaz de se exercitar autocontrole por completo (KELLOGG, 1887, p. 296, tradução minha)¹⁵⁸.

¹⁵² *Inferior*, em sua versão em inglês, teve 398 resenhas publicadas por pessoas comuns no site *Goodreads* (Cf. GOODREADS, 2017). *Goodreads* é um site lançado em 2007 e comprado em 2013 pela empresa estadunidense varejista online *Amazon.com*, que tem como objetivo catalogar livros e conectar leitores com outros leitores.

¹⁵³ Apesar desses esforços em requerer novas temáticas, é importante ressaltar que, em sua maioria, as histórias em quadrinhos privilegiaram estereótipos, preconceitos etc. Posso fazer uma lista enorme de títulos, desde a emergência dos quadrinhos, de histórias que reafirmavam a colonização e o imperialismo, incluindo os famosos personagens Tintin, Tarzan, Fantasma, Super-homem etc. Tendo como exemplo Fantasma, pode-se inferir que os quadrinhos “do herói já foram acusadas por seus críticos de reproduzirem o discurso neocolonialista” (VILELA, 2019, n.p.). Porém, “após o término da Segunda Guerra e com a desintegração dos impérios coloniais europeus na África e na Ásia”, e também devido à pressão dos leitores, “passou a prevalecer uma caracterização mais favorável dos povos africanos e asiáticos” (VILELA, 2019, n.p.). Fantasma seria uma dinastia de justiceiros que surgiu na época das Grandes Navegações (VILELA, 2019), o período marco do que seria a emergência do colonialismo.

¹⁵⁴ Os temas estudados por Kellogg foram casamento, masturbação, reprodução, saúde sexual e sexo.

¹⁵⁵ Há menção sobre isso entre as páginas 550 e 556 da tese de Kellogg.

¹⁵⁶ Fatos simples para velhos e jovens: aceitando a história natural e a higiene da vida orgânica.

¹⁵⁷ Conhecido vulgarmente por fenol, é uma substância corrosiva e prejudicial à saúde.

¹⁵⁸ “In females, the author has found the application of pure carbolic acid to the clitoris an excellent means of allaying the abnormal excitement, and preventing the recurrence of the practice in those whose will-power has become so weakened that the patient is unable to exercise entire self-control”.

Strömquist citou indiretamente essa parte da tese, frisando que Kellogg teria descoberto a cura para a masturbação feminina ao propor o uso de ácido carbólico como inibidor de estímulo dos próprios órgãos genitais. Durante toda a tese, o autor insiste “cientificamente” em variadas formas para evitar a masturbação, esta nomeada como “vício solitário” (KELLOGG, 1887, p. 231). No capítulo de mesmo nome, o autor escreveu o seguinte:

Se o comércio ilícito de sexo é um pecado hediondo, autopoluição, ou masturbação, é um crime duplamente abominável. Como um pecado contra a natureza, não tem paralelo exceto na sodomia (ver Genesis 19:5¹⁵⁹; Juízes 19:22¹⁶⁰). É o mais perigoso de todos os abusos sexuais porque é o mais extensivamente praticado (KELLOGG, 1887, p. 231, tradução minha)¹⁶¹.

Ao mencionar a bíblia do cristianismo, o autor corrobora suas premissas, mostrando que a medicina e a religião seriam complementares. O discurso médico-científico autorizado não rompe com as práticas anteriores aos dogmas, mas reafirma-os em várias situações. Segundo Cláudia Maia (2007, p. 24), esses investimentos discursivos, como os de Kellogg, foram meios e “estratégias de poder para manter as desigualdades de gênero e a sexualidade reprodutiva”. O corpo das mulheres foi/é apropriado pelos discursos colonialistas, sendo o feminino “uma questão de poder, um lugar estratégico da esfera privada e pública, um ponto de apoio da biopolítica [...]” (PERROT, 2005, p. 495).

Na Figura 4-15, vemos um conjunto de quadrinhos que foram produzidos por PowerPaola, em 2017, por encomenda da Anistia Internacional, intitulados *Vivan las mujeres* e expostos no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires¹⁶². O objetivo das produções para essa campanha era a produção de artes a partir de vivências das próprias artistas.

¹⁵⁹ “Chamaram Ló e lhe disseram: "Onde estão os homens que vieram para tua casa esta noite? Traze-os para que deles abusemos.”” (BÍBLIA, 2002, n.p.).

¹⁶⁰ “Enquanto assim se reanimavam, eis que surgem alguns vagabundos da cidade, fazendo tumulto ao redor da casa e, batendo na porta com golpes seguidos, diziam ao velho, dono da casa: "Faze sair o homem que está contigo, para que o conheçamos.”” (BÍBLIA, 2002, n.p.).

¹⁶¹ “If illicit commerce of the sexes is a heinous sin, self-pollution, or masturbation, is a crime doubly abominable. As a sin against nature, it has no parallel except in sodomy (see Gen. 19:5, Judges 19:22). It is the most dangerous of all sexual abuses, because the most extensively practiced”.

¹⁶² Nessa exposição, ilustradoras, artistas visuais e poetas compartilham suas criações em um projeto artístico iniciado no México, no âmbito da campanha #Vivanlas mujeres da Anistia Internacional, para aumentar a conscientização sobre a violência de gênero. Os trabalhos são baseados em experiências, reflexões pessoais e histórias reais; procurando tornar visível o problema da violência de gênero e educar para erradicá-lo da comunidade ibero-americana (CENTROCULTURALRECOLETA.ORG, 2018).

Figura 4-15: PowerPaola, *¿Igualdad?*, para a exposição *Vivan Las Mujeres*, encomendado pela Anistia Internacional (2017)



Fonte: PowerPaola (2017a, n.p.).

Os quadros em sequência representaram situações cotidianas e comentários da quadrinista em algumas fases da sua vida, como infância e vida adulta. O título escrito em letras grandes questiona: Igualdade?. Em seguida, duas crianças em diálogo - um menino sentado em uma bicicleta diz: “eu vou ser mulherengo, e você, homenzinho”. E, a menina, que aparentemente seria a própria artista, diz “Vamos!”, como se não se importasse com o que o menino dissesse naquele momento (POWERPAOLA, 2017a, n.p., tradução minha).

Logo abaixo, no mesmo quadro, ela diz: “Eu sempre achei que era óbvio que mulheres e homens tinham os mesmos direitos”, completando no próximo enquadramento: “e que, como mulheres, poderíamos fazer o que quiséssemos. (igual aos homens)” (POWERPAOLA, 2017a, n.p., tradução minha). No segundo quadro, há a representação de uma menina de cabelo preto, que pergunta: “O que você quer ser quando crescer?”, e uma menina loira (PowerPaola) responde: “Aeromoça, e você?”. Por último, a menina de cabelos pretos rebate: “Homem”.

Em *¿Igualdad?* (Figura 4-15), PowerPaola criou um mosaico de situações que simbolizam as diferenças de gênero e, principalmente, as situações em que as mulheres acabam atravessadas por imposições sociais e têm seus direitos diminuídos. Essas situações vêm da própria memória afetiva da autora. Ela coloca-se desde a infância e a adolescência até a vida adulta.

Ela acreditava que as mulheres poderiam fazer o que quisessem, igual aos homens, mas, quando chegou à adolescência, começou a perceber que não era bem assim. Numa outra situação representada no quadrinho, ela aparece numa festa pedindo refrigerante; logo, dois rapazes questionam-na o que ela fazia ali sozinha e a chamam de “puta”. Os quadrinhos continuam mostrando situações cotidianas em que as mulheres sofrem com essas imposições de gênero. O último quadrinho mostra um homem reclamando do calor e tirando a camisa; ele mostra os peitos e axilas com pelos, sem pudor, enquanto uma mulher (PowerPaola) passa ao fundo, e, num balão de pensamento, está escrito: “Gostaria de poder fazer o mesmo” (POWERPAOLA, 2017a, n.p.).

No penúltimo quadro da história, PowerPaola mostra uma manifestação de mulheres segurando cartazes “Viva as mulheres!”. Apesar do traço simples, o nível de detalhamento dos rostos na multidão tenta abarcar certa diversidade de individualidades que formam esse “grupo social” genericamente chamado de mulheres. Na narração acima desse quadro,

PowerPaola nos fala: “E ainda se pensa que nós mulheres somos de uma só maneira e com uma só realidade”.

As situações de desigualdade de gênero apresentadas por PowerPaola provocam-nos a pensar na perpetuação das mesmas. Por que ainda persistem, nos nossos cotidianos, situações que parecem ser tão ultrapassadas? Entendo que um “sistema de gênero moderno/colonial” foi estabelecido de forma sistemática após o mundo pós-intrusão, e que, entrelaçados às práticas mais rotineiras, ainda nos é caro tentar desarticulá-los, pois um constate conservadorismo procura resgatá-los a cada avanço dos feminismos.

Nesse sentido, é a partir das conceitualizações de Quijano que autoras feministas teceram críticas à simplificação das questões de gênero pelo autor (LUGONES, 2007; SEGATO, 2012; COSTA, 2010). Porém, elas entendem que, sem a conceitualização de colonialidade do poder - com a qual iniciei esse tópico - não conseguimos desarmar as armadilhas das estruturas que perpetuam violências sistemáticas infligidas às mulheres, principalmente as que passaram por processos de racialização (LUGONES, 2007), acabando por menosprezar a importância que o gênero tem nas relações pós-coloniais¹⁶³, bem como as demais intersecções¹⁶⁴.

Para María Lugones (2007), o conceito de interseccionalidade expôs a historicidade e a exclusão teórico-prática das mulheres racializadas nas lutas libertadoras em nome das mulheres. Ela afirma que a colonialidade do poder, juntamente com a intersecção, permite chegar ao que ela chama de “sistema de gênero moderno / colonial” (LUGONES, 2007, p. 188). Considerar apenas a colonialidade do poder é um cegamento epistemológico a partir da separação categorial¹⁶⁵.

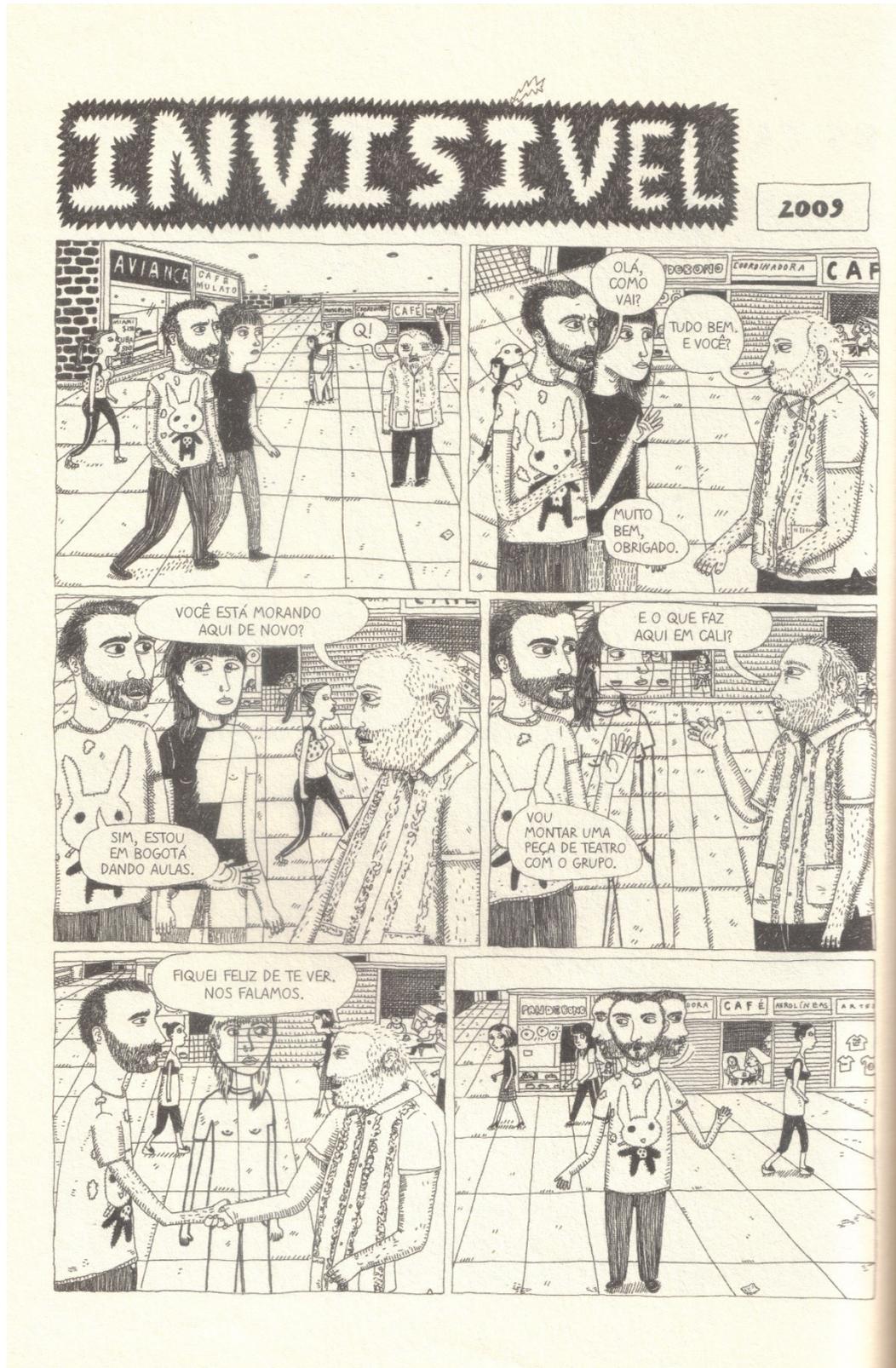
As situações representadas nos quadrinhos de PowerPaola que visam questionar “os lugares” destinados às mulheres são frequentes, como se nota na Figura4-16:

¹⁶³ Para Segato (2012), o mundo aldeia pós-intrusão buscava legitimidade do controle das mulheres na ancestralidade. Porém, o que ocorria (e ainda ocorre) era uma manutenção, para o gênero, dos antigos nomes, marcas e rituais, mas investindo a posição com conteúdos novos, introduzidos nas aldeias pelo Estado.

¹⁶⁴ Segundo Cláudia Lima Costa (2010, p. 49), “a colonialidade do gênero ficou subordinada à colonialidade do poder a partir do momento em que o princípio da classificação racial se tornou o mais efetivo e duradouro instrumento universal de dominação social. Porém, ao ver o gênero como elemento estruturador (e não subordinado) da colonialidade do poder, ou seja, como categoria colonial, também nos permite historicizar o patriarcado, salientando as maneiras pelas quais a heteronormatividade, o capitalismo e a classificação racial se encontram sempre já imbricados. Ao centralizar, por meio do conceito da interseccionalidade, o entrelaçamento do gênero com a raça, a classe e a sexualidade, abrimos um caminho para o projeto feminista de descolonização do saber”.

¹⁶⁵ Sobre Quijano, Lugones (2007) explica que ele pensa a intersecção de raça e gênero em grandes termos estatísticos. Assim, para entender essa intersecção em seus termos, é necessário entender seu modelo de poder capitalista global eurocentrado.

Figura 4-16: Quadrinho “Invisível” em *QP*



Fonte: PowerPaola (2018b, n.p.).

Na figura 4-16, há uma pequena narração de uma página. Em um cenário que parece ser um terminal de aeroporto, com nomes de empresas aéreas ao fundo e o detalhamento dos ladrilhos do piso, *Q* e *P* (*lembrando que Q é Quinque e P é PowerPaola*) aparecem andando quando um homem chama *Q*; os dois conversam sobre a estadia dele na cidade. *P* não tem nenhum balão de diálogo e, a partir do terceiro quadro, sua camiseta preta começa a perder o preenchimento, deixando vaziar o fundo. Aos poucos, o desenho de *P* vai esvaindo-se, ficando transparente, até que no último quadrinho desaparece totalmente, deixando *Q* olhando para os lados com expressão confusa, à sua procura.

Nesse quadrinho, PowerPaola questiona-se sobre como a maioria dos amigos ou conhecidos de Quinque não a enxergam. É uma alegoria ao apagamento das mulheres em várias situações da vida cotidiana, como se elas fossem objeto que eles carregam e não como pessoas. Em algumas partes das HQs de PowerPaola, esse assunto reaparece, bem como nas suas postagens em redes sociais. Portanto, é possível afirmar que ela está em consonância com as pautas feministas e percebe o quanto os efeitos das violências simbólicas, psicológicas, físicas e patrimoniais são perpetuadas por homens nas vidas das mulheres.

Sobre as relações afetivo-sexuais, dediquei um tópico mais adiante sobre o tema e as respectivas análises. Nos quadrinhos de PowerPaola, as relações interpessoais são recorrentes, assim, no próximo tópico, trabalho as relações dela e de seus familiares com a empregada doméstica.

4.4 A empregada doméstica e a condição de “quase da família”

A relação da mãe, das irmãs e de Paola com o pai (cujo nome é Uriel) é de distanciamento. O homem aparece em algumas cenas dos primeiros capítulos, até o intitulado “A religião”, em que Uriel resolve ir embora. Não há uma explicação sobre a partida por parte do personagem paterno, mas a mãe (Hilda) responde à inquietação da filha sobre a partida: “Porque o clima de Quito faz mal aos ossos” (POWERPAOLA, 2015a, p. 36). Nesse momento, percebe-se uma virada na narrativa, as mulheres - por sinal, esse é o título do capítulo seguinte - adquirem maior centralidade na história.

A mãe de Paola, Hilda, permanece em Quito com as filhas e a empregada doméstica, Chavela, enquanto Uriel volta para Medellín. Para tentar manter economicamente sua família, Hilda teve de procurar formas de trabalhar, conforme o trecho da narração: “minha mãe teve que improvisar uma profissão para sobreviver com as três filhas” (POWERPAOLA, 2015a, p. 48). Assim, a mãe de Paola exercia um trabalho místico, em que fazia prognósticos do destino das pessoas/clientes. Quando Hilda começa receber de suas clientes e a manter a casa com esse dinheiro é que acontece a história em que Chavela será personagem mais presente.

A personagem Chavela só aparece em *Vírus Tropical*, é a empregada doméstica que atuava na casa da família de Paola quando esta era criança. Em alguns momentos, Chavela é ridicularizada, como acontece neste trecho:

Figura 4-17: Cena de *Vírus Tropical*



Fonte: PowerPaola (2015, p. 40).

No quadro central, o ideal de beleza mencionado por Paola (criança) é pautado por suas bonecas. Quando dialogamos com a primeira cena, em que Chavela está trabalhando

(ato de passar roupa na passadeira) e é interpelada por Paola (criança), que estava brincando com as bonecas, e com a segunda cena, em que Paola interage/brinca com as bonecas e emite diálogos, como se essas estivessem conversando (balões de pensamento), e ao mesmo tempo responde Chavela, podemos perceber nessa composição que Paola diz que o nariz de Chavela é muito engraçado porque é gigante, ao passo que ela está mirando o seu olhar nas bonecas tipo Barbie. É esse o ponto de partida para que ela compare os brinquedos de origem estética estadunidense com uma pessoa equatoriana.

Chavela fica triste pelo comentário e coloca dois palitos no nariz para empiná-los. Logo mais, no capítulo *O dinheiro*, a personagem terá maior destaque, quando vai ser acusada pela mãe de Paola (Hilda) de tê-la roubado. O dinheiro seria para fazer uma cirurgia de rinoplastia, bem como a mudança da cor e textura do cabelo, com essas mudanças torna-se esteticamente semelhante a filha mais velha de Hilda, Cláudia (ver Figura 4-18).

Figura 4-18: Cena de *Vírus Tropical*



Fonte: PowerPaola (2015, p. 52).

Em um momento no qual discutia com Chavela, Hilda diz: “tratei você como uma filha. Por que está me roubando?” (POWERPAOLA, 2015a, p.54). A fala da mãe expressa um tom de decepção em relação à empregada e, de alguma forma, transmite uma ideia de generosidade. Porém, ao apresentar o argumento “como uma filha” - no sentimento de que pertencesse à família - o “como” denota que pode parecer, mas não o é¹⁶⁶. A preposição

¹⁶⁶ Eu optei por não conectar a relação trabalhista entre Chavela e Hilda com as questões advindas dos estudos decoloniais e a crítica ao colonialismo, porque não há muitos dados sobre Chavela que me proporcionem fazer uma discussão apropriada. Sobre as relações entre trabalho doméstico e colonialidade, ver: BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade e interseccionalidade emancipadora: a organização política das trabalhadoras

indica que Chavela deveria ser grata a Hilda por este suposto tratamento diferenciado, que, pelo visto, só Hilda enxerga. A relação é marcada pela hierarquia representada na narrativa de forma proposital. O destaque em negrito da palavra “filha” expressa um sentimento de dúvida de Paola, que produz o quadrinho sobre a fala da mãe, personagem¹⁶⁷. Chavela é “perdoada” por Hilda e a narrativa segue. Alguns capítulos depois, a primeira é esquecida e não regressa mais à história.

4.5 (Sub)representação de pessoas racializadas

A escolha por usar representação no singular é em razão da semelhança e da uniformidade como as pessoas não brancas foram inscritas nas histórias de PowerPaola. Quando aparecerem, são, em sua maioria, homens invisibilizados, e estão fazendo algum trabalho. Em alguns momentos, o personagem mistura-se com a paisagem (ver Figura 4-19).

domésticas no Brasil. *Soc. estado.*, Brasília, v. 30, n. 1, p. 147-163, abr. 2015. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922015000100147&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 04 fev. 2021. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922015000100009>.

¹⁶⁷ Sobre representações acerca das trabalhadoras domésticas em audiovisual, ver: SANTOS, Rosana de Jesus dos. *Entre a casagrande e o borrarho*: as representações sociais sobre as trabalhadoras domésticas na novela cheias de charme. 2018. 284 f. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, 2018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.te.2018.1051>.

Figura 4-19: Vários recortes de *Vírus Tropical*



Fonte: PowerPaola (2015a, p.145; 143; 110; 144).

As histórias em quadrinhos estabelecem intertextualidades com vários outros discursos apresentados em diferentes mídias. Sendo assim, as representações de pessoas não brancas foram, em sua maioria, estereotipadas e/ou invisibilizadas, principalmente, porque os/as produtores/as dessa mídia eram majoritariamente brancos/as.

Entendo que os estereótipos¹⁶⁸ e as visibilizações raciais reiterados nas histórias em quadrinhos são produzidos a partir de vários fatores, dentre eles: a) a não observância de

¹⁶⁸ A noção acerca de estereótipos é a mesma construída por Mara ViverosVigoya (2018, p. 104), que os estabelece como as ideias que se faz de alguém ou de alguma coisa a partir de imagens que são "exteriores" e não possuem um "dentro". O mote dos estereótipos é a simplificação da realidade a partir de um número reduzido de elementos específicos que são exagerados, da ocultação consciente ou do simples esquecimento. Com base nos estereótipos, é presumido que já se sabe tudo o que é preciso saber sobre uma pessoa ou um grupo, definindo cada unidade que o compõe por seus elementos. Essa composição do conceito pode ser

privilégio “com a qual as pessoas [brancas] raramente querem se defrontar, transformando-a rapidamente num discurso de mérito e competência que justifica uma situação privilegiada, concreta ou simbólica” (BENTO, 2002a, p. 46)¹⁶⁹; b) a metáfora identitária, ou seja, quem deve questionar/tensionar os lugares que as pessoas não-brancas ocupam são as pessoas não brancas, sendo as pessoas brancas isentas da luta antirracista e das discussões acerca da produção e dos efeitos da raça; c) a esquivia da ética, ou seja, a (re)produção discursiva de estereótipos nas artes é uma questão de opinião e é definida pelas escolhas argumentativas do/da artista, sem nenhum prejuízo ético para este/a, sendo que, para os/as brancos/as, a raça é uma não-questão e, por isso, têm a “liberdade” para representar o outro como quiser; d) os pactos narcísicos (BENTO, 2002a; 2002b) ou a solidariedade branca (DIANGELO, 2020), que são estratégias para a proteção de privilégios entre os brancos, em forma de alianças inconscientes, que incluem um acordo para não causar desconforto racial a outro branco se eles forem confrontados sobre questões raciais e/ou quando dizem ou fazem algo racialmente problemático. A solidariedade branca estabelece “tanto o silêncio acerca de tudo o que exponha as vantagens da posição branca quanto o acordo tácito de permanecer racialmente unido na proteção da supremacia branca. Romper a solidariedade branca é sair da ordem” (DIANGELO, 2020, p. 83).

A escolha feita por PowerPaola por esse tipo de representação de pessoas racializadas mostra que ela enxergou, de alguma forma, esses sujeitos na trajetória de sua vida, porém, não suscitou uma representação que distanciasse do que já vinha sendo enunciado ou que nos oferecesse algum elemento em que mostrasse que ela questionava as cenas retratadas. Aqui, percebo a efetivação dos pactos narcísicos e/ou de solidariedade branca já mencionados. Produzir imagens de pessoas não brancas em um contexto racista é um ato político que pode cooptar com uma noção de branquitude acrítica. Assim, ponderar questões relacionadas à invisibilização de pessoas racializadas em PowerPaola não implica

entendida através da situação relatada por Frantz Fanon em *Peles negras, máscaras brancas* (2020), em que é relatado que uma criança aponta-o e identifica-o de forma caricata como negro quando morava na França. Em suas conclusões, entendeu que ele era a um só tempo responsável pelo seu corpo, pela sua raça e pelos seus ancestrais.

¹⁶⁹ Acrescento a citação de Robin DiAngelo (2020, p. 48): “Ser percebido como branco produz mais do que mera classificação racial; trata-se de *status* e identidade sociais e institucionais imbuídos de direitos e privilégios legais, políticos, econômicos e sociais negados aos demais”. Conforme Peggy McIntosh (1989), toda pessoa branca, em graus diferentes, carregam a mochila invisível de privilégios, sendo que estes não são percebidos pelos sujeitos que os têm.

necessariamente a desvalorização da obra, não se pretende tentar censurar ou condenar um todo por uma escolha narrativa, mas é preciso colocá-las em evidência.

Segundo Mara ViverosVigoya (2018, p. 108), a história da Colômbia (e da América Latina) foi/é marcada pela escravização de pessoas - conhecida genericamente como escravidão - e pela experiência colonial, e as representações das pessoas não brancas são marcadas por isso. Para ela, a partir de seus estudos sobre masculinidades, os homens racializados geralmente são representados como primitivos, serviçais, dóceis e afáveis, porque não representam uma ameaça para a masculinidade hegemônica ocidental (poderosa, autoritária e cheia de iniciativa) ou, ao contrário, como brutais e sexualmente insaciáveis, por oposição ao homem branco, descrito desta vez como um cavalheiro civilizado e protetor. Os estereótipos são construídos pelos brancos em oposição ao sujeito da alteridade.

As mulheres negras estão ainda mais ausentes na obra de PowerPaola. São raríssimas as aparições. Para não cair na armadilha de que o racismo recai com mais força sobre os homens do que sobre as mulheres, entendo que a ausência é a anulação corpórea e ideológica. Se os homens negros apareceram mais do que as mulheres, mesmo que de forma estereotipada, “retirar da paisagem” as representações de mulheres racializadas é negar a sua existência, ainda que apenas fosse para incorporar à cena retratada. Ademais, “a suposição de que o racismo oprime mais os homens do que as mulheres, tanto no passado quando agora, baseia-se fundamentalmente na aceitação das noções patriarcais de masculinidade” (hooks, 2019, p. 162).

Conforme Beatriz Nascimento explica, são elas, as mulheres negras, que desempenham, em sua maioria, os serviços domésticos, os serviços em empresas públicas e privadas recompensados com baixíssimas remunerações (NASCIMENTO, 2021), em seu “destino histórico”, advindo de séculos de escravização.

Aqui é preciso pontuar que Paola é reconhecida em outros países do norte global como imigrante latino-americana, e isso faz com que ela se torne um sujeito que tensiona e locomove-se por várias categorias políticas, porém, a primeira percepção que um europeu/estadunidense tem sobre ela é que Paola é branca. A identificação de alguns dos seus marcadores passa pelo olhar imediato (a cor: branca)¹⁷⁰ e, para ser reconhecida como “imigrante”, precisaria de outras situações/distinções, como origem, sotaque, costumes,

¹⁷⁰ Sobre a ilusão de uma branquitude/branquidade não marcada, ver: FRANKENBERG, Ruth. A miragem de uma branquidade não-marcada. In: WARE, Vron (org.). *Branquidade: identidade branca e multiculturalismo*. RiodeJaneiro:Garamond, 2004, p. 307-338.

hábitos etc. O sistema colonial instaurou políticas de cor da pele, está visualmente diferenciada, tornando-a uma característica primária pela qual se define a diferença étnica (VIGOYA, 2018).

Entretanto, existiram algumas quadrinistas que foram contra as representações hegemônicas, como a estadunidense Jackie Ormes (1911-1985), considerada uma das primeiras mulheres negras produtoras de quadrinhos. Ela publicou pela primeira vez em 1937. Jackie colocou uma personagem negra (*Torchy Brown*) na centralidade de suas histórias, perpassando pelo humor e pela aventura e afastando-se da representação comum em que a sujeita representada quase não falava, tinha olhos e bocas exageradamente desenhados e ocupava profissões e lugares subalternos - em alguns casos, elas eram limitadas a vilãs¹⁷¹. Jackie publicou na imprensa direcionada para o público negro e foi uma quadrinista regular nas tiras desses jornais.

Em 1945, Jackie criou *Candy*, uma personagem que tinha como profissão o trabalho doméstico remunerado. Nesse momento, a quadrinista marcou um ponto divergente das comuns representações de empregada doméstica, pois traçou a personalidade de *Candy* pela perspectiva de uma pessoa perspicaz, inteligente, elegante etc. Jackie construiu novas possibilidades de representação para a população negra, diferente da homogeneidade que as mídias promoviam naquele momento.

Em 1947, ela fechou um contrato com a *Terri Lee Doll Company* para produzir bonecas de uma de suas personagens (Patty-Jo). Foi a primeira vez que a indústria de brinquedos infantis confeccionou uma boneca que se distanciava dos arquétipos *pickaninny* ou *mammy* - em português não há tradução adequada, mas algo semelhante a “negrinha/o” (criança negra) e “mãezinha” (serviçal condescendente). O termo *pickaninny* foi usado recorrentemente em *A cabana do Pai Tomás*, de 1852, e *mammy* é referente ao estereótipo de

¹⁷¹ Sobre personagens negras e histórias em quadrinhos e sobre Jackie Ormes, ver: WENSE, Henrique Sampaio. *A imagem do negro nos quadrinhos e nas produções audiovisuais infantojuvenis*. 2015. 93 f., il. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social)-Universidade de Brasília, Brasília, 2015; NETO, Marcolino Gomes de Oliveira. Entre o grotesco e o risível: o lugar da mulher negra na história em quadrinhos no Brasil. *Rev. Bras. Ciênc. Polít.*, Brasília, n. 16, p. 65-85, abr. 2015; NOGUEIRA, Natania Aparecida da Silva. Jackie Ormes: a ousadia e o talento da mulher negra nos quadrinhos norte-americanos (1937-1954). *identidade!*, v. 18, n. 1, p. 21-38, 2013; CHINEN, Nobu. O negro nos quadrinhos do Brasil. São Paulo: Peirópolis, 2019. Em inglês: GOLDSTEIN, Nancy. *The first africanamerican woman cartoonist*. Ann Arbor: University of Michigan, 2008; GOLDSTEIN, N. The trouble with romance in Jackie Ormes's comics. In: HOWARD, S.C.; JACKSON II, R.L. (org.). *Black comics: politics of race and representation*. Londres: Bloomsbury Academic, 2013. p.23-43; GOLDSTEIN, N. Fashion in the funny papers. In: GATEWARD, F.; JENINGS, J. *The Blacker the inker: constructions of black identities in comics and sequential arts*. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2015, p.95-116.

uma mulher negra, retratada como arredondada, serviçal (empregada/babá) e senhora, popularizado pela personagem *Mammy* do livro *E o vento levou* (1936) e posteriormente interpretada pela atriz Hattie McDaniel na adaptação para o cinema (1939). Esse último termo também foi usado em *A cabana do Pai Tomás*, de 1852, para designar o mesmo sentido, mas foi popularizado, principalmente, após o lançamento do filme (*E o vento levou*)¹⁷².

É necessário também o trabalho de Delius (@deliusdibujante), quadrinista argentina que, nos últimos anos, tem produzido um trabalho sobre a intelectual brasileira Lélia Gonzalez. O título, ainda inédito, será impresso pela Deep Editora em português e espanhol, mas terá tiragem limitada. Outra artista é a chilena Katherine Supnem (@supnem), que desloca para o centro de seus quadrinhos as representações de grupos considerados à margem. Uma iniciativa interessante foi a do portal *Mina de HQ* (@minadehq), que construiu uma lista de “120 artistas negras para conhecer” (SIERPINSKI, 2020).

4.6 Animais diversos, híbridos de animais e humanos e suas representações

Neste tópico, faço uma reflexão sobre os simbolismos e representações dos desenhos de animais, desde os domésticos, como cachorros e gatos, aos silvestres, como serpentes, raposas, lhama, foca, baleia, onça, tartaruga, etc. Esses elementos gráficos aparecem em quantidade razoáveis HQs de PowerPaola, em livros que se assemelham a diários íntimos ou diários de viagem. “A serpente” é o título de um capítulo de *Diario* em que ela descobre que o pai está muito doente e, ao longo das páginas, descobrimos que ele acaba por falecer. Os personagens que ela representa, como figuras antropomórficas (híbridos de animais e humanos), estão presentes em vários títulos de sua autoria, dentre eles, *o bípede raposa de cor laranja que veste roupas humanas* aparece em: *Nos Vamos, Tierra Larga* (PowerPaola; Besse-No Tan Parecidos, 2017) e *Distance* (POWERPAOLA, 2017b). Outros seres antropomorfos são representações de vários animais com a cabeça de PowerPaola (escorpião, cabra, ave etc.), como ocorre em *Diario* (2013).

¹⁷² Entendo que seja importante fazer um adendo sobre Maria Aparecida Godoy, ou Cida Godoy, que é uma roteirista de quadrinhos de horror e, provavelmente é a primeira negra quadrinista brasileira. Nascida em Guaratinguetá (SP), cresceu em uma família humilde, que se reunia à noite para contar “histórias de assombração”. Na escola, recebeu a tarefa de pesquisar as narrativas folclóricas da região, que acabariam servindo de inspiração para ela escrever suas próprias histórias de terror e suspense. Ela começou a enviar seus textos para editoras de São Paulo, e em 1968, o editor Rodolfo Zala interessou-se por uma de suas histórias e responde a Cida. Com esse incentivo, ela começa a escrever várias histórias, profissionaliza-se e escreve para outras editoras.

Segundo Leonor Arfuch (2010, p. 144), “o diário poderá substituir, com vantagem, a autobiografia, consignar os fatos memoráveis e avançar mais um passo em direção ao íntimo talvez menos ‘biográfico’ - a angústia, o medo, o erotismo”. Estes últimos são recorrentes na obra de PowerPaola, mas principalmente nas HQ sem formato de diários, aparentemente assumidos pela autora como estilo pessoal. Leonor (ARFUCH, 2010, p. 144) explica que, “dos gêneros biográficos cunhados na modernidade”, os diários seriam o mais próximo da intimidade midiática, o que “antes, o íntimo podia ser dito, não mostrado; agora, se mostra mais do que se diz”, referindo-se ao fato de que, cada vez mais, as culturas são pautadas nas visualidades. É o que aconteceu com as *webcomics*, quadrinhos publicados nas redes sociais ou em sites pessoais, principalmente aqueles que se dedicavam a contar as vivências do profissional que os fazia.

Paola, como já mencionado, é uma personagem ativa nas redes sociais e publica com frequência alguns quadrinhos pequenos ou recortes de histórias maiores. Nesse sentido, o que Leonor afirma acontece com PowerPaola, que se utiliza tanto da construção de HQs nesse formato que emula diários como a expressão da intimidade nas mídias.

A serpente, que é capa de *Diario*, tornou-se uma tatuagem em sua pele. Esse réptil está presente em demasia em *Diario*. No capítulo *La serpiente* há uma sequência de imagens sem textos em que PowerPaola aparece sendo perseguida pela serpente. Esse animal é introduzido pela vagina e sai pela boca. Depois, a serpente engole-a várias vezes, além da personagem também a expelir pela boca. Em outros desenhos, ela está dentro da cobra, realizando atividades rotineiras como desenhar, fumar maconha, ler etc.

Intercaladas a esses desenhos, surgem três representações do pai enfermo (e algumas enfermeiras), que rompem abruptamente as sequências com a serpente. Nesses, há os dizeres: “Yo ya no tengonoción de mi vida” [Eu já não tenho noção de minha vida] e “Medellín, 27/07/2011” (POWERPAOLA, 2013, n.p.), como algo que o pai tenha dito – devido ao uso das aspas e da data, uma anotação feita por ela como marco temporal. Em outra página dupla, aparece: “1 Agosto Medellín – Llevo 18 días acá, mi papá está em uma montanãrusa, avecespienso que va a vivier unos meses más y hayotrosdíaspienso que mañana no va amanhecer” [Eu estive aqui por 18 dias, meu pai está em uma montanha russa, às vezes eu acho que ele vai viver mais alguns meses e há outros dias em que eu acho que amanhã não vai amanhecer] (POWERPAOLA, 2013, n.p.), sendo esta uma reflexão dela em anotação de topo de página, conforme um diário. Abaixo, há um desenho do pai enfermo. Após perceber o

capítulo como um todo, parte serpente e parte pai enfermo fazem-nos perceber que ela está ansiosa e com angústia. Assim, o suposto sufocamento da serpente de várias formas, a adaptação à presença dela, depois a aparente convivência é decorrente do desconforto de PowerPaola perante a condição de saúde do pai.

A serpente é um animal que foi utilizado por várias culturas para a formação de um imaginário. No texto *ImagesfromtheRegionofthe Pueblo Indians of North America*, de Aby Warburg (1995), que foi produzido no início do século 20, há menção sobre as serpentes pelos indígenas da América Norte, mais precisamente da região de Santa Fé, Novo México, Estados Unidos. A Figura 4-20A é um desenho recortado do texto de Warburg, porém, foi produzido por Cleo Jurino, um indígena que entrou em contato com o alemão em sua viagem. Nas semanas em que ele esteve com *os pueblos*, Warburg faz inúmeras anotações e fotografias, bem como pediu para que os indígenas fizessem desenhos em respostas a suas perguntas. Ele chega à consideração de que *os pueblos* tinham

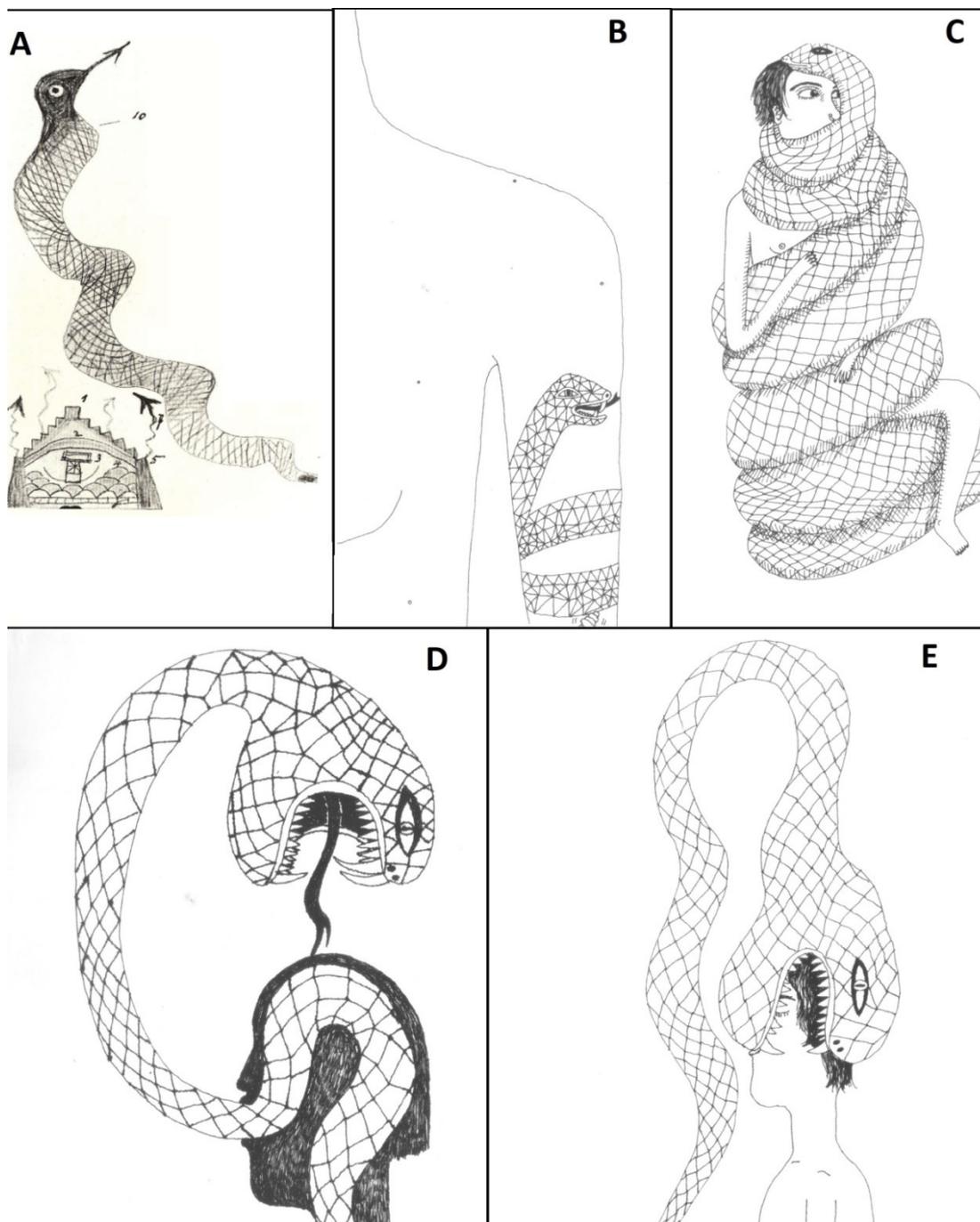
uma devoção religiosa a fenômenos naturais - animais e plantas - aos quais os índios atribuem almas ativas, que eles acreditam poder influenciar, principalmente, com suas danças mascaradas. Para nós [ocidentais], essa sincronia de magia fantástica e intencionalidade moderada aparece como sintoma de bipartição; para o índio, por sua vez, isso não é nada esquizoide, e, sim, urna experiência libertadora do poder de comunicabilidade entre o homem e o ambiente (WARBURG, 2005, p. 10).

Tomo esse trecho, escrito no início do século passado (sem nenhuma citação por parte de PowerPaola), para conectar livremente às produções de povos indígenas (do norte da América, e lembrando que, pela época da viagem de Warburg, havia muitos conflitos na área, que fora anexada de forma violenta pelos EUA) com as produções de Paola, enfatizando a ligação com os animais e plantas, tema recorrente entre *vários povos indígenas*, mas, também, na obra daquadrinista.

A simbologia da serpente foi pensada por Warburg como demônio, na acepção mais ampla da raiz da palavra, exterior à dualidade bem ou mal. Assim, conforme nota do tradutor, no sentido de “espírito, gênio” (JASON, 2005, p. 10). Porém, no próprio texto, ele diz que o desenho -Figura4-20A - é o ponto de vista de Cleo Jurino e seu filho. Cleo foi um dos sacerdotes e pintor do *kiva em Cochiti*. O desenho da serpente é associado à divindade do clima, tendo na língua uma ponta de lança em direção ao céu (WARBURG, 2005). Percebo que a serpente, como divindade do clima (em outras aparições, a serpente aparece com relâmpago), é parte de um ritual que requer uma espera, ou seja, após os festivais que ocorrem

no estado de Novo México, em que se utilizam serpentes vivas, há o momento de aguardar a resposta da divindade. No caso de PowerPaola, ela está em angústia, esperando notícias sobre a condição de saúde de seu pai. A cada momento, ela aguardava alguém avisar sobre a morte dele (Uriel). A serpente representada nas figuras 4-20B, C, D, E é um marco de tempo na espera de um sujeito que está em plena ansiedade, angústia e com medo.

Figura 4-20: Montagem de imagens: A: Desenho de Cleo Jurino para Aby Warburg; B: Serpente tatuada no braço de PowerPaola; C: Serpente enrolada em PowerPaola; D: Serpente que sai da boca de PowerPaola; E: Serpente que engole PowerPaola



Fonte: A: Warburg (1995, p. 9); B, C, D, E: Powerpaola (2013, n.p.).

Nas últimas décadas, algumas vertentes dos feminismos têm se dedicado a refletir sobre como os animais estão sendo usados, historicamente, para significar os corpos das mulheres e das pessoas racializadas. Embora, os feminismos também tenham questionado o

lugar que os animais ocupam nas nossas sociedades e de que forma devemos tornar-nos animais, sem necessidade de criar uma distância superior entre eles e os seres humanos. Uma virada pós-humanista tem sobressaído de estudos acadêmicos mais recentes, pois sujeitas/os não mais se identificam com as categorias dominantes de subjetividade. Na obra de PowerPaola, o uso das representações zoomórficas e de seres híbridos (humano-animal) embarça as restritas posições de hierarquia cortejada pelo sujeito universal.

Segundo Rosi Braidotti (2003, n.p.), a alteridade categórica (híbrido, zoomórfico, incapaz ou malformado), foi patologizada ao longo da história. Nas culturas ocidentalizadas, ela passou a ser vista a partir das figurações de um anômalo, um desviante e um monstruoso. Nas artes de PowerPaola, as representações de híbridos mexem com nossas noções sobre este outra/o que foi exposto no desenho e solicita-nos repensar nossas formas de imaginar os animais e suas relações com os seres humanos.

A pretensa vontade de uma normatividade morfológica era inerentemente antropocêntrica, com fortes conotações assimétricas de gênero, raça e geopolítica. Confirmava o sujeito dominante tanto no que ele incluía como suas características centrais quanto no que ele excluía como outros. Porém, conforme Braidotti, há algumas décadas, houve um encorajamento para nos relacionarmos com os animais enquanto animais, desfazendo de uma posição hierárquica *a priori*.

As relações com os animais são/é uma forma de estranhamento que deveria acarretar um reposicionamento radical do sujeito, pois requer dele uma forte movimentação para rever as assimétricas anteriormente impostas aos animais. Alguns grupos e movimentos sociais não-especistas já construíram estratégias para desfamiliarizar as interações humano-animal.

Porém, ao longo da história, os humanos usavam/usam os animais para marcar os limites entre as categorias fundamentais do ser e para definir a gramática social das distinções entre as espécies que assegura uma economia advinda da exploração animal.

Nesse sentido, ao tomar conhecimento de nossa sociedade atual, mesmo que se tenha manifestações, investidas e resistências a esse modo de produzir hierarquias, a artista, PowerPaola, subverte as representações “humanóides” ao borrar os limites entre humano-animal. Em várias publicações é perceptível uma vontade em misturar alguns elementos e de tornar-se lírico, no ato de apresentar os seus desenhos sem uma prévia censura especista.

A forma que PowerPaola representa as interações humanas-animais é uma possibilidade de enxergar este vínculo como uma conexão vital baseada no compartilhamento

de territórios ou ambientes em termos não-hierárquicos, construindo uma apreciação ética do que os corpos (humanos, animais, outros) podem fazer.

Além das representações de animais e antropomorfos, os relacionamentos afetivos e sexuais são um dos temas principais das narrativas gráficas, principalmente porque, em *QP* (2018b), todo o enredo é sobre um relacionamento amoroso que durou seis anos. Em todas as HQS lançadas, existe um momento em que ela se dedica a representar as relações que teve ao longo de sua vida, inclusive aquelas que aconteceram em viagens que ela realizou para outros países.

4.7 Amor

Um tema constante na produção de PowerPaolasão os relacionamentos interpessoais afetivo-sexuais que ela teve. Em *Virus Tropical*, temos as primeiras relações afetivas-sexuais. Em *QP*, a história principal é sobre a relação duradoura que teve com Quinque e que aparece também em *Diario*. Em *Nos Vamos*, ela viaja por parte da América do Sul acompanhada, em muitas vezes, por Pablo Besse. Em *Todo Va Estar Bien*, três relações são representadas: a) um triângulo amoroso formado a partir de situações decorrentes a uma viagem; b) um namoro longo com um rapaz; c) o início da sua relação com Quinque, como ela o conheceu e quando começaram a relacionar-se amorosamente¹⁷³.

De todas as relações relatadas mencionadas, as que mais me preocupavam conceitualmente eram as com Quinque e Pablo. Foram relações interpessoais duradouras que, em algum momento, tornaram-se afetivo-sexuais, e que se tornaram, posteriormente, amizades (apenas afetivas). Portanto, iniciei as reflexões sobre o amor. Percebi que trabalhar academicamente com essa expressão/categoria é uma tarefa complexa. Não consegui muitas referências que pudessem auxiliar-me na perspectiva que pretendia, sobre relações afetivo-sexuais não violentas e que não versavam apenas sobre papéis sociais atribuídos pelos gêneros.

O amor, na maioria dos discursos ocidentais, foi construído como um campo das mulheres, sobretudo, no caráter vocacionais destas, e era uma temática recorrente nas produções culturais, como livros, cinema, artes. Apesar disso, “até meados dos anos 70 houve uma ausência de cientificidade no seu estudo, considerando-se que ele seria demasiado

¹⁷³ Sobre os personagens mais recorrentes, ver Anexo A.

misterioso e intangível para o estudo científico. [...] A sua introdução, como objecto científico, nas ciências sociais e humanas foi, por isso mesmo, relativamente tardia” (NEVES, 2007, n.p.).

Outro apontamento sobre estes estudos é que os homens são os que mais escrevem sobre o amor e, a priori, atestando que foram amados. Eles falam a partir desse lugar e isso lhes confere autoridade. Já as poucas mulheres que se dedicaram a essa temática colocam em evidência um lugar de falta, de não terem recebido o amor que desejavam. bell hooks aponta que uma mulher que fala de amor é considerada suspeita pela maioria dos autores homens que escreveram sobre o tema. Na perspectiva dessa autora, o que as mulheres têm a dizer sobre o amor representaria uma ameaça direta e um desafio às visões que nos foram oferecidas pelos homens e, por isso, essa desconfiança pelos mesmos (hooks, 2021).

Mesmo que poucos pesquisadores acadêmicos tenham dedicado-se a esclarecer questões sobre o amor, alguns insistem em um sistema de crenças que sugere a existência de diferenças intrínsecas entre homens e mulheres quando se tem esse tema como mote. No entanto, as evidências concretas indicam que, embora as perspectivas de homens e mulheres frequentemente difiram, tais diferenças são aprendidas, e não inatas ou simplesmente “naturais” (hooks, 2021). Então, quando eu associar alguma situação em que Paola esteve como algo que se destaca como de mulheres (principalmente cisgêneros e heterossexuais), na verdade, é uma indicação de que mulheres foram socializadas para performar tal situação. De forma alguma pretendo ser essencialista.

Antes de continuarmos abordando sobre amor na produção de Paola, é preciso situá-la. Ela identifica-se como mulher cisgênero e que representou, na maioria das vezes, suas relações afetivo-sexuais heterossexuais, sendo que apenas uma relação passageira entre três pessoas foi o que diferiu das outras e que, por ter ocupado pouco espaço nas suas narrativas, não será analisada aqui.

Em *QP* e *Nos Vamos*, as relações afetivo-sexuais que Paola desenvolve ao longo da narrativa são construídas a partir de uma troca amorosa, ética e de cuidado. Para mim, foi importante notar essas características, pois, na maioria das vezes, aprendemos que o amor é importante, mas somos bombardeados por seu fracasso. Parece que não conseguimos alcançar o amor e que nossa jornada é incessante e inatingível, porém, quando me deparei com as narrativas de Paola, a representação do que ela construiu com Q e Pablo são de relações de amor.

Entendendo que uma relação amorosa seja a vontade de nutrir o nosso crescimento espiritual e o de outra pessoa, e que seja uma combinação de cuidado, compromisso, confiança, sabedoria, responsabilidade e respeito (hooks, 2021). Apesar de trazer essa breve definição, esta é apenas um ponto de partida. É importante delimitar que não podemos afirmar que uma pessoa pode amar e ser nociva e/ou abusiva a outrem. Amor e abuso não podem coexistir.

Em um momento da sua jornada, PowerPaola e Q resolvem apresentar-se como músicos em um bar (provavelmente entre 2011 e 2012). Ela canta e ele toca violão. Ambos estavam morando na Argentina e, com pouco dinheiro, viram na apresentação musical uma forma de obter algum dinheiro. Paola não consegue sair-se bem e sente-se muito constrangida. É uma cena longa de diálogo entre os dois sobre o suposto “fracasso” no canto de Paola. Q tenta, de alguma forma, confortá-la, mas não tem sucesso. Sabendo que Paola gosta de ceviche (é possível notar isso a partir de outros momentos representados por ela), Q convida-a para almoçar em um restaurante peruano.

Figura 4-21: Cena de *QP*



Fonte: PowerPaola (2018b, n.p.).

Paola fica feliz com o convite e anima-se mais. A cena ainda tem outros momentos, mas o que quero sublinhar é que a situação de angústia de Paola é amenizada e confortada por Q. Eles estavam em uma jornada juntos como imigrantes, em busca de oportunidades em suas respectivas carreiras.

Em algumas situações representadas, Paola, através de balões de pensamento, expressa certa insatisfação com as atitudes de Q, como a falta de escuta. Porém, é perceptível que ela lidou com essas situações de forma harmoniosa, pois mesmo após o término do relacionamento afetivo, ela expressa através de seu blog e *Instagram* afeto, confiança, compromisso, cuidado e respeito em relação a Q. Ele é personagem recorrente de suas histórias e ilustrações.

Pablo Besse é um artista argentino que foi companheiro de Paola. Além de *Nos Vamos*, ele é um personagem que está presente em *Tierra Larga* (PowerPaola; Besse -*No Tan Parecidos* -, 2017) e *Distance* (POWERPAOLA, 2017b). Na rede social *Instagram*, ele é representado como a *raposa bípede de cor laranja que veste roupas humanas*, que apareceu em algumas postagens. Entendo que Pablo antropomorfo deixa de ser Pablo Besse para tornar-se uma personagem que PowerPaola utiliza como interlocutor. Em *Distance*, o enredo é sobre uma amizade com uma menina, mas a história desenvolve-se a partir de uma conversa entre ela e a *raposa* enquanto passeava por uma rua. A data exata do início da relação dos dois não é possível identificar, mas as situações representadas em *Nos Vamos* começam em 2013. Em 2012, ela terminou a relação com Q.

Na imagem a seguir (Figura 4-22), Paola está falando sobre suas angústias, apresentando uma crise. Com falas como “Por que sempre me sinto menor?” e “Por que me sinto tão insegura?”¹⁷⁴, ela apresenta certo estresse. Pablo, representado como uma raposa, chega bem próximo a ela e diz “Te quiero” (POWERPAOLA, 2016a, n.p.). Essa fala demonstra uma pausa no momento de crise de Paola e traz para ela um aconchego e uma calma, visível pela sua feição de paz.

¹⁷⁴“¿Por qué siempre me siento menos?/ ¿Por qué me siento tan insegura?”

Figura 4-22: Cena de *Nos Vamos*

Fonte: PowerPaola (2016a, n.p.).

Os dois viajam juntos na maioria das representações de *Nos Vamos*. Pablo é uma figura recorrente nas redes sociais de Paola. Ambos formaram uma parceria artística no

projeto *No Tan Parecidos*¹⁷⁵, com algumas publicações juntos, como: *Tierra Larga, #1: La cocina que canta e#2: Extranjeros en todos lados*. O fim do relacionamento afetivo-sexual dos dois também não é possível precisar, mas a relação de amizade é representada em várias ilustrações e fotografias postadas nos perfis de ambos. Em 2020, Pablo faleceu.

Um ponto interessante é que tanto Q quanto Pablo não performam uma masculinidade patriarcal baseada na dominação do outro. Segundo hooks (2021, p. 82), “a masculinidade hegemônica exige que meninos e homens não só se vejam como mais poderosos e superiores às mulheres, mas que façam o que for preciso para manter sua posição de controle”. Ao menos, nas narrativas gráficas de Paola, não fica nítido esse tipo de comportamento por parte desses dois personagens homens¹⁷⁶. É possível afirmar que as relações apresentadas não configuram momentos de violência física e psicológica, ao menos ela quis representar assim.

Na maioria das produções culturais que focam na temática do amor, existe uma insistência na ideia de que definições são desnecessárias e, quando há uma delimitação do que seja o amor, artistas/autores sugerem que este deveria significar algo diferente para homens e para mulheres, distorcendo um compromisso ético entre as pessoas nas suas relações e negando-lhes compartilhar estratégias que ajudariam a tornar-nos mais amorosos, encorajando, principalmente as mulheres, a adaptar-se às circunstâncias em que falta amor (hooks, 2021).

¹⁷⁵ É possível ver algumas das publicações da dupla em <https://www.instagram.com/notanparecidos/>.

¹⁷⁶ Um personagem homem que é recorrente na obra de Paola é Uriel Gaviria (pai dela). Em *Virus Tropical*, é possível notar uma relação complicada entre pai e filha, devido aos constantes abandonos e ausências dele com ela. Porém, em *Diario e Toda Va*, parece que houve uma “virada” na forma como ela representa o pai, passando por memórias da infância de afeto entre eles e de como ela ficou ao saber do falecimento de Uriel. Então, percebi que houve uma mudança na representação da relação de Paola com o pai a partir das publicações após 2011 (ano do falecimento de Uriel), lembrando que *Virus tropical* teve a primeira impressão em 2010.

5 CAPÍTULO 4 – A VIDA DE TODAS, A VIDA COMUM, MAS TAMBÉM A SUA VIDA: QUESTÕES DO EU EXPANDIDO¹⁷⁷

“escutar o guardado na memória do afeto”.

(PRADO, 2008, p. 07)

Desde o início dos meus estudos para esta pesquisa, as memórias foram ponto importante, por seu caráter residual e movediço, que possibilita diferentes perspectivas acerca dos estudos da história, apresentando-se não como fonte daquilo que revela algo de verdadeiro, mas como possibilidade para analisar tensões. De qualquer modo, trabalhar com memórias é também lidar com os afetos, no sentido figurado e no sentido de afetar. Não há como contar uma história que será lida e não estabelecer um vínculo com a/o leitora/leitor, mesmo que seja de rejeição ao que está sendo lido. A frase da escritora Adélia Prado faz-me retornar a essa temática para trazer outras complexidades que não abordei no tópico específico sobre os estudos das memórias e da autobiografia.

As experiências compartilhadas via internet tornaram-se um lugar-comum nas últimas décadas e intensificaram-se nos últimos anos. As redes sociais, como *Instagram*, *Youtube* e *Facebook*, tornaram-se plataformas de transmissões online as/síncronas, que geraram enorme conteúdo disponível para acesso remoto através da web. Portanto, quero desenvolver algumas questões sobre acesso à rede de computadores e o exagero no volume de registros dos momentos da vida em forma de fluxo contínuo de publicações que alimentam as redes sociais, pois parece que essas postagens favorecem a comunicação desinibida.

Os estudos sobre as sociedades em redes têm como seu principal expoente o sociólogo espanhol Manuel Castells. No início dos anos 2000, o uso da internet já estava incorporado na rotina diária das pessoas (principalmente do norte global) e, naquele momento, mesmo que ainda incipiente, suscitava problemas, questões e situações passíveis de serem estudadas.

Assim, o primeiro ponto que gostaria de abordar é que as/os usuárias/os da internet que permanecem em casa, ou seja, que realizam o chamado *home office*, ressentem-se da falta

¹⁷⁷ O título deste capítulo refere-se a uma frase (traduzida) dita pela escritora venezuelana Gina Saraceni durante uma *live* em que ela entrevistou PowerPaola, em 2020 (POWERPAOLA, 2020). Utilizei no mesmo sentido empregado por Gina, em que ela entende as histórias criadas por PowerPaola como invenções genéricas sobre as vivências humanas, que não somente trazem as memórias (e sei do caráter móvel destas) sobre si, mas, também, de quem a rodeia.

de separação distinta entre trabalho e lazer, o que já era uma reclamação frequente no final dos anos 1990.

No caso de quadrinistas, ilustradoras/es, designers e prestadores de outros serviços, principalmente aqueles que trabalham como autônomas/os, acabam por permanecer durante muito tempo no teletrabalho, e suas vidas são engolidas pela internet, algo que, a princípio, parece paradoxal, pois é a mesma rede que proporcionou, talvez, uma proposta de trabalho para uma empresa em outra cidade sem necessidade de deslocamento. O tempo e o espaço são entendidos de forma diferente do que há algumas décadas. Nossas concepções sobre cada setor da vida são derrotadas pela restrição causada pelo uso prologado da conexão, da galáxia da internet. Tais condições fazem com que muitos desses profissionais permaneçam ativos por mais tempo, o que ocasiona imensas jornadas de trabalho em rede. Em muitos desses casos, são terceirizados, tendo de tornarem-se prestadores de serviços sempre disponíveis e flexíveis.

Outra possibilidade da rede, mas não tão beligerante, é que a internet tem o poder de diminuir distâncias (virtualmente) a um baixo custo, e pretende ter como característica a possibilidade de sincronia temporal entre as pessoas. Tal possibilidade, no entanto, apresenta suas contradições, pois, assim como pode combinar aspectos no que diz respeito à coletividade, também pode reforçar o individualismo. Se, por um lado, permite afiliações múltiplas em comunidades, movimentos, grupos, além de fomentar debates políticos de forma “mais democrática”, também, ao mesmo tempo, sua influência no domínio cultural pode acabar reforçando o caráter cosmopolita das novas classes profissionais e empresariais que simbolicamente moram em uma estrutura de referência global, reforçando a coesão social da elite e fornecendo um apoio importante ao significado de uma cultura global (CASTELLS, 2011).

PowerPaola utiliza muito as redes sociais e, em muitos momentos, acaba por criar egos online compatíveis com sua identidade offline, o que ocorre principalmente através das ilustrações de autorrepresentação, prática que também é uma das premissas do pacto autobiográfico. Isso gera a aproximação das versões criadas por si e de si e o indivíduo humano, embora as artes que se configuram por autorrepresentação possam reforçar os padrões sociais preexistentes advindos das socializações que a/o artista teve/tem.

Todavia, um ponto que eu levanto é que uma parte considerável das mulheres quadrinistas resolveram repensar a tecnologia a fim de adaptá-la às suas necessidades, criando grupos, movimentos e coletivos que articulam possibilidades de visibilidade na rede. É

possível compreender que as conexões cibernéticas oferecem a oportunidade de vínculos sociais para pessoas que, caso contrário, viveriam vidas sociais mais limitadas (CASTELLS, 2011). Diante disso, trazer a questão da vida cibernética para o debate é urgente, pois precisamos conhecer os efeitos reais e concretos da reestruturação global nos corpos racializados e gendrados, de classe, nacionais e sexuais de mulheres nos espaços cibernéticos, bem como na academia, nos bairros, nas prisões, nos movimentos sociais etc. (MOHANTY, 2020).

Assim, é importante notar como o uso das redes sociais como forma de resistência política e sobrevivência profissional pode conter armadilhas. A partir da noção de “capitalismo de vigilância”, Shoshana Zuboff (2019) alerta-nos que este reivindica de maneira unilateral a experiência humana como matéria-prima gratuita para a tradução em dados comportamentais. Nossos cliques diários formam uma “massa” de dados capturados a partir dos nossos rastros virtuais. Essa massa de dados é convertida “em *produtos de predição* que antecipam o que um determinado indivíduo faria agora, daqui a pouco e mais tarde” (ZUBOFF, 2021, n.p., grifos da autora).

Nesse sentido, as armadilhas do meio virtual podem capturar nossas futuras vontades, fontes preditivas para grandes empresas. Esses dados comportamentais apropriados podem retornar para nós na forma de produtos e serviços, marcando nossas vidas ao incentivar, persuadir, sintonizar e arrebanhar comportamentos em busca de resultados lucrativos para terceiros. É interessante ressaltar que não se trata de um único nicho (a publicidade/o anúncio direcionada/o), como foi no início da implementação desse tipo de capitalismo, pois, agora, tais práticas tornaram-se o modelo padrão para a maioria dos negócios que têm a internet como base. Portanto, as/os clientes não somos nós, mas as empresas que negociam nossos dados.

A autora apresenta críticas ao caráter revolucionário e coletivo de práticas subversivas em que o meio é a internet. O capitalismo de vigilância é o oposto do “sonho digital”, das ideias de que a internet poderia propiciar espaços pró-sociais e inclusivos. Ela complementa ainda que “a conexão digital é [...] um meio para fins comerciais de autorreferente” (ZUBOFF, 2021, n.p.).

Os usos das redes sociais de forma constante, tendo como finalidade a montagem de um portfólio, um momento de lazer e/ou uma distração/fuga, uma possibilidade narcísica ou até mesmo um espaço para “guardar” pequenos recortes diários e autobiográficos, são parte

de várias pausas diárias. Com o fácil acesso aos aparelhos de celular, tem-se intensificado o uso das postagens em redes sociais. A partir do aumento da frequência do status “online”, as quadrinistas encontram, na publicação digital, uma forma de baratear os custos, já que nesse meio, a partir de um aparelho e de uma caneta específica, a pessoa não precisa utilizar materiais físicos e de alto custo, como tinta, papel, canetas, pincéis etc. Além disso, a autopublicação e o cofinanciamento a partir de plataformas online fez com que as mulheres conquistassem mais espaços na cena nacional de quadrinhos. Sem a mediação de uma editora e/ou de um editor, as quadrinistas conseguiram publicar mais, com distribuição tanto impressa como virtual. Isso também requereu delas a execução das etapas específicas para uma publicação, ou seja, elas precisaram executar mais funções desse processo.

Retorno à discussão sobre as redes sociais, da prática de postagem, e, ao entender minimamente que estamos em um capitalismo de vigilância, isso faz com que nos sintamos aprisionados, mas com a sensação de felicidade. É uma contradição em que, mesmo inconscientemente, travamos embates sobre as tensões que regem as publicações em redes sociais. Nesse caminho, algumas quadrinistas recusam-se a aderir ao meio digital para publicação, já outras mostram-se intensamente preocupadas, saem durante um período e depois regressam; e ainda há aquelas que trazem essas discussões nessas mesmas redes para que sua leitora ou seu leitor entenda quantos processos estão embutidos nas postagens em redes e o que é possível para reelaborar esses processos.

As relações da maioria das quadrinistas com as redes sociais tem mostrado-se tensas e conflituosas. Porém, antes de falar mais sobre formação de coletivos e redes de apoio, quero regressar a uma questão muito complexa para os feminismos. Ao seguir o percurso desta escrita, senti necessidade de trazer novamente alguns conceitos e categorias que estão diluídos no texto. Uma delas é a categoria política e histórica das mulheres.

5.1 Coletivos como forma estratégica

Para pensar as uniões de mulheres e possíveis resistências, uma categoria tornou-se necessária para a discussão. A solidariedade, neste caso, forjou-se através dos movimentos de mulheres (feministas ou não), e tem sua própria historicidade enquanto estratégia política para grupos específicos, como é a reflexão da minha proposta de pesquisa.

Um momento interessante para pensar a emergência dessa categoria foi durante a formação dos grupos de consciências, bem como as mobilizações que tinham como foco as questões sobre raça, sexualidade e classe, encabeçadas por mulheres negras e não-brancas que viram na necessidade interseccional uma via para a solidariedade - que pode aparecer, comumente, nos estudos sobre o tema como irmandade.

Os grupos organizados que se movimentavam em torno dessa categoria perceberam que era possível *desessencializar* os sujeitos dos feminismos ou de vários outros movimentos sociais de minorias e promover interações baseadas na empatia e na solidariedade, buscando uma não hierarquização entre pessoas ou de sofrimentos. Em um primeiro momento, entenderiam a categoria mulheres como universalizante, e, por muito tempo, pensou-se dessa forma, mas propostas mais atuais de críticas a essas armadilhas vêm transformando categorias de análise histórica em arcabouços teóricos menos limitantes.

Portanto, conforme já mencionado, é preciso entender que, apesar de utilizar o termo “mulheres dos quadrinhos”, problematizamos dois pontos neste momento para que não haja compreensões ambivalentes. A) Entendo, aprecio e sugiro que qualquer tentativa de isolar o que seja específico das mulheres, em especial as quadrinistas, é desvinculada da realidade social que engloba minha pesquisa. Ocultar diversidades e experiências e alocá-las em caixas acomodadas e não relacionais compromete a postura ética da pesquisadora e limita a pesquisa à descrição do objeto. Não é essa a minha proposta, mas é, ao falar sobre o que não fiz, trazer esclarecimentos sobre minhas escolhas. Assim, a potência em visualizar uma categoria como a de mulheres e/ou mulheres nos quadrinhos é uma marcação política crítica ao horizonte de expectativas promovidos pelos desejos neoliberais, os quais promovem uma articulação que se utiliza de mecanismos perversos segregacionistas para manejar nossas sociedades. Os vínculos sociais políticos foram absorvidos por uma lógica capitalista e colonial e precisamos reverter essa situação, bem como devemos comprometer-nos a não retomar as velhas amarras que essa categoria fez em um passado recente, através de alguns movimentos sociais e acadêmicos dos feminismos.

B) O segundo ponto é também sobre usar as limitações em favor das movimentações estratégicas, pois sabemos que as quadrinistas exercem várias outras funções e atividades profissionais além das histórias em quadrinhos, charges e tiras. São profissionais polivalentes, que produzem ilustrações, vários tipos de artes plásticas, performances, palestras, atos e discussões etc. Portanto, é importante explicar que os materiais produzidos por elas são

múltiplos e circulam através de diferentes suportes (não somente formato livro) e entre espaços para além das redes sociais - como feiras, exposições, cursos, residências artísticas, lojas, espaços culturais etc. É preciso que esteja claro que mulheres quadrinistas não são as únicas a produzirem histórias em quadrinhos.

Quando me propus a analisar a trajetória de PowerPaola dentro de uma coletividade, ou seja, de grupos organizados de mulheres quadrinistas, também me dediquei a pensar quem são as protagonistas, como se organizam, com quais objetivos e estratégias. A interlocução e a visibilidade são as premissas balizares do que elas almejam. Nessa movimentação de encontro, mesmo que virtuais, promove-se uma economia dos afetos.

Antes de analisar a formação de coletivo e o uso da categoria solidariedade, quero trazer o porquê do uso do termo protagonismo. A ideia que o termo sugere pode sugerir algum incômodo para as perspectivas feministas atuais. Os espaços de debates, sejam acadêmicos ou promovidos por movimentos sociais, não raro reproduzem as disputas sobre quem vai tornar-se protagonista. A partir da década de 1970, os chamados “grupos de consciência” - que irradiaram a partir dos EUA -, formados por uma maioria de mulheres brancas da classe média, reuniam-se para discutir questões que elas consideravam pertinentes. Uma das queixas mais comum dentre elas era “não ter direito à voz, de sua palavra não ser ouvida. Diziam que os homens controlavam o discurso e as ações” (PEDRO; WOLFF, 2007, p. 58) de outros movimentos que se destacavam na época. Concomitante à existência desses grupos, outras redes de pessoas racializadas foram criadas e tensionaram a formação desses “grupos de consciência”, evidenciando seu caráter “exclusivo”.

Quando recorro ao termo protagonismo, não quero retornar a uma narrativa que exclui outras/os, pelo contrário, quero tencionar as relações preestabelecidas entre “homens” e “mulheres”, que já estão presentes nas narrativas gráficas e que, neste momento, protagonizar seria deslocar a centralidade que se coloca como “universal”. Sem recorrer à reconstrução do discurso da diferença sexual, emprego a categoria mulheres como posição política estratégica, que pode “operar no interior da matriz de poder”, mas “não é o mesmo que reproduzir acriticamente as relações de dominação. Ela oferece a possibilidade de uma repetição da lei que não representa sua consolidação, mas seu deslocamento” (BUTLER, 2018, n.p.). Nesse ponto, Judith Butler tratava de sexualidade e de identidade, porém, eu trouxe o trecho para a reflexão sobre a categoria mulheres.

Como exemplo de coletividade entre as mulheres, trago o coletivo *Chicks on Comics*, já mencionado neste texto, criado em 2008 por PowerPaola e Anna Bas Backer - quadrinista que nasceu na Holanda e que atualmente vive na Alemanha¹⁷⁸. A intenção do grupo foi construir um espaço colaborativo para mulheres quadrinistas. É possível entender sua criação como uma reação às assimetrias de gênero presentes na indústria dos quadrinhos. O uso da internet e das redes sociais foi para além da publicação de seus trabalhos, pois significou uma forma de “juntá-las” sem estarem no mesmo espaço físico, utilizando, assim, a globalização em prol do coletivo, como uma ferramenta útil para diminuir os isolamentos em que elas se encontravam antes de tornarem-se grupo.

Os temas abordados por elas versam sobre violências, cotidiano, ativismo, relações interpessoais etc., promovendo uma conversa transnacional, que possui as relações de gênero como ponto comum. É possível acessar os trabalhos do grupo através das redes sociais <https://www.facebook.com/chicksoncomics/> e <http://chicksoncomics.tumblr.com/>. Pode-se, também, ler algumas das publicações através da plataforma *issuu.com* (<https://issuu.com/chicksoncomiczines>).

Um dos zines mais importantes para o coletivo foi o *Fanzine a la carta* (2017)¹⁷⁹, o qual possui uma seleção de quadrinhos mudos (sem texto) que explora a “arte” como tema. O objetivo central foi reunir o trabalho de mulheres quadrinistas de diferentes partes do mundo, apresentar seus trabalhos e compartilhá-los com as/os leitoras/es. Ao todo, foram 151 artistas que participaram dessa publicação coletiva.

Segundo Marie Lorinquer-Hervé (2019), as duas fundadoras, imbuídas do desejo de diminuir o sentimento de isolamento e de abrir um diálogo com outras quadrinistas, empenharam-se no desafio de lançar um blog coletivo, no qual convidam artistas que já conheciam. PowerPaola traz para o grupo as argentinas Delius, Caro Chinaski, Clara Lagos e Sole Otero, enquanto Anna Bas Backer chama as irmãs alemãs Lilli e Ulla Loge, bem como Maartje Schalkx, holandesa que vive na Inglaterra. Em setembro de 2008, as quadrinistas lançaram em conjunto o blog *Chicks on Comics*, hospedado na plataforma *Blogspot*. Ao longo dos anos, elas migraram para a plataforma *Tumblr* e desligaram do grupo as irmãs Loge (2014), Sole Otero (2017) e Maartje Schalkx (2018). Depois, incorporou-se ao coletivo a

¹⁷⁸ *ChicksonComics* faz uma referência e uma homenagem a *ChicksonSpeed*, grupo musical feminista alemão de música eletrônica do final dos anos 1990 (LORINQUER-HERVÉ, 2019, n.p., tradução minha). *Chick*, em inglês, significa pintinho e, informalmente, garota/moça.

¹⁷⁹ Sobre zine, ver nota 101.

holandesa Julia Homersham (2011-2016), que reside em Londres, a brasileira Fabiane Langona (2015-2016), a cingapuriana Pixin Weng (2017) e a letã Zane Zlemesa (2017) (LORINQUER-HERVÉ, 2019).

O blog coletivo é uma estratégia para angariar leitoras/es - uma pessoa acessa para ver um quadrinho de PowerPaola e acaba visualizando outras artistas, por exemplo. A formação dessa rede se dá por meio da reapropriação de certas ferramentas da globalização, como a internet. Embora os quadrinhos estejam todos na língua inglesa, dificultando o acesso de uma parcela grande de suas fãs/leitoras, alguns deles não possuem texto escrito, ou seja, são mudos, o que possibilita maior acessibilidade. Ressalto que a publicação impressa e virtual de maior relevância do coletivo (*Fanzine a la carta*) foi apenas composta por tiras mudas.

Para além das publicações feitas com ferramentas como o *tumblr*, que é um serviço gratuito (uma autopublicação online), é possível identificar que as trocas de e-mails e os serviços de mensagens instantâneas, bem como a seção de comentários das publicações, faz com que as artistas conectem-se com as/os leitoras/leitores - constituindo cada vez um público mais amplo -, mas, também, com outras quadrinistas.

Muitas das integrantes do coletivo referenciam, nas suas publicações ou em falas/entrevistas, nomes de mulheres quadrinistas da cena *underground* dos EUA da década de 1970 em diante, evidenciando que a promoção de projetos de coletivos é uma estratégia mais antiga e que possui uma genealogia que atesta a existência de uma história das mulheres quadrinistas (LORINQUER-HERVÉ, 2019).

Por isso, destaco um nome importante e proeminente quando se fala em aglomeração de mulheres em grupos feministas, que tinha como objetivo central fortalecer e apoiar a produção de quadrinhos feitos por mulheres. Trina Robbins é uma artista e quadrinista estadunidense que participou do movimento *underground* e chegou a desenhar a Mulher-Maravilha da DC Comics. Em sua autobiografia, *Last girl standing*, de 2017, Robbins conta que conheceu os quadrinhos na infância, aproveitando que sua família incentivava a leitura; e depois, ao participar do movimento hippie, nos anos 1960, ela aponta que os quadrinhos voltam a ser populares: “De repente, os quadrinhos estavam de volta, e não para a criança que eu fui, mas para os estudantes universitários e nós, hippies. Batman era todo *pop art* na televisão” (ROBBINS, 2017, p. 56).

Nessa mesma época, ela conheceu as publicações *underground*, voltadas para a contracultura, que também publicavam quadrinhos: “De repente, percebi: os pequenos desenhos de pessoas no papel que eu produzia eram na verdade quadrinhos. Eu poderia fazer quadrinhos assim!” (ROBBINS, 2017, p. 57). Nesse momento, ela começou a produzir histórias em quadrinhos que eram publicadas em revistas alternativas, participando do movimento junto com outras/os artistas.

No final dos anos 1960, Robbins conheceu textos da segunda onda feminista, que começou a despontar nos Estados Unidos. Ela cita diretamente o texto *Why the women are revolting*, de 1969, assinado por Gumbo. Mais tarde, ela descobriria como autora a ativista Judy Gumbo Albert: “A mulher que o escreveu, que simplesmente assinava seu nome como Gumbo, era política, e eu era mais hippie do que radical, mas o que estava escrito ressoou” (ROBBINS, 2017, p. 118). Ela pôs-se a participar de reuniões de grupos de consciência e conheceu o jornal feminista *It Ain't me, Babe*. Voluntariou-se para ajudar com a publicação e logo passou a desenhar as capas e a fazer a arte.

Em 1970, Robbins conseguiu juntar várias outras quadrinistas mulheres para, juntas, publicarem uma revista de quadrinhos produzida inteiramente por elas e com conteúdo feminista. Com o mesmo título do jornal, *It Ain't me, Babe*, teve apenas uma edição, mas que esgotou e teve de ser reeditada. O sucesso dos quadrinhos feministas deu segurança para ela, que, em 1972, editou outra revista *underground* feminista chamada *Wimmen's Comix*, que teve vida mais longa, com dezessete edições ao longo de vinte anos (1972-1992), mostrando trabalhos de dezenas de mulheres quadrinistas.

Trina Robbins também se notabilizou pelo ativismo no sentido de reescrever a história das mulheres nos quadrinhos “norte-americanos”, como ela mesma se propõe em *Prettyink: womencartoonist 1896-2013*, livro no qual a artista tenta recuperar várias mulheres que trabalharam com quadrinhos nos Estados Unidos desde o surgimento desse tipo de publicação. Ela ressalta:

Desde o início dos anos 1980, eu estava ficando enjoada e cansada de ouvir os homens, tanto *underground* quanto *mainstream*, que não apenas as meninas não liam quadrinhos, mas que as mulheres nunca ou quase nunca haviam desenhado quadrinhos. Eu sabia que a primeira opção não era verdade, porque me lembrava de minhas amigas e de mim lendo quadrinhos, e suspeitava que a última também não era verdade (ROBBINS, 2017, p. 178).

Nesse livro, ela dedicou um tópico sobre o sucesso das “memórias gráficas”, apontando a iraniana Marjane Satrapi como quem “abriu as comportas” (ROBBINS, 2013, p. 160) com *Persepolis*, em 2003. Então, começou uma sequência longa de exemplos de quadrinhos autobiográficos, como o trabalho de Alison Bechdel em *Fun Home*, de 2006. Trina Robbins é uma quadrinista antes de ser uma historiadora, e participou ativamente de uma parte relevante da mesma história que pesquisou, tendo uma relação afetiva com a história das quadrinistas sobre as quais tomou como obrigação reescrever a história.

É interessante ressaltar que existiram outras mulheres que compuseram a cena *underground* estadunidense, como Diane Noomin, quadrinista que publicou na revista *Wimmen's Comix* junto com Trina Robbins, e depois, em 1976, junto a Aline Kominsky-Crumb, criou sua própria revista, a *Twisted Sisters*. Como ativista feminista, Noomin focou suas histórias em temas e pautas do movimento, como aborto, relações abusivas e sexualidade. Em 2019, ela editou uma antologia com 60 quadrinistas de diversos países, com o título *Drawingpower: women's stories of sexual violence, harassment, and survival*, tratando sobre violência de gênero. Cada artista fez histórias baseadas em suas próprias experiências traumáticas. Entre estas, estão as latino-americanas PowerPaola e Marcela Trujillo. Na Figura 5-1, é possível identificar que a personagem Maliki lê a revista *Twisted Sisters*.

Figura 5-1: Uma tira para *Arcadia* sobre Maliki



Fonte: PowerPaola (2017e, n.p.).

Embora eu tenha citado apenas Trina Robbins e Diane Noomin, que atuaram no movimento *underground*, elas não foram as únicas personagens dessa história das mulheres

quadrinistas nos Estados Unidos, porém, o meu foco não é o norte global, e, por isso, limitei-me a fazer um recorte específico que fosse conectado com a temática abordada.

É interessante, também, apresentar brevemente o grupo *Guerrilla Girls*, um coletivo de arte com ativistas feministas que procuram expor o machismo e o racismo na arte. O grupo mantém a identidade das artistas anônimas - todas cobrem o rosto com uma máscara de gorila e usam pseudônimos de artistas famosas, como Frida Kahlo e Gertrude Stein. Elas produzem arte através de cartazes com palavras de ordem, seguidos por dados estatísticos concretos que demonstram seu ponto, como em: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no museu Metropolitan? Menos de 5% dos artistas nas seções de arte moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos. *Guerrilla Girls* Consciência do mundo da arte” (MASP, 2018, p. 30).

O grupo iniciou em 1985, após protestos contra uma exposição do The Museum of Modern Art - MoMa de Nova York, em 1984, na qual, dentre os 165 artistas em exposição, apenas 13 eram mulheres. O racismo também é alvo de suas intervenções, como em: “Apenas 4 galerias comerciais em Nova York exibem mulheres negras. Apenas uma exhibe mais do que uma” (MASP, 2018, p. 18). As mensagens de repúdio não são relacionadas apenas aos museus e às galerias de arte, mas, também, às indústrias do cinema, ao teatro e à imprensa.

O estilo delas lembram os slogans de protesto durante o maio de 1968, na França, e a *Pop Art*, através de cartazes e posters ao estilo publicitário. Aliando montagens simples com dizeres escritos de fontes estatísticas verificáveis, sua arte é direta e objetiva, no sentido de denunciar os preconceitos estruturais na cultura e na arte.

As manifestações artísticas que se opuseram a uma estrutura machista influenciaram outras tantas mulheres a refletir e a repensar suas dificuldades ao ingressar em certas profissões.

5.1.1 Para pensar a categoria solidariedades feministas

Entendo, de início, como são importantes os intercâmbios de ideias, estratégias e práticas entre Sul-Sul, Sul-Norte e Norte-Sul¹⁸⁰. É a partir desse diálogo que construímos críticas ao colonialismo e à colonialidade da produção dos conhecimentos (conceitos e ideias), estruturando resistências. Isso sem perder de vista que é preciso reinterpretar, reescrever e

¹⁸⁰ Quando me refiro a norte-sul, refiro-me *mais* às experiências de mulheres intelectuais e/ou ativistas que são imigrantes e/ou descendentes de pessoas e povos do sul. Ou seja, uma base de produção feminista assentada no norte, mas não somente nascida de.

redesenhar de forma descentralizada, ou que leve em consideração as diásporas e as críticas às narrativas imperiais/coloniais para, assim, construir e/ou redescobrir categorias.

Nessa perspectiva, introduzo dois pontos importantes, que permeiam a construção de pactos e laços que promovem as solidariedades entre mulheres:

a) O conceito de nãocolonização discursiva, elaborado por Chandra T. Mohanty (2020), problematiza e reflete sobre a produção dos saberes, seja acadêmico ou artístico. A posição de quem cria não deve promover hierarquias e estabelecer relações não éticas com “a outra/o outro”, é preciso subverter a representação comum de que o sul global é um personagem vítima ou uma pessoa/povo sem agência.

b) A noção de nãoviolência epistêmica, formulada por GayatriSpivak (2010). Neste conceito, a questão central é o silenciamento e o apagamento da outra/do outro. De forma violenta e sistêmica, impõe-se representações únicas e limitantes sobre as pessoas/povos que compõem as escritas, os desenhos e as demais formas de publicação - acadêmica/artística, virtual/impressa. Esse ponto conecta-se sumariamente com o anterior, porém, o primeiro postula que existe um orientalismo, uma visão do ocidente em relação ao terceiro mundo reiterada, já o segundo parte da ideia de que essa representação única provoca os apagamentos e silenciamentos.

À vista disso, é possível construir relações éticas entre quem produz (no caso arte, mais especificamente quadrinhos) e quem é representada/o. Vale pôr em evidência que algumas artistas, fanzineiras e quadrinistas mostram em seus trabalhos que esses dois pontos são percebidos e combatidos nas suas produções. As feitura das artes de parte dessas profissionais já são permeadas por imposições menos violentas ou nãoviolentas e que tendem a mostrar e a problematizar assimetrias e opressões presentes em nossas sociedades.

Em meio a tantos tratamentos teóricos sobre solidariedade, eu suscito e uso a definição de Chandra Mohanty, que foi estabelecida em seus estudos e pensada em termos de mutualidade, responsabilidade e reconhecimento de interesses comuns como a base para as relações entre as diversas comunidades. Em vez de assumir uma comunhão forçada de opressão, a prática da solidariedade coloca em primeiro plano as comunidades de pessoas que optaram por trabalhar e lutar juntas. Diversidade e diferença são valores centrais aqui, que devem ser reconhecidos e respeitados, não apagados na construção de alianças (MOHANTY, 2013).

Escolhi essa explicação sobre solidariedade porque ela é entendida como partilhada, como conquista que é resultado da luta política ativa orientada para a práxis. É uma relação estabelecida entre o eu e o você(s) contra uma opressão/desigualdade/assimetria. Mohanty (2013) traz esse conceito em contraposição à “irmandade” e à “sororidade”, pois, para ela, ambos são problemáticos¹⁸¹ e, por isso, as políticas de solidariedade, conforme supramencionei, formam uma via para pensar as ligações e relações entre sujeitas na forma ética¹⁸².

As solidariedades feministas provocaram, e provocam, mudanças nas realidades das pessoas que as praticam cotidianamente, consituindo, assim, um processo histórico e coletivo, contextualizado e que tem como princípio a aglomeração e/ou movimentos que lhe dão forma e conteúdo históricos. Nesse sentido, explorar e analisar esse potencial de relação entre mulheres quadrinistas de vários lugares, principalmente do sul, fornece uma maneira de ler e compreender o mundo a partir de uma explicação adequada sobre a consolidação das desigualdades de gênero, raça, classe, (hetero)sexualidade e geopolítica, que são necessárias para imaginar e remodelar a solidariedade feminista transnacional (MOHANTY, 2013). Vale ressaltar que isso não significa, automaticamente, que as vidas das mulheres são iguais, mas, sim, que, em alguns momentos e lugares, são comparáveis.

Essa categoria tem a centralidade na prática coletiva autorreflexiva, que visa à transformação de si mesmo, à reconceitualização de identidade e à mobilização política como elementos necessários para formentar algumas práticas de descolonização, de antirracismo e de feminismo, sem necessariamente serem eixos separados. Assim, a ideia de criar vínculos a partir da categoria mulheres não significa entender esta como tendo interesses e desejos idênticos. Entendo que as possíveis articulações entre uniões de curto, médio e longo prazo têm interesse na formação ou na construção de estratégias de coalizão entre as dimensões de classe, raça/cor, sexualidade e geopolítica.

Portanto, recuperar a possibilidade da construção de solidariedades feministas não colonizadoras e que atravessam fronteiras é uma forma de coalização de sujeitas frente às

¹⁸¹ “A categoria de irmandade ficou estigmatizada como um apelo emocional destinado a mascarar o oportunismo de mulheres burguesas, brancas e manipuladoras. Sob esse prisma, tratava-se de esconder o fato de que muitas mulheres exploram e oprimem outras mulheres. [...] As mulheres foram inteligentes ao rejeitar uma irmandade falsa baseada em noções estreitas de união” (hooks, 2020, n.p.).

¹⁸² Durante anos, Chandra tem-se preocupado e problematizado os limites e as possibilidades de construir solidariedades feministas entre as divisões nacionais, raciais, sexuais e de classe. Foi o que motivou a escrita do livro *Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity* (2003). Nesse livro, ela também se dedica às categorias e chaves analíticas das identidades e experiências.

opressões. As "diferenças compartilhadas" seriam as responsáveis por solidificar uma base solidária entre distintas perspectivas dos feminismos do Terceiro e do Primeiro Mundo. As uniões podem promover possibilidades de alianças políticas que nos levarão rumo às solidariedades transnacionais, tendo em vista que existe em curso “uma tentativa de dissuadir as pessoas de se envolverem na luta política radical de hoje” (DAVIS, 2018, n.p.).

Os vínculos e a formação de grupos de mulheres que produzem quadrinhos de forma organizada tem sido possível através de solidariedades feministas em rede, que, ao juntar-se em várias (em conjunto), criam espaços potentes e correlacionados, em que uma leitora que acessar a publicação de uma artista terá acesso, quase que imediatamente, a outros trabalhos produzidos por mulheres que não sejam tão conhecidas como aquela que trouxe a/ao leitora/leitor até ali, como o coletivo *Chicks on Comics*, já abordado.

5.2 Diálogos desenhados por outras mulheres

Em 2020, a história em quadrinhos *Virus Tropical*, de Paola, completou 10 anos a partir de seu primeiro lançamento, em formato de volume único. Algumas artistas fizeram ilustrações e quadrinhos de um a dois quadros para “comemorar” essa data.

Em fevereiro, a *hashtag* #virustropical10anios foi criada na rede social *Instagram* e houve várias publicações de pessoas diferentes, ao todo 59 postagens, acionando esta *hashtag*¹⁸³. Algumas/ns quadrinistas, mulheres e homens, bem como ilustradoras/es, empenharam-se em criar uma arte para celebrar essa data.

As duas primeiras ilustrações, apresentadas na Figura 5-2, são, respectivamente, das artistas Ana Paula Machuca (@nuage94), argentina, e de Mariana Ruiz Johnson (@marianaruizjohnson), peruana.

¹⁸³Uma "tag" (a tradução do inglês seria "etiqueta" ou "marcador") na internet é uma palavra-chave utilizada para indexar informações a ela associadas, facilitando a pesquisa e o acesso em ferramentas de busca. Uma *hashtag* é formada quando se acrescenta o símbolo de cerquilha (#) na frente da tag, tornando-a um hiperlink e fazendo o conteúdo a ele associado acessível por meio de um clique. A *hashtag* é muito utilizada em redes sociais.

Figura 5-2: hashtag #virustropical10anios



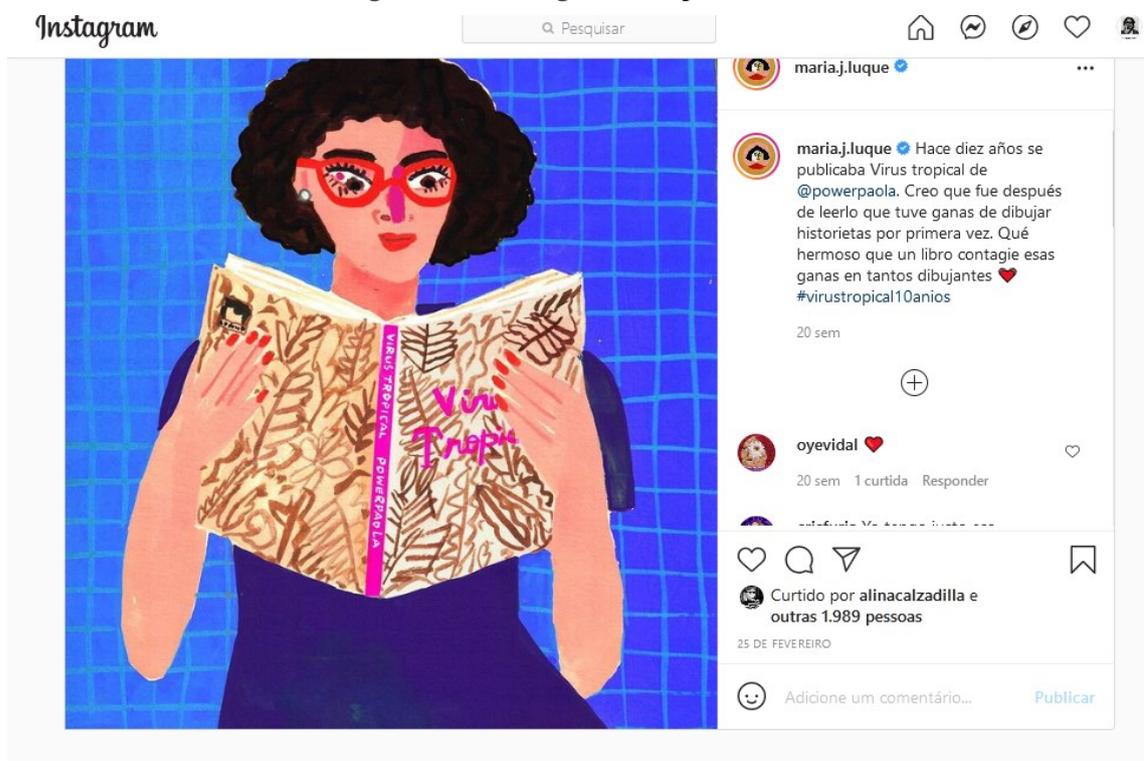
Fonte: A: Machuca (2021); B: Johnson (2021, n.p.).

A primeira é um detalhe de uma estampa, em que Ana Paula Machuca (@nuage) fez um desenho tendo como suporte o papel e usando tinta para pintar uma personagem humanoide lendo a história em quadrinhos *Virus Tropical*. Ao fundo, temos grandes folhagens. Na segunda, Mariana Ruiz Johnson (@marianaruizjohnson) desenhou-se no que se presume ser sua casa, à vontade em seu sofá. Ela está lendo *Virus Tropical* e comenta: “O desenho é tão livre! É como não ter medo de desenhar. E também é corajosa no que conta. Isso me dá vontade de fazer uma história em quadrinhos...”¹⁸⁴ (JOHNSON, 2020, n.p.). Mariana Ruiz Johnson destaca que “o livro de PowerPaola foi a porta de entrada para o mundo dos quadrinhos. Mas com a qualidade de pensar esse universo ‘como um lugar livre e sem preconceitos’” (URDIN, 2021, n.p.)¹⁸⁵. As duas trazem referências diretas à história em quadrinhos de Paola. Diante dos relatos artísticos, temos a ideia de que foi uma obra que, de alguma forma, mudou a forma como cada uma entendia as artes, provocando um sentimento de gratidão e inspiração que se direciona à PowerPaola nessa referência ao marco temporal.

¹⁸⁴ “El dibujo es tan libre! Es como se no tuviera miedo al dibujar. Y también es valiente en lo que cuenta. Me dan ganas de hacer un comic”.

¹⁸⁵ “el libro de Power Paola fue la puerta de entrada al mundo de la historieta. Pero con la cualidad de pensar este universo ‘como un lugar libre y desprejuiciado’”.

Figura 5-3: hashtag #virustropical10años



Fonte: Luque (2021, n.p.).

Na figura 5-3, que é um recorte de uma captura de tela, a quadrinista argentina María Luque (@maria.j.luque) explica que provavelmente foi depois de ler esse quadrinho que se dedicou a produzir sua primeira *historieta*. Ao entrar em contato com a produção de María Luque, tive uma sensação de que a sua forma de fazer quadrinhos, bem como as técnicas utilizadas, lembrava-me o trabalho de Paola.

Figura 5-4: hashtag #virustropical10anios



Fonte: A: Saucedo (2021, n.p.); B: Figueroa (2021, n.p.).

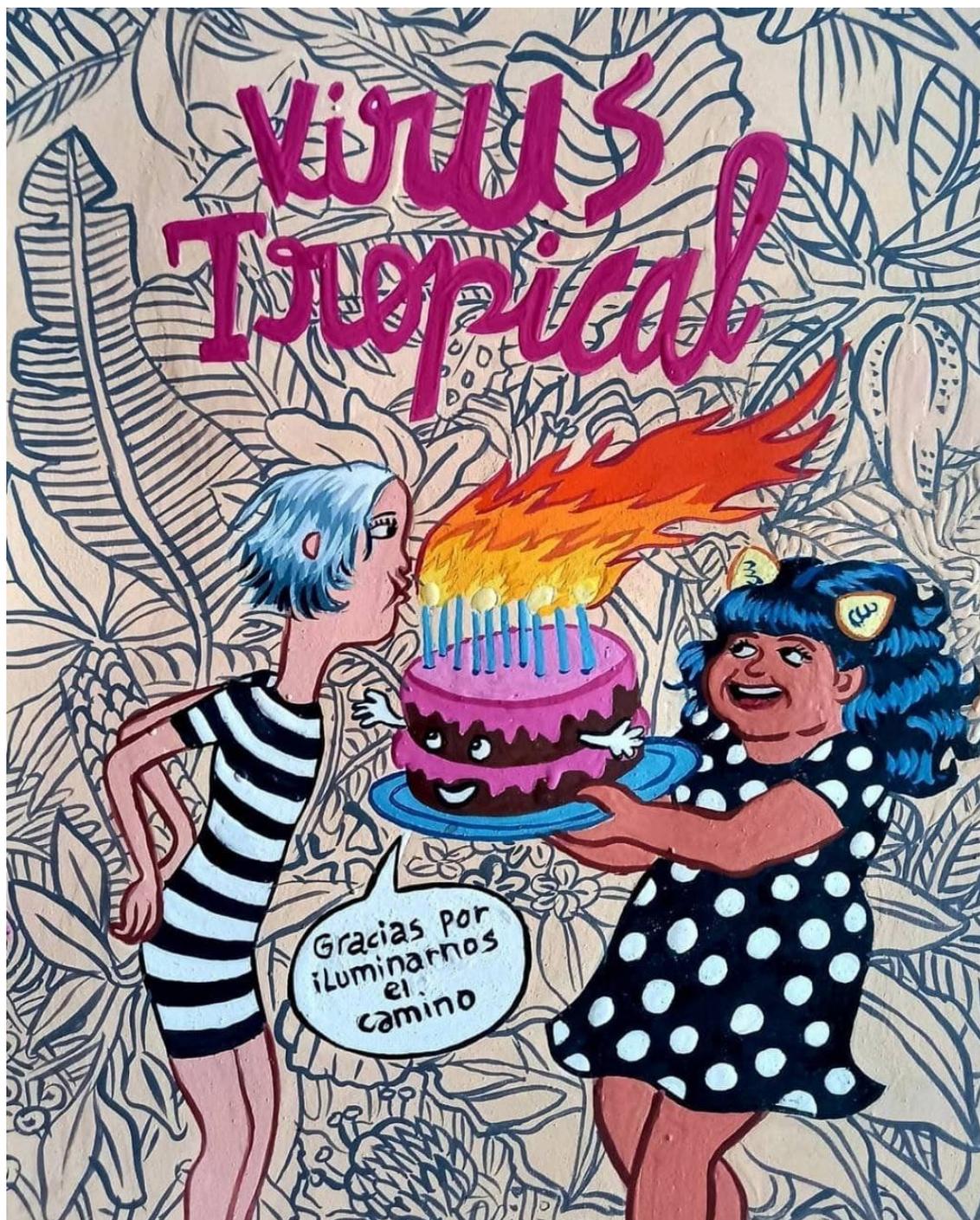
A ilustradora argentina Vane Saucedo (@vanesaucedodg) também mostrou como Paola inspirou/motivou-a a contar histórias: “Depois de ler Powerpaola, achei que poderia narrar tudo”/[...] [narradora] mais tarde conheci-a no festival /[balão]: - Como se faz para contar assim? /[balão - Paola responde]: -Você tem que escolher bem o que contar”¹⁸⁶ (SAUCEDO, 2021, n.p., tradução minha). Foi a partir da produção de PowerPaola que muitas mulheres latino-americanas passaram a cogitar empenharem-se na produção de histórias em quadrinhos e, em alguns casos, de ilustrações também. É interessante notar, a partir dessa “data comemorativa”, que em 10 anos saímos de um cenário com pouquíssimas mulheres no campo profissional para um aumento substancial, mas ainda assimétrico em relação aos homens.

A Figura 5-4B faz referência a uma cena de *Virus Tropical* na qual Paola deixa um recado para suas amigas de infância que ficaram em Quito, em que a protagonista diz: “Mariana e Marcela Rosales. Se estão lendo isto, quero que saibam que penso muito em vocês e que adoraria que voltássemos a ter contato” (POWERPAOLA, 2015a, p. 90). No caso da Figura 5-4B, Daniela Soto Figueroa (@daniela_soto_figueroa), artista chilena, autorrepresenta-seenviando uma mensagem para a equatoriana-combiana: “Paola, se você ler

¹⁸⁶ “Después de leer a Powerpaola sentí que podía narra todo.../Es una genia, quiero poder hacer lo mismo./[narradora]Años mas tarde la conocí en el festival/[balão]: - ¿Como haces para contar así?/[balão - paola responde]: -Hay que elegir bien que contar/[narradora]: Mi admiración fue más fuerte”.

isso, quero que saiba que o *Virus Tropical* tocou meu coração”¹⁸⁷ (FIGUEROA, 2021, n.p., tradução minha).

Figura 5-5:hashtag #virustropical10anos



Fonte: Trujillo (2021, n.p.).

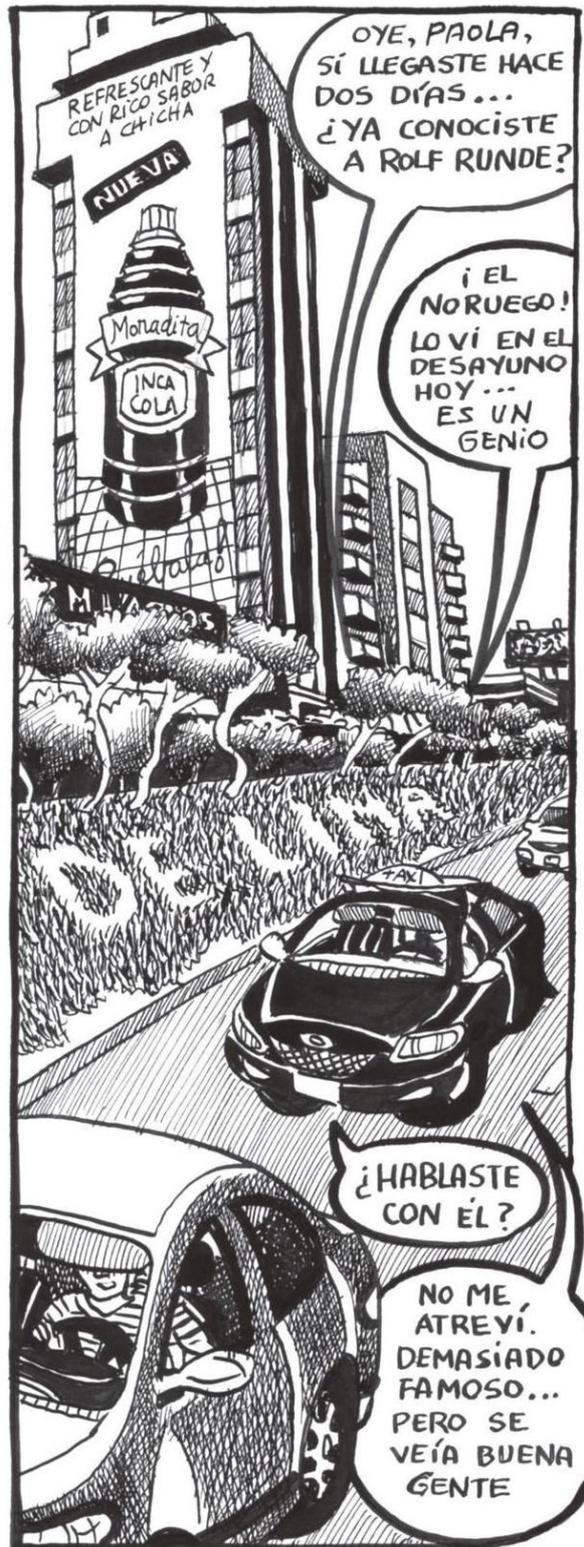
¹⁸⁷“Paola, si lees esto quiero que sepas que Virus Tropical tocó mi corazón”.

A última imagem (Figura 5-5) referente à *hashtag* é a homenagem que a chilena Marcela Trujillo (@maliki) postou para Paola. Nela, podemos identificar a capa de *Virus Tropical*, reproduzida ao fundo, e as representações da própria Marcela com um bolo confeitado com 10 velas acesas e Paola assoprando para apagá-las - toda a arte feita com tinta acrílica. Metaforicamente, o bolo agradece pelo caminho “aberto” por PowerPaola. A relação das duas artistas é partilhada através de fotografias que ambas postam em suas redes sociais, mas, também, de quadrinhos que elas fazem citando/representando uma à outra. Sobre estas formas de homenagear-se, vou refletir agora.

PowerPaola desenhou muitas das suas conversas cotidianas com amigas/os e/ou outras quadrinistas que acabara de conhecer. O mote de suas publicações visou à ênfase no diário, nos pequenos ou longos encontros, nas conversas sérias, rápidas, debochadas do dia a dia, da hora do café, do passeio ao ar livre, dos bares. Ao repassar o blogger dela, bem como suas postagens em redes sociais, notei a presença de várias personagens que coincidiam com nomes de artistas que já conhecia.

De forma recíproca, algumas quadrinistas também desenharam PowerPaola. Em 2018, fiz a aquisição da história em quadrinhos *Idolo, una historiacasi real* (2017), de Marcela Trujillo/Maliki¹⁸⁸. Ao folheá-la, notei que uma personagem era-me bastante familiar (Figura 5-6). Embora ela não apareça desenhada nesse recorte, há uma sugestão de que a personagem Paola está no carro junto com Maliki.

¹⁸⁸ O “quase real”, explica Maliki, seria devido ao fato de a pessoa que inspirou a criação do personagem Rolf Runde pedir anonimato e discrição. A primeira edição foi publicada pela editora Reservoir Books, no Chile (TRUJILLO, 2017).

Figura 5-6: Recorte de *Idolo*, de Maliki

Fonte: Trujillo (2017, p. 30).

No início da narrativa de *Idolo*, a personagem Maliki encontra-se com Paola em um festival de *comics*. Elas estão dentro de um táxi, indo passear por Lima, no Peru¹⁸⁹. No diálogo, Maliki comenta sobre o seu ídolo, o quadrinista norueguês Rolf Runde. Quando a chilena indaga Paola se ela já tinha conversado com ele, esta responde: “Não me atrevi. Muito famoso” (TRUJILLO, 2017, p. 30). A cada página, a autora aguça nossa curiosidade para que sigamos na leitura para descobrir como este homem é, mesmo que a única imagem que teremos seja dos próprios desenhos projetados por ela.

Os traços de Marcela são fortes e muito detalhados. Geralmente ela usa nanquim, mas já produziu outros quadrinhos e ilustrações usando técnicas variadas, como acrílica, aquarela, marcadores etc. Nos quadrinhos de Maliki, há representações de paisagens e arquiteturas dos lugares, bem como o uso da autobiografia como forma de narrar. A quantidade de quadros por página possui variações. Em alguns trechos, não há linhas separando os quadros, mas na maioria há. Ela usa recorrentemente o recurso de uma página = um quadro. Apesar de ter forma de contar, estilos e estéticas diferentes, essas características citadas também são recorrentes em PowerPaola.

É interessante ressaltar que as influências quadrinísticas de Maliki são, em sua maioria, mulheres da cena *underground* do norte global, como Julie Doucet, Aline Kominsky, Jessica Abel e Phoebe Gloeckner, Debbie Drechsler, Carol Lay, Mary Fleener e Diane Noomin, esta organizou a coletânea *Drawing power: women's stories of sexual violence, harassment, and survival* (2019), em que a chilena tem um capítulo, e PowerPaola também.

Embora haja esse legado dos quadrinhos, principalmente estadunidense, nas leituras tanto de Maliki como de Paola, elas encontram-se com vários artistas latino-americanos/os nos eventos e festivais, e a troca de ideias e de material entre as/os quadrinistas afeta, de alguma forma, a produção de ambas. Na Figura 5-7, Maliki desenha um desses encontros, que ocorreu em suposto festival de historietas no Peru.

Após as atividades da feira/evento, algumas/ns quadrinistas reúnem-se em um bar local. No último quadro da Figura 5-7, da direita para a esquerda, temos representados Avril Filomeno (artista plástica, Peru), Sophía (provavelmente artista plástica peruana), Maliki (quadrinista, Chile), Gustavo Sala (quadrinista, Argentina), Sole Otero (quadrinista,

¹⁸⁹ Não consegui verificar, mas parece que o ano em que se passa a história de *Idolo* é 2015. Cheguei a este ano com base no formato do cabelo de Paola.

Argentina), Power Paola, Pablo Besse (artista plástico e quadrinista, Argentina) e Delius (quadrinista, Argentina).

Figura 5-7: Recorte de *Idolo*, de Maliki



Fonte: Trujillo (2017, p. 89).

Trazer esses recortes do quadrinho de Maliki em que Paola e outras/outros aparecem é uma evidência de que muitos laços e redes advêm desses encontros. Ideias de projetos e coletâneas podem ser projetadas e construídas, bem como mostra que Paola é um elo que as/os conectam umas/uns aos outros. Ela é o nome que se reconhece enquanto quadrinista latino-americana, e não de um país em especial dessa região.

Por fim, gostaria de mencionar o projeto encabeçado por Francisca Cárcamo Rojas (@panchulei), chilena que reside em Barcelona, e Montserrat Terrones (@mterrónova), espanhola, chamado de *Mujeres entre viñetas* (Mulheres entre vinhetas), que pode ser acessado por pelo site <https://mujeresentrevinetas.com/>. O objetivo central é dedicar um espaço ao resgate histórico e atual da obra de autoras de quadrinhos, conforme definição das

autoras (ROJAS; TERRONES, 2020,). Ambas têm outros projetos, mas este é o mais interessante para a minha pesquisa. Nesse projeto, até a data desta escrita, foram produzidas 25 biografias quadrinizadas de mulheres de várias partes do mundo.

Figura 5-8: PowerPaola por Mujeres entre viñetas

MUJERES
ENTRE
VINETAS



POWER PAOLA

TEXTOS Y ESTILOS:
Montserrat Terrones
DIBUJO Y COLORES:
Panchulei

Paola Andrea Gavina, colombo-ecuatoriana, tras finalizar Bellas Artes, inicia su carrera como pintora.



Describo a mi familia y mi adolescencia en Cali.

En 2007 empieza a publicar en su blog la que será su primera obra: *Virus Tropical*, que se publicará como libro en 2011 en Colombia y en 2018 se estrenará como película de animación.

Interesa da por la autobiografía, en una residencia en Francia descubre la obra de Julie Doucet y se da cuenta de que es el cómic y no la pintura el arte que le permite expresarse.



Para estar bien en el mundo, tienes que naufragar a ti misma.

Sus obras exploran temas como la identidad personal y familiar, el feminismo y la sexualidad y ella es el personaje central.

Virus Tropical

Su estilo gráfico aúna su formación académica con un trazo de gran personalidad. Otras de sus obras son:



POR DENTRO



OP (¿Somos nosotros?)



TODO VA A ESTAR BIEN



DIARIO



Power Paola es miembro del colectivo internacional de autoras Chicks on Comics.

As autoras trazem uma biografia resumida, com referências explícitas aos títulos de PowerPaola, tanto das capas como dos personagens. Fiz a tradução livre, conforme exposto a seguir:

Paola Andrea Gaviria, colombo-equatoriana, depois de terminar Belas Artes, inicia sua carreira como pintora.

Interessada em autobiografia, na França descobre as obras de Julie Doucet e percebe que são os quadrinhos, e não a pintura, a arte que a permite expressar-se.

Em 2007 começa a publicar em seu blog o que se tornaria sua primeira obra: *Vírus Tropical*, que vai ser publicado como livro em 2011 na Colômbia e em 2018 estreia como filme de animação. [Balão:] “Eu descrevo a minha família e a minha adolescência em Cali”.

Seus trabalhos abordam temas como identidade pessoal e familiar, feminismo e sexualidade e ela [Paola] é a personagem central. [Balão:] “Para estar bem com o mundo é preciso narrar a si mesma”.

Seu estilo gráfico combina sua transformação/mudança acadêmica com traços de uma personalidade muito forte. Outros de seus trabalhos são: *Por Dentro*, *QP (éramos nosotros)*, *Todo Va a Estar Bien*, *Diario*.

Power Paola é membra do coletivo internacional de autoras *Chickson Comics* (ROJAS; TERRONES (2020, n.p.).

Esse trabalho biográfico, em que se utiliza a linguagem dos quadrinhos para contar as histórias de mulheres quadrinistas, é de grande importância para a visibilização da produção feminina nessa área. A busca por genealogias também é uma postura interessante que vem acontecendo entre algumas mulheres e/ou grupos feministas da área. Essas publicações têm fomentado diálogos entre autoras e o seu conteúdo, geralmente, é pautado como uma forma de insurreição e oposição ao sexismo presente no campo das histórias em quadrinhos.

5.3 Diálogos desenhados a quatro ou seis mãos

Esta seção do site pessoal de PowerPaola é uma das mais interessantes. Os desenhos e diálogos são construídos por duas ou mais pessoas - ela seria a personagem em comum. Os temas das conversas desenhadas são diversos e perpassam por questões do cotidiano. Cada personagem da história é desenhada por sua criadora, conforme a Figura 5-9:

Figura 5-9: PowerPaola + Juanna Neumann



Fonte: PowerPaola e Neumann (2014, n.p.).

Nessa ocasião, PowerPaola conversa com a também quadrinista Juana Neumann, em uma lanchonete chamada *Café Junior*, provavelmente em Buenos Aires, Argentina, pois ambas, nessa data, residiam na cidade. A conversa desenrola-seda seguinte maneira:

[No primeiro quadro] - PP: Será que todos nós sofremos das mesmas coisas? / JN: Sim, claro. Mas você sempre acredita que os outros são felizes e que você é o maluco que está sempre sofrendo! / [No segundo quadro] PP: Talvez todos estejam agindo como "felizes" / JN: Aah, não sei como eles fazem! Eu não consigo fazer como ... Sempre mostro / [No terceiro quadro] PP: Heh, heh ... / Às vezes me pergunto se sou / tão óbvia. / Não sei fazer as coisas sozinha, sem ajuda [na testa de Paola há uma faixa escrito emo]. / JN: Deixa disso! Vamos enfrentá-lo e começar a pensar em fundar um bom neuropsiquiátrico [aqui se refere ao espaço clínico] para quando formos velhas. (POWERPAOLA; NEUMANN, 2014, grifos das autoras)¹⁹⁰.

PowerPaola faz uma pergunta de caráter filosófico para Juana Neumann. O debate é sobre como sofremos e sobre como as pessoas próximas entendem nosso sofrimento. Assim, torna-se inevitável mencionar “a felicidade”, um ponto que a humanidade tem dedicado-se a entender e a produzir conhecimento sobre. Todavia, a história em quadrinhos aborda outros temas também, como insegurança, motivação e, mesmo que de forma cômica, aponta um “prognóstico para o futuro”, como recurso para aliviar a conversa, inicialmente, des preocupada.

Sobre sofrimento e felicidade, há um campo mais atual, que propõe estudos sobre sentimentos, afetos e emoções, a "virada afetiva", bem como os estudos de gênero têm possibilitado mais abordagens sobre o sentir, como o sofrimento e a felicidade. Nessa perspectiva, busca-se dismantlar economias morais e sistemas de inteligibilidade dicotômicos entre emoções e desordenar as hierarquias culturais que se organizam em termos binários (emoções e razão). Assim, requer-se possibilidades de reverter a desvalorização dos afetos entendidos como meros estados/estágios psicológicos.

Portanto, no diálogo proposto pela tira, temos algumas situações que são entendidas diferentemente entre homens e mulheres, devido a uma constante socialização performativa que engreda os discursos sobre sexo/gênero. Qualquer pessoa pode sentir insegurança, em relação a si próprio e/ou ao trabalho e/ou sobre o futuro, mas, comumente, estigmatiza-se tais sensações como característica “fixa” das mulheres.

Na minha proposta, quero afastar-me de binários essencialistas, e entendo essa conversa entre PowerPaola e Juana Neumann como uma política da *parrhesia*. Este termo foi

¹⁹⁰Café Junior/ Un diálogo dibujado/ Juana Neumann e PowerPaola/

1) “PP: ¿Será que todos sufrimos las mismas cosas?/JN: Si, seguro. Pero uno siempre cree que los demas estan felices y que es uno el loco de mierda que se la pasa sufriendo!/ 2)PP: Tal vez todos están actuando de "felices"/JN: Aah, no se como hacen! Yo no puedo hacer como... Siempre se me nota/3) PP: Je,je.../Yo a veces me pregunto si soy/tan evidente./No sé cómo se hace para para elaborar las cosas so, sin ayuda./JN: No se puede! Enfrentemoslo y vayamos pensando en fundar un lindo neuropsiquiatrico para cuando seamos viejas”..

encontrado na literatura grega e estudado por Michel Foucault (1983; 2000) - foi usado de forma constante e tinha um significado próprio: “dizer tudo”, “dizer com franqueza”. Por que entendo a tira como tendo esse estágio de potência? Bem, PowerPaola expõe uma situação íntima, um diálogo simples, mas que a expõe. Há uma/um leitora/leitor sobre quem ela não tem o controle, pois está publicado no seu blog pessoal. Ela fala de como se sente fraca, pois não consegue “fazer nada sem ajuda”, e teme um futuro que para ela é nebuloso. Mesmo que ela utilize recursos cômicos para diminuir a angústia levantada pelo tipo de diálogo, ainda assim, sentimos certa tristeza ao ler o trecho.

Paola desenha-se mais retraída, e Juana desenha-se de forma imponente, com o olhar fixo e direto. O dedo indicador erguido no primeiro quadro faz com que ela se apresente como alguém que sabe o que fala, que não tem medo. Juana estabelece uma relação entre força e franqueza com Paola, e não permite que esse diálogo provoque mais tristeza.

Em vários momentos representados por Paola, vemos diálogos potentes como esse, o que faz lembrar de outros quadrinhos produzidos por mulheres que foram corajosas e que tentaram reivindicar uma postura mais ética entre as personagens e entre a autora e a/o leitora/leitor. Sem aprofundar muito na prática *parrhesetica*, mas de forma simples, o ato de a personagem - ou de quem fala - dizer uma verdade - seja relacionada a sentimentos, afetos ou emoções - como uma atividade é uma construção ética de si e do outro, instigando a outrem a reflexão sobre o que se fala e, assim, produzindo sentidos que modificam a/o ouvinte e a leitora/leitor. Ao ler essa tira, acabamos por refletir sobre nós mesmas e sobre como nos sentimos em relação ao que foi exposto.

Sob essa perspectiva, escrever/desenhar/quadrinizar é “mostrar-se”, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto a outra - nesse caso, pelas linhas e estéticas abordadas por cada uma, torna-se uma tarefa fácil reconhecê-las nas personagens. Deve-se entender que esse ato é simultaneamente um olhar que se volve para a/o destinatária/o - por meio da missiva que recebe, ela sente-se olhada - e uma maneira de a remetente oferecer-se ao seu olhar pelo que de si mesma diz. De certo modo, a escrita/desenho proporciona um face a face (FOUCAULT, 2000).

Figura 5-10: Julieta Arroquy + PowerPaola



Fonte: PowerPaola eArroquy (2013, n.p.).

Nesse quadro, Paola conversa com Julieta Arroquy sobre a noção de ser farsante/impostora/falsa. Elas estavam na *Feria Internacional del libro de Santiago*, FILSA, no Chile, em 2013¹⁹¹. Embora aqui também se utilize o recurso da comicidade, no último quadro Julieta apresenta-se com uma faixa preta com aberturas nos olhos, elemento recorrente para mostrar que certa/o personagem é criminoso/o. Assim, ela enxerga que seus atos são “falsos” e que estaria enganando as leitoras/es e/ou fãs com material de menor qualidade do que apresenta ter. É uma situação em que as duas mostram-se inseguras e promovem uma autossabotagem¹⁹² (POWERPAOLA; ARROQUY, 2013).

No festival, as duas estão como artistas nas mesas que esses eventos disponibilizam para exporem seus trabalhos - no sentido de troca comercial. Porém, ao contrário da Figura 5-10, nesta, Paola traz novamente a sua insegurança, mas ao final ela também conforta a outra artista, fazendo uso de uma hipérbole. Além disso, ela está em uma postura mais ereta, com os olhos abertos e direcionados à sua amiga.

A história, por muito tempo, desconfiou das emoções, consideradas alternadamente fugidias, inalcançáveis e, no fundo, a-históricas (BANTIGNY, 2020, n.p.). Desde os gregos, a temperança seria uma característica possível ao filósofo, assim sendo, nunca poderia ser de uma mulher. Esta virtude implica fundamentalmente a supressão dos afetos, ao menos discursivamente. Aos homens, socialmente dizendo, foi dada a franqueza, o púlpito, a ordem de falar e ser ouvido, e isso perdura, até certo modo, nos dias de hoje.

Entretanto, as emoções não têm sexo/gênero. Distribuí-las de forma binária e fixa através de conveniências discursivas não faz a dicotomia razão vs emoção como algo mais real. A partilha do sensível, conforme proposto por Jacques Rancière (2009), compõe-se de disposições para agir, de saberes e de habilidades, de heranças e de aprendizados compartilhados. Nessas conversas, aparentemente tranquilas, as artistas conseguem manusear respostas umas às outras que versam sobre ética, sobre o conforto de si que promove o conforto da outra. É na partilha que quadrinistas mulheres têm encontrado formas de resistir e

¹⁹¹ Imagem recuperada através da ferramenta web.archive.org. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20140306205933/http://lapoderosa.megustaescribir.com/files/2013/11/Julietapower.jpg>. Acesso em: 14 jul. 2021.

¹⁹² No quadro, tem-se: Título: FILSA SANTIAGO DE CHILE Julieta Arroquy + Power Paola/Em dois quadros, PowerPaola desenha ela e Julieta Arroquy tendo um diálogo./“PP: Julieta, firmaste algún libro? / JA: Hasta ahora solo dos. Una lo compró. La periodista que me entrevistó, el otro la madre de una amiga de la infancia./PP: Yo nohe firmado nada. Me siento una farsante./JA: Pao, mejor; vamos a tomar un terremoto. Yo me siento una farsante por tener mucha fiaca de colorear mi propia camisa dibujada. Es roja con lunares blancos. Ahora parece un pijama./PP: Dale un terremoto con réplica y todo”.

de promover embates contra aqueles que se empenham em um discurso misógino e pautado pelas relações de gênero.

Figura 5-11: Diálogo com duas quadrinistas chilenas, Sol Díaz e Marcela Trujillo, em Santiago do Chile



Fonte: PowerPaola, Díaz, Trujillo (2013, n.p.).

Nesse quadro, que foi desenhado a seis mãos, o título é *Santiago de Chile 6.11.2013 de Putas a Monjas* + Power Paola + Sol Díaz + Maliki. As artistas que assinam são três quadrinistas. Maliki e Sol Díaz são chilenas. Mais uma vez, o diálogo forma quadros e tem a leitura na vertical. Em uma página inteira, temos:

PP: O taxista que me buscou no aeroporto disse que o Chile está cheio de colombianas que não trabalham. E eu perguntei a ele: E o que elas fazem? Ele disse que tiram dinheiro dos homens. Ele disse que eram quase todas prostitutas. Então eu disse a ele que isso também poderia ser um trabalho./ SD: Hahahaha, será que eles só querem dinheiro para saborear o corpo colombiano./ M: Claro que ele gasta seu salário com elas. [balão de pensamento] Não acredito que estou almoçando com a Power! Ela sabe que eu a admiro tanto?/ PP: Maliki, posso ler seus pensamentos e te admiro muito. Você é um cartunista incrível. /M: Ei, Sol? Devemos contar a Power sobre o leite de alpiste? [leite vegetal proveniente do painço]/PP: Do que estão falando? E quanto ao alpiste?/SD: Não sei do que estão falando ...[passarinho 1]: Não/ [passarinho 2]: legal/M: [direcionada a leitora, balão de sussurro] Experimenta e diz-me como é o gosto¹⁹³ (POWERPAOLA; DÍAZ; TRUJILLO, 2013, n.p.).

PowerPaola foi ao Chile em 2013 para o lançamento de *Virus Tropical*. Ao ir almoçar com Sol Díaz e Maliki, elas resenham a ocasião a partir de seis mãos. Cada uma representa a si mesma no seu estilo. Paola traz uma situação que ocorreu ao sair do aeroporto e usar o serviço de táxi. Na fala do motorista, há componentes que podem identificar xenofobia em relação aos imigrantes. Adicionado a isso, associa-se as mulheres que estão nessas condições à prostituição.

Vale ressaltar que PowerPaola é equatoriana-colombiana. Sem saber das nacionalidades dela, o motorista também a ofende, em relação ao estatuto dos seus trânsitos - agregando-a as pessoas que roubam - bem como ao seu gênero - ela se entende enquanto mulher cis.

Em outros trechos de suas publicações, Paola traz o tema da migração. Ser localizada geograficamente enquanto “gringa” é proveniente de uma visão limitada acerca das diferenças regionais entre as pessoas de vários países da América Latina, da África, da Ásia etc., e as questões divergentes da imigração desses lugares são frequentemente alocadas como menos

¹⁹³ “PP: El taxista que me recogió en el aeropuerto dijo que Chile está lleno de colombianas que no trabajan. Y le pregunté: Y que hacen? Dijo que le sacan a plata a los hombres. Dijo que eran quasi todas prostitutas. Entonces yo le dije que ese también podía ser un trabajo. /SD: Jajajaja, sera que sólo quieren plata para saborear el cuerpo colombiano. /M: Seguro él se gasta su sueldo con ellas. [balão de pensamento] No puedo creer que estoy almorzando con la Power! ¿Sabrá que la admiro tanto? /PP: Maliki: puedo leer tu pensamiento y yo te admiro un montón. Sos una dibujante increíble. /M: Oye Sol? Le contamos a la Power lo de la leche del alpiste? /PP: De qué hablan? ¿Qué pasa con el alpiste? /SD: Ñam. No sé de que me hablan... ¡Golosas! /M: [para a leitora, balão de sussurro] Pruébenla y me dicen a qué sabe”.

relevantes quando vistas pelo Norte Global do que as semelhanças baseadas nas experiências e histórias de imigração dessas próprias populações, obliquando a reflexão sobre os vários rótulos, o que nos remonta à questão do lar e da identidade - tão pulverizada na atualidade (MOHANTY, 2013).

Com base nessa história de PowerPaola, ainda é possível refletir sobre a condição de mulheres na situação de imigrantes.

5.4 Elogios à bicicleta: como movimentar-se

Já faz alguns anos que PowerPaola vem trabalhando na produção de uma história em quadrinhos em que o tema central é pedalar, conforme trecho a seguir:

Chamada [de] *Todas las bicicletas que tuve*, que é como um ... contando todas as bicicletas que eu tive desde que aprendi a andar de bicicleta até a última que tenho, que de alguma forma também tem a ver com cidades, com relacionamentos, com ... com independência, com o poder de ser dona da minha própria vida e decidir para onde quero ir. E ... bem, eu descobri enquanto desenhava (POWERPAOLA, 2020, grifos meus)¹⁹⁴.

Trago esse recorte da fala de PowerPaola para introdução de um elemento que aparece com recorrência nas suas histórias e ilustrações, a(s) bicicleta(s). O uso delas por Paola é positivo, pensando como forma de movimentar-se no espaço urbano. A mobilidade urbana que se estende para outras formas de transporte é uma “importante dimensão do direito à cidade, que deve ser entendida não apenas como uma forma de deslocamento, mas também como uma prática social e uma experiência espacial” (RAQUEL, 2020, p. 16). Cada sujeita adapta-se a formas distintas de acessar a cidade.

O uso da bicicleta como transporte geralmente é uma atividade individual, a qual representa, nas perspectivas otimistas, um possível futuro ecológico e um projeto urbano que talvez pudesse conciliar a sociedade consigo mesma (AUGÉ, 2009). Há também a ideia metafórica de que você não pode parar enquanto está em movimento, assim, temos uma sensação de “progresso” e/ou de não estar no mesmo lugar em que se estava há um minuto, de não ser mais a mesma que era antes.

¹⁹⁴ “Uno es una novela gráfica que se llama Todas las bicicletas que tuve, que es como un...contando todas las bicicletas que tuve desde que aprendí a andar en bicicleta hasta esta última que tengo, que de alguna manera también tiene que ver con ciudades, con relaciones, con... con la independencia, con el poder ser dueña de mi propia vida y decidir hacia donde yo quiero ir. Y... bueno, eso lo fué encontrando a medida que lo iba dibujando”.A entrevista transcrita pode ser acessada no Anexo B.

Durante a pandemia de Covid-19 (2020 até atualmente), o uso da bicicleta aumentou como prática cotidiana de deslocamentos e/ou como atividade física, pois é possível movimentar-se com menos riscos por tratar-se de um exercício ao ar livre. Uma das escolhas de PowerPaola foi o uso bicicleta para movimentar-se dentro de Buenos Aires, pois nesse período suas viagens e migrações foram abruptamente interrompidas por questões adversas a ela (saúde pública).

A analogia de pedalar como uma forma de liberdade para as mulheres é um imaginário trabalhado em várias mídias, livros/enredos, publicidades, folhetins etc. Por isso, propus um deslocamento curto e trago o filme *Born in flames* (BORDEN, 1983), que é uma película feminista estadunidense¹⁹⁵. Considerada uma ficção feminista no estilo de documentário, seu enredo explora questões estruturais como raça, classe, sexo, gênero e a heterossexualidade compulsória em uma democracia socialista alternativa nos Estados Unidos. A película apresenta uma reorientação do desejo que o distancia do futuro como é oferecido atualmente para nós (OPPERMAN, 2016). Na trama, uma sociedade que é governada por um partido único que, em tese, deveria estar em um *continuum* de autoaperfeiçoamento ao longo do tempo é minada pelas capturas de mensagens que mostram como não houve uma mudança significativa nas questões estruturais.

Entretanto, a minha proposta é oferecer uma análise de uma cena específica, conforme a Figura 5-11:

¹⁹⁵ Disponível gratuitamente: <https://archive.org/details/borninflames.1983>

Figura 5-12: Cena do filme *Born in Flames* (1983)



Fonte: Borden (1983).

A cena começa com uma mulher jovem na rua - pela arquitetura é possível identificar a cidade como Nova York¹⁹⁶ - sendo abordada por dois homens, também jovens, aparentemente pedindo informações. Os três conversam em espanhol. Após dar as informações, a jovem segue seu caminho, mas é impedida por um dos rapazes. Ela irrita-se e tenta sair, mas os dois cercam-na e começam a tocar seu corpo e seus cabelos. Ela tenta correr, e, nesse momento, é agarrada à força pelos homens, que a colocam no chão. Ela começa a gritar e seus gritos estridentes confundem-se com o som de apitos, vindos de um grupo de mulheres ciclistas. A pessoa que aparece em primeiro plano é negra, e parece guiar este grupo. Elas aparecem para impedir o estupro e cercam os homens, fazendo com que eles

¹⁹⁶ Em uma cena ao final do filme aparecem as torres gêmeas (World Trade Center).

fujam. O grupo de ciclistas acolhe a jovem atacada. Ao final, um locutor narra um noticiário, em inglês: “A polícia ficou intrigada semana passada com o que eles descreveram como um grupo bemorganizado de 15 ou 20 mulheres em bicicletas atacando homens nas ruas” (BORDEN, 1983, n.p., tradução minha).

As bicicletas são a forma desse “exército de mulheres” movimentar-se até o lugar no qual precisam agir. A personagem que é atacada estava primeiramente sozinha, e, logo após, chegam os dois rapazes para assediá-la. Nesse ponto, “existe uma representação constante do assédio sexual como uma realidade cotidiana que se espera que as mulheres suportem como se fosse apenas parte da vida, porque é assim que as coisas são, porque serão assim: mulheres agredidas na rua, no metrô e em outros lugares” (AHMED, 2018, p. 279, tradução minha)¹⁹⁷.

A rua, nesse sentido, não seria um espaço “adequado e possível” para as mulheres locomoverem-se, insinuando que elas precisam estar em determinados lugares e não em outros. O grupo de mulheres “vigilantes” chegam para afastar os homens e essa ideia. Afasta-se o “perigo” e “devolve-se a liberdade às mulheres”.

Ao mostrar e enfatizar que o grupo usa bicicletas, pode-se perceber que elas requerem com sua presença a apropriação do espaço, desvinculado o medo de transitar das experiências espaciais das mulheres. Embora elas não vivam as mesmas situações, ainda assim, o medo é sentimento compartilhado e integrante de um imaginário simbólico. As violências de gênero também são muito presentes nos transportes públicos e alternativos, e vem crescendo nos últimos anos. O uso da bicicleta seria uma forma de distanciar-se de uma multidão muito próxima, porém, ainda é passível de sofrer algum ataque (RAQUEL, 2020).

Outro ponto interessante do filme é que o grupo de mulheres “vigilantes” é descrito como um exército separatista, com “fins egoístas”. Essa acusação é alegada em várias situações aos grupos de mulheres organizados politicamente. As mulheres quadristas, quando se reúnem para “transitar” entre os festivais e formar mesas de artistas, por exemplo, são apontadas como um grupo que provoca seu próprio isolamento, como se a reunião de mulheres em prol do combate de uma situação de opressão fosse desmerecer o todo enquanto movimento/organização. *Born in flames* ensina-nos que a impaciência pode ser uma virtude feminista. Não estamos dispostos a esperar e a aceitar que digam que não podemos fazer isso ou aquilo. Não estar disposto a esperar é não estar disposto a tolerar o que lhe foi dito

¹⁹⁷ “hay una representación constante del acoso sexual como una realidad cotidiana que se espera que las mujeres soporten como si fuera parte de la vida sin más, porque así son las cosas, porque así es como serán: mujeres atacadas en la calle, en el metro”.

enquanto acusação deliberada (AHMED, 2018).As mulheres, ao articularem-se em coletivos, movimentos, reuniões etc., criam um método de distribuição de informação que possibilita formar redes que, a partir de meios digitais e físicos, conseguem dispersar importantes ideias e ações de caráter feminista.

Ainda sobre circulação e acerca do ato de andar de bicicleta, é preciso conhecer e considerar outras perspectivas sobre “habitar” e construir espaços mais inclusivos, e possivelmente, interseccionais.

No fanzine *I couldn't stop*, PowerPaola narra uma pequena história sobre um evento estranho. Logo no início aparece a seguinte legenda: “Eu estava imersa durante toda semana em um trabalho de quadrinhos sobre abuso sexual. Eu precisava sair” (POWERPAOLA, 2019, n.p., tradução minha)¹⁹⁸.

O enredo dos quadrinhos refere-se a uma situação em que ela passou ao transitar em Buenos Aires pela primeira vez. Narrar isso fez com que se sentisse exaurida, como nos sentimos ao relatar algo assim. Rememorar a violência sexual é uma situação de sofrimento e desgastante. Então, ela foi de bicicleta ao encontro de María Luque, mas a todo momento sentia que sinais estavam dizendo-lhe para não ir de bicicleta. Ao final da confraternização, em um bar, ela diz que precisa ir embora.

María Luque adverte-a: “Paola, deixe a bicicleta aqui e venha conosco no nosso uber”. E ela responde: “Eu vou ficar bem, não se preocupe!”¹⁹⁹ (POWERPAOLA, 2019, n.p.). Assim, ela toma seu rumo e, distraída, cai em um buraco na rua (Figura 5-13). Foi nesse momento que ela lesionou o braço.

¹⁹⁸ “I was immersed all week working on a comic about sex abuse. I needed to leave”.

¹⁹⁹ “[María Luque]: Paola, leave the bike here and come with us in our uber. / [Paola]: I'll be fine, don't worry!”

Figura 5-13: PowerPaola em *I couldn't stop*



Fonte: PowerPaola (2019, n.p.).

Ainda que o final seja trágico e cômico ao mesmo tempo, os sinais que ela traz soam como um limitador, como se ela não pudesse ocupar o espaço da rua. Esse tipo de medo pode não ser tão facilmente perceptível e acaba por contribuir para criar um entorno de ameaças à liberdade das mulheres (VILLAGRÁN, 2012), um sentimento que cria um efeito na sujeita, que traz consigo mesma essas formações discursivas silenciosas, mas fortemente presentes.

Entretanto, ela sentia que precisava não se importar com esses entraves em torno de não poder ir. O título do fanzine é uma resposta afirmativa para o fato de que ela se nega a obedecer a esses sinais: “Eu não posso parar”. Com esses dizeres, que percebo o quão Paola deixa os sinais para uma vida vivida de forma ética e que não nos limitamos e nem deveríamos reproduzir os discursos que nos negam a ocupar determinados locais.

O passeio de bicicleta, que pode significar “liberdade” e “congruência ambiental”, pode ser também uma situação de ataque, em que o controle da propriedade do corpo das mulheres torna-se um lugar de reafirmação do poder dos homens (cis, brancos, elite etc.), mas que não se restringem apenas ao ato de andar de bicicleta, estendendo-se a qualquer atividade no espaço público. Essa apropriação indevida do lugar corpóreo pode ser através de uma

violência física ou, também de uma violência emocional e/ou simbólica - e sem esquecer da patrimonial/econômica. Os efeitos psicológicos e os traumas geram efeitos que produzem tanto ou mais danos do que a ação física (VELÁSQUEZ, 2003).

Esse ataque é intimamente ligado à identidade e à subjetividade. Nesse ponto, entendemos que, por mais que levemos em conta a fluidez das identidades e/ou sexualidades, a sujeita passa por essa rotulação a partir do olhar da outra e não dela mesma (ou nossos, feministas). Estrategicamente, reconhecer, entender e desconstruir essas vulnerabilidades das sujeitas pode ser uma forma de resistir a essas questões estruturais de nossas sociedades. PowerPaola, ao fazer o uso da representação de “andar” de bicicleta, reafirma que o espaço das mulheres habitarem pode ser também o público. Ela extrapola limites ao enfatizar sua trajetória pessoal nômade, e que é pontuada através da mobilidade, seja com a bicicleta ou outras formas de locomover-se.

Constantemente o assunto bicicleta aparece como temática principal de tiras produzidas por mulheres. No ano de 2021, Carol Ito eo bar e bicicletaria *Las Magrelas* trouxeram a discussão do ato de pedalar relacionado com premissas dos feminismos (ver Figura 5-14). No primeiro quadro (são seis ao todo), uma mulher com vestido longo e com mangas bufantes está em cima de uma bicicleta e tem a seguinte narração: “‘Andar de bicicleta fez mais pela emancipação da mulher do que qualquer outra coisa no mundo’, disse a feminista [...] Susan Anthony, no final do século 19” (ITO, 2021, n.p.).

Figura 5-14: Um quadro da história em quadrinho de Carol Ito



Fonte: Ito (2021, n.p.).

Ela traz outras questões para demonstrar como as mulheres são desestimuladas a usar esse veículo de locomoção, apresentando algumas expressões grosseiras que as ciclistas comumente escutam e reforçam, que “pedalar com segurança é exercer o direito à cidade” (ITO, 2021, n.p.). É possível perceber que algumas discussões presentes no âmbito acadêmico e nos movimentos sociais são utilizadas também para a construção de histórias em quadrinhos. Nesse caso, Carol Ito foi remunerada por uma empresa (publicidade) para divulgar e incentivar que mulheres utilizassem mais a bicicleta.

Notei que o fluxo e a movimentação do pedalar foi uma forma que muitas mulheres encontraram como uma possibilidade de deslocamento. Pedalar é uma atividade física que acelera o metabolismo e que ajuda o ser humano a se locomover mais rápido, há implícito a hipermobilidade. E, isso, envolve a/o sujeita/o em um movimento de desterritorialização, onde está é onde não está mais. Assim, pedalar está em consonância com as práticas das/dos sujeitas/os nômades, pois estes estão em constante transformação e levam esse pensamento consigo.

O pensamento nômade se baseia na alienação como um método para libertar a formação do sujeito da visão normativa de si. As possibilidades de referência tornam-se fluxos de devir abertos, interrelacionais, multisssexuais e transespécies pela interação com vários outros (BRAIDOTTI, 2003, n.p.).

Entender as subjetividades nômades é pensar que nossas sociedades atuais são permeadas por deslocamentos de categorias diferenciadas dentro do próprio sujeito e de sua corporeidade, que não é mais natural ou cultural, mas presa em uma complexa e intermediária dinâmica/movimentação. Se nossas raízes se movem, a nossa subjetividade é nômade.

As formações discursivas que trazem à tona a relação dicotômica entre o centro e a periferia são, constantemente, reconduzidas por pessoas que almejam nostalgias reacionárias reelaborando e trazendo essas ideias para os discursos hegemônicos. Em direção a uma postura contrária as essas subjetividades, a/o sujeita/o nômade dilui essas relações binárias fazendo com que elas se esvaecessem, já que quem pedala pode transitar e desterritorializar, enquanto provoca o desraizamento e flui entre as bordas, as margens e as fronteiras. Assim, leva consigo as ideias de um lado para o outro, em uma teia rizomática (mas não totalitária) de fluxos.

O ato de pedalar é uma possibilidade de nomadismo, pois aquela/e que se locomove não se fixa em um só lugar. Rosi Braidotti (2003, n.p.) também propôs um novo estilo de filosofia feminista, que ela definiu como "nômade" porque atravessa as várias disciplinas e está aberta a trocas dialógicas com todos os tipos de outros discursos (não filosóficos). É, nesse ponto, que insisto no afastamento teórico em relação ao um suposto sujeito universal, seja ele assim como foi constituído na "modernidade", bem como o que veio a se tornar também uma alcunha do feminismo clássico que procurou legitimar uma única sujeita possível para contemplar os estudos feministas.

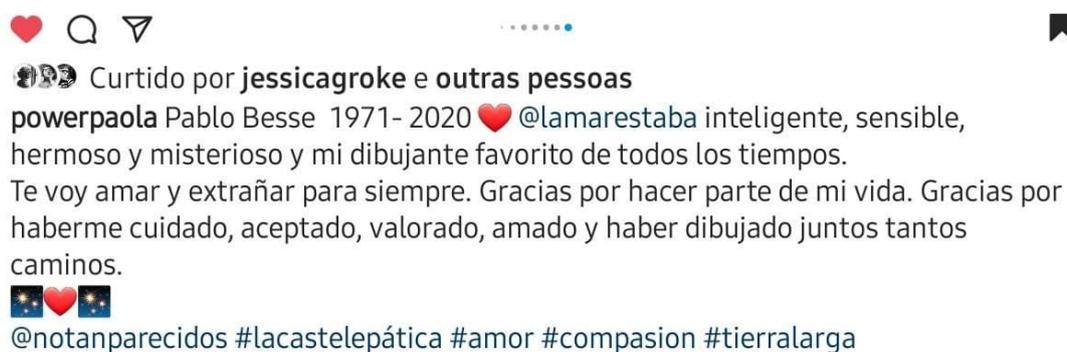
Portanto, essa nova proposta de uma filosofia feminista não glorifica o feminino, mas trabalha para atualizar a legitimidade como um projeto político da afirmação alternativa da subjetividade feminina, sem se focar na estrutura de hierarquia do poder da diferença, mas trazer à tona a potência das agências acionadas pelas sujeitas mulheres em sua diversidade.

5.5 Mais perto das amigas, mas o luto aparece no horizonte

O ano de 2020 foi um período traumático para todo o planeta. Apesar de termos registros históricos impressionantes sobre pandemias que se alastraram no passado, há muitas gerações que não se vivenciou algo parecido. O distanciamento histórico de experiências parecidas e a letalidade da doença nomeada como Covid-19 (por ter sido descoberta no final do ano de 2019) já seriam motivos dramáticos o suficiente para justificar a dificuldade com que qualquer nação lidaria com os acontecimentos²⁰⁰.

PowerPaola passou por uma ruptura inesperada, uma situação que é perpassada por seu aspecto natural (em relação ao acontecimento - natural - e no âmbito subjetivo, da dor pela perda), no caso, o luto. Nesse ano de 2020, assolado por uma pandemia mundial, no ato da morte de seu amigo, o ritmo das questões globais e imediatas é quebrado, ato e sequência não têm mais tempo nem lugar para efetuarem-se. O anúncio do falecimento foi publicado nas redes sociais. Nesse recorte, optei por fazer uma cópia da postagem de PowerPaola, uma escolha estética e, possivelmente, para trazer uma “captura” da forma como ela expõe-se em uma situação dolorosa.

Figura 5-15: Recorte de uma postagem no *Instagram*



Fonte: PowerPaola (2020, n.p.).

Essa postagem foi precedida por nove imagens estáticas e uma animação (com música) que ela selecionou para representar esse momento do anúncio²⁰¹. As palavras dela assemelham-se, nessa primeira anúncio, a uma nota de falecimento. Ao mesmo tempo em que é informativa sobre quem morreu, é também uma possibilidade inicial de caracterizar e agradecer a pessoa que faleceu. Nas postagens seguintes, porém, não cronologicamente

²⁰⁰ No entanto, o Brasil encontrava-se numa posição politicamente trágica, por ser governado por um líder fascista que encontrou na pandemia uma ferramenta de aceleração de suas políticas de morte.

²⁰¹ Fiz a escolha de privilegiar apenas as postagens realizadas na rede social *Instagram*, mas ela possui outras contas em redes diversas. Essa escolha foi uma forma que encontrei para delimitar as fontes utilizadas e não me perder na imensidão dos conteúdos virtuais.

ininterrupta, ela dedica-se a publicar algumas estampas, ilustrações e histórias em quadrinhos que foram produzidas conjuntamente com Pablo Besse.

Uma das imagens postadas refere-se a ela e como estava sentindo-se. É importante salientar que Besse não está representado - em sua forma humanizada ou híbrida - animal e humana. Nesse sentido, iniciamos as análises e reflexões sobre como PowerPaola dedicou-se a representar suas subjetividades sobre o luto.

A publicização do desconforto em relação à morte trouxe reações de empatia nos comentários. Sabendo que nessa rede social há possibilidade de interação sincrônica e assíncrona (privada ou pública), é possível notar um senso de semelhança humana no plano das situações, dos sentimentos, dos pensamentos, das ações, e é essa congruência entre as pessoas que caracteriza o luto. Sob o mesmo ponto de vista, do que une as pessoas em momentos de dor e perda, e consciente da finitude humana, em muitas sociedades, a arte faz parte de rituais de passagem.

O ato de desenhar sobre essa questão e publicar é uma forma de redesenhar um espaço para que quem se foi permaneça presente, mesmo que fisicamente isso não seja possível. Paola, ao utilizar-se de papel e tinta, materializa visualmente aquele ser que agora está ausente. A linguagem é uma forma de tradução, uma possibilidade e uma capacidade de ajudar-nos a identificar, elaborar e integrar vivências dolorosas e/ou da/s perda/s. A partir de algumas postagens de PowerPaola, é possível entender que, em alguns momentos, o seu luto é não franqueado, e a publicação de algumas artes pode ser como um refúgio capaz de favorecer o contato com a perda por meio de metáforas, e não necessariamente pelo fato.

Quando o pai, Uriel, falece, o primeiro luto representado em sua obra é também o marco de sua reconciliação com este parente, ou melhor, sua compreensão acerca do distanciamento que ele optou por fazer em relação à Paola e suas irmãs. Esse momento, que fratura o tempo cotidiano, é uma perda afetiva que provoca naquele que sofre o medo dos lutos sucessivos, a vontade de não lidar com as questões relacionadas às perdas, às renúncias da presença, às fraturas temporais. Cada vez mais, é preciso aprisionar as memórias em um pedaço de papel, ou por meio digital, e representar (e no caso, publicizar) o luto, que tem como característica a sensação de inacabado.

A temática que atravessa esse tópico é considerada estigmatizada e, por isso, silenciada. O luto requer uma abordagem sensível sobre as influências que nossos vínculos afetivos têm sobre essa ruptura e o momento que se segue. Segundo Kristeva (1985, p. 45): “o

luto entendido para além da perda e num registo do imaginário e simbólico, das marcas de uma interação com o outro, articulando-se segundo uma certa ordem. Esse estágio desordena a denegação e traz signos para a memória, tirando-os de sua neutralidade significante”.

Entre 2020 e 2021, da memória do luto, eu partilho com PowerPaola a sensação de inacabado e da fratura temporal.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS E PLURAIS: CLAUSURA E FIXIDEZ NÃO DESEJADAS - A ERA PANDÊMICA 2020-2021

PowerPaola, sujeita-nômade, encontrou nesses dois últimos anos (2020-2021), um deles ainda em percurso, um hiato nas suas andanças entre cidades, estados, províncias e países. Na sua longa trajetória de migrar, andar, deslocar, tivemos algumas questões, dados e situações que não temos como saber ou conferir, aquilo que está guardado na sua intimidade. Nem tudo de uma sujeita é passível e quisto como publicável. As redes sociais, espaços virtuais da internet, causam-nos essa imaginária posição de amizade, de proximidade com quem posta, com quem alimenta o *feed* de forma quase diária, e isso ficou mais nítido nos últimos dois anos, pois usamos mais a internet nesse período.

Certa fuga justificada a partir de uma realidade irreal, que, supostamente, existe na escrita de si, nas memórias expostas, na autobiografia, nos diários, foi refutada nesta pesquisa, e outros marcos epistemológicos foram suscitados para dialogar com as fontes tão numerosas, e que são um pouco diferentes entre si. As narrativas textuais e imagéticas mostraram-se um conjunto de registros fecundos para as análises por vários instrumentos, e que, somados, compuseram uma contribuição à historiografia sul-americana.

O momento ressaltado antes, a pandemia de Covid-19, trouxe outros desafios. Fomos acometidos por um momento emotivo, urgente, sanitário, morbígeno, que por diversos motivos inviabilizou várias pesquisas por um longo período de tempo. Não se trata apenas de uma impossibilidade de trânsitos entre arquivos, bibliotecas, acervos, eventos, mas também de uma falta de estrutura emocional para lidar com o momento, uma situação que acometeu/antigiu grande parte do mundo, e que, para algumas pessoas, tornou-se ainda mais difícil de lidar, se observarmos essas dificuldades a partir de uma lente interseccional, claro.

Durante esse período, consegui perceber que PowerPaola, em um primeiro momento, fez-se reclusa, respeitando a medida de saúde do isolamento social, o que fez com que alimentasse mais as suas redes sociais. No segundo momento, já durante a flexibilização das medidas sanitárias na Argentina, ela voltou a locomover-se dentro de Buenos Aires e a frequentar os cafés para encontrar-se com algumas amigas e desenhar. Porém, não como antes, não na mesma frequência e não para as mesmas distâncias.

As abordagens que eu trouxe para produzir análises e reflexões foram pensadas a partir de um momento e um espaço específicos, sendo assim, são proposições datadas. Uma das categorias acionadas por mim foi a categoria mulheres, para pensar as formas de conectividade e coletividade entre as quadrinistas e que configurou uma possibilidade de articulação, por meio de suas representações, uma oposição à precariedade dessas sujeitas nas relações de poder. O paradoxo é entendido, e, por isso, essa categoria está em constante reformulação e possivelmente, no futuro, deve cair em desuso. Colocar em evidência um ou mais grupos precários constitui uma forma de ação (de curto, médio e/ ou longo prazo) que reivindica as condições para agir e viver. Ao retornar a fixidez local causada pelo isolamento social decorrente da pandemia, entendo que não foi algo calculado ou almejado, mas PowerPaola explica que trabalhar sozinha, em casa ou no ateliê, é particular do processo das/dos artistas (POWERPAOLA, 2020).

Sobre *Vírus Tropical*, a ideia de que temos sobre a obra ao lê-la durante, ou após, a pandemia pode ganhar contornos notavelmente diferentes, pois o imaginário que vamos construir sobre os vírus (incluindo o da Covid), pode assumir outros significados, outras elaborações, outras interpretações. Nossas compreensões são atravessadas pelas vivências que hoje são tão imediatas, situação agravada devido ao uso frequente das redes sociais.

Outra questão trazida para reflexão que quero retomar aqui é a ideia de liberdade associada a andar de bicicleta. Essa ação também é fundamental para pensarmos as cidades, as urbes, que são tão representadas nas histórias em quadrinhos de PowerPaola. Pelos espaços, ela é uma deambuladora, e, por isso, mesmo que tenha desbravado territórios do interior de alguns países ou da floresta amazônica, ainda assim, é uma exploradora do espaço urbano. Sendo assim, dialogo com a afirmação da geógrafa feminista Leslie Kern (2021, n.p.), quando ela afirma que “a liberdade cada vez mais expansiva das mulheres foi recebida com pânico moral em relação a todas as coisas, desde a atividade sexual até as bicicletas”.

No processo de circunscrever os espaços possíveis para as mulheres habitarem e circularem, as indígenas foram entendidas, durante as colonizações e a colonialidade, como ameaça a uma urbe em transformação. Elas seriam os indivíduos que procriariam e espalhariam a selvageria e a inadequação aos avanços daquela época. Nas décadas do século passado, vários projetos de esterilização forçada em massa de mulheres foram lidos como progressistas. Essa desumanização, degradação e estigmatização das indígenas, das negras e de outras não brancas ainda persiste, mesmo que sejamos convencidas a repetir que “já

melhoramos muito”. O olhar para os povos originários, tão presentes nas margens das cidades, é uma das percepções que tive ao ler o trabalho de PowerPaola. Ela provoca-nos a repensar vários estigmas através das leituras de suas andanças.

Ela traz a temática “andar de bicicleta” como uma possibilidade de libertação e descobrimento. O nomadismo significa poder ir e habitar os lugares. Os cabelos ao vento, o exercício físico e a observação devagar dos bairros e cidades alarga o horizonte das mulheres. A bicicleta é grande aliada desde muito tempo.

Entretanto, mesmo depois de muitas lutas, manifestações e projetos políticos, ainda existe uma série de barreiras para as mulheres na cidade, podendo ser físicas, simbólicas, sociais etc., que para parte dos homens brancos e para poucas mulheres brancas são irrelevantes e invisíveis. Diante disso, é necessário e urgente que pensemos as cidades a partir de uma perspectiva ética feminista.

Outro componente importante e que marca este trabalho é a política de citação. Tive o apreço por identificar, selecionar e revisar quais eram as autoras/autores que poderia e queria citar. A citação é uma forma de relacionamento acadêmico. Os “homens brancos” são uma instituição que se retroalimenta, que citam outros homens brancos: é o que fizeram; é o que eles farão; o que eles ensinam uns aos outros a fazer, e são os homens brancos que dizem para as mulheres brancas sobre a potência que elas têm em salvar mulheres marrons de homens marrons. Há uma aproximação com a ideia de genialidade, a quão grande são eles e suas teorias. A relação, muitas vezes, é paternal: o pai cria o filho que acabará por ocupar o seu lugar (AHMED, 2014).

Já em relação à ideia de ausências e silenciamentos, foi um exercício de resistir e de recuperar informações, não aditivas a uma história universal “do homem”, pelo contrário, distante desse fenômeno e desobediente a ele. Ressalto que há algumas lacunas que não foram possíveis serem preenchidas. Não se trata aqui de ler dados “no vazio”, mas de constatar simplesmente nossa impossibilidade de obtê-los, e por isso, desapago da ideia de completude sobre pesquisas acadêmicas. Não é possível.

Ainda sobre os apagamentos que foram possíveis de analisar, em que vasculhei as fontes de várias formas e anotei os detalhes, há, na realidade desses apagamentos voluntários de certos nomes e trajetórias, vestígios, e foram eles, em certa parte, que me importavam durante a escrita, o meu efetivo labor dos anos de trabalhos acadêmicos.

Nesse momento, deparei-me com uma questão: como reconstruir a cartografia das grandes ausentes do campo da historiografia e das histórias das histórias em quadrinhos? Entendo que a/o sujeita/o não existe fora da história, da linguagem, do discurso e das relações de poder. Mesmo que estas sejam distribuídas, é inegável que certos campos do conhecimento renegam às sujeitas o espaço das visibilidades, das análises e das reflexões.

Estou nas linhas finais e destaco a minha pertença geracional, na qual fui, em grande parte, ensinada sobre uma história ainda dos grandes homens, e que “uma história vista de baixo” era mais teórica do que uma operação historiográfica. Ao realizar minha dissertação e posteriormente, esta tese, tive a oportunidade de acessar leituras e traduções emergidas no alvorecer dos anos 2010/2020, e a incorporação ocorreu durante o percurso do doutoramento.

As leituras solitárias e em comum formaram o meu esconderijo, na qual sentia-me segura e feliz. Todas aquelas páginas lidas foram o meu “andar de bicicleta”.

7 REFERÊNCIAS

“El tío Berni”, Alberto “Entrevista con PowerPaola”. *Entrecomics*. 2013. Disponível em <http://www.entrecomics.com/?p=88283>. Acesso em: 18 jan. 2020.

5ª JORNADAS Internacionais em Histórias em Quadrinhos. Programação. 2018. Disponível: www2.eca.usp.br%2Fjornadas%2FPROGRAMACAO_GERAL_-_JORNADAS_-_2018.pdf. Acesso 20 set. 2020.

A.I.R. History — A.I.R. 2020. [online]. Disponível em: <https://www.airgallery.org/history/>. Acesso em 24 Set. 2020.

ABIGAIL de Andrade. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22147/abigail-de-andrade>. Verbetes da Enciclopédia. Acesso em 23 ago. 2021.

ACEVEDO, Mariela (comp.). *Nosotras Contamos*. Un recorrido por la obra de autoras de Historieta y Humor Gráfico de ayer y hoy. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Feminismo Gráfico, 2019.

ACEVEDO, Mariela. Nosotras contamos. Notas en torno a construir genealogía feminista en el campo de la historieta y el humor gráfico (Argentina, 1933 - 2019). *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 12, n. 31, p. e0106, 2020. DOI: 10.5965/2175180312312020e0106. Disponível em: <https://www.periodicos.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180312312020e0106>. Acesso em: 9 nov. 2021.

ACEVEDO, Mariela. "Ella, una y todas: Mujeres en la obra de Patricia Breccia." Congreso Viñetas Serias. Disponible en línea <http://www.vinetassueltas.com.ar/congreso/mesas.html>. Acesso em 23 ago. 2021.

ACEVEDO, Mariela. 2010. “Revista Clítoris. Historietas y exploraciones varias. Feminismo y textualidades”. En Viñetas Sueltas. Disponível em: <http://www.vinetassueltas.com.ar/congreso/pdf/Humor,CaricaturayPolitica/acevedo.pdf>. Acesso em 23 ago. 2021.

ACEVEDO, Mariela. 2012. “Imago fêmeina: ensayo sobre fábulas de heterodesignación y textos de resistencia” en las historietas - 1a ed. - Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Carrera de Ciencias de la Comunicación, 2012.

ACEVEDO, Mariela. 2012. “Una aproximación al cruce entre ‘lo popular’ y ‘lo femenino’ en las historietas”. En “AVATARES de la comunicación y la cultura”, Nº 3. pp 4-19. Mayo 2012

ACEVEDO, Mariela. Autoras de Fierro. Una aproximación a las “minas” que dibujan en una revista de historietas argentina em los años ‘80. *Descentrada*, 1(2), e022, 2017. Recuperado de <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe022>

ACEVEDO, Mariela. Creadoras de historietas: franqueando límites, creando mundos. In: GUTIÉRREZ, María . Luísa (comp.). *Voces polifónicas*. Itinerarios de los géneros y las sexualidades. Buenos Aires, Ed. Godot, 2013. E-Book. ISBN 978-987-1489-49-7.

ACEVEDO, Mariela. *En la trinchera, una mujer: la obra de Patricia Breccia*. In BARALE, Ana María Peppino (Org). *Narrativa gráfica: Los entresijos de la historieta*. 2012. Disponível em:

<<http://www.uam.mx/casadelibrosabiertos/libroselectronicos/NarrativaGrafica/narrativagrafica/assets/basic-html/page-5.html>> . Acesso em 20 jan. 2020.

ACEVEDO, Mariela. *En la trinchera, una mujer: la obra de patricia breccia*. Barale, Ana María Peppino. *Narrativa gráfica: Los entresijos de la historieta*. 2012. Disponível em: <<http://www.uam.mx/casadelibrosabiertos/libroselectronicos/NarrativaGrafica/narrativagrafica/assets/basic-html/page-5.html>> . Acesso: 20 de janeiro de 2020.

ACEVEDO, Mariela. Humor como espacio de dialogismo sexogenérico: Del canon y elcontracanon a laconstelación crítica. *Revista Artemis - Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades*, v. 26, n. 1, p. 29-52, 21 dez. 2018.

ACEVEDO, Mariela. *Nosotras contamos: um recorrido por la obra de autoras de historieta y humor gráfico de ayer y de hoy*. Buenos Aires: Feminismo Grafico. 2019. 100p

AHMED, Sara. *Vivir una vida feminista*. Trad. MaríaEnguix. Barcelona: EdicionsBellaterra, 2018.

AHMED, Sara. White men. *Feministkilljoys*. 2014. Disponível em: <https://feministkilljoys.com/2014/11/04/white-men/> Acesso em 23 ago. 2021.

ALBERTO, Luis. *Mujeres en la historieta: Lucía Vergani*. Top-comics. 2015. Disponível em: <https://luisalberto941.wordpress.com/tag/lucia-vergani/> Acesso em 10 out. 2020.

AMARAL, Solange Mello do. *Discurso autobiográfico: o caso Nair de Teffé' 01/12/2004* 163 f. Doutorado em LETRAS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, NITERÓI Biblioteca Depositária: Biblioteca Central do Gragoatá

ANGELINA Agostini. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22316/angelina-agostini>. Acesso em: 22 ago. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

ANZALDÚA. Glória. *A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios*. Rio de Janeiro: A Bolha, 2021. 256p.

ARCADIA. *Los mejores libros del 2018 según ARCADIA*. Disponível em: <<http://especiales.revistaarcadia.com/los-mejores-libros-del-2018/>>. Acesso em: 14 fev. 2019.

ARFUCH, Leonor. (Auto) biografía, Memoria e Historia. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, v. 1, n. 1, p. 68-81, 2014.

ARFUCH, Leonor. La ciudad como autobiografía. *Revista Bifurcaciones*, v. 12, p. 1, 2013a.

ARFUCH, Leonor. *Memoria y autobiografía*. Exploraciones en los límites. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2013b.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARIF, B., QURESHI, H. N., UN NISA, A., SIDDIQUI, U. e H., SHAFI, Q., & TARIQ, T. Web crawlers: To detect security holes. 2013 *International Conference on Open Source Systems and Technologies*, 2013.

ARRUDA, Renata. HQPedia: Conheça Maria Aparecida Godoy, roteirista de Drácula, pioneira entre mulheres quadrinistas. *Revista Plaf*. 2020. Disponível: <https://www.revistaogrito.com/hqpedia-maria-aparecida-godoy-roteirista-de-dracula-foi-pioneira-entre-mulheres-quadrinistas/>. Acesso em: 14 fev. 2021.

AUGÉ, Marc. *Elogio de la bicicleta*. Barcelona: Gedisa, 2009.

BACCI, C.; OBERTI, A. “Sobre el testimonio: Una introducción”. *Clepsidra*. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, nº1, marzo 2014.

BANTIGNY, Ludivine. ENGAJAR-SE: POLÍTICA, EVENTO E GERAÇÕES. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (orgs). História das emoções: 3. Do final do século XIX até hoje. Tradução de Maria Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.

BARRAL, Ana Inés Mallimaci. Migraciones y géneros: Formas de narrar los movimientos por parte de migrantes bolivianos/as en Argentina. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 19, n. 3, p. 751-776, Dec. 2011.

Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2011000300006&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 17 Feb. 2021.

<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2011000300006>.

BARROS, Roberta. Arte feminista ou feminina: uma questão do contexto histórico brasileiro?. Tese de doutorado. Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014. [Ebook].

BENTO, Maria Aparecida da Silva. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: BENTO, Maria Aparecida da Silva & CARONE, Iray. (Orgs.). *Psicologia Social do Racismo* (2a. ed.). São Paulo: Vozes, 2002.

BENTO, Maria Aparecida da Silva. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*. 2002. Tese (Doutorado em Psicologia Escolar e do Desenvolvimento Humano) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002b. doi:10.11606/T.47.2019.tde-18062019-181514. Acesso em: 2021-02-08.

BETHENCOURT, Francisco. *Racismos: Das Cruzadas ao século XX*. 1º ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. Edição do Kindle.

BÍBLIA – Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002. [ebook]

BOFF, Ediliane de Oliveira. *De Maria a Madalena: representações femininas nas histórias em quadrinhos*. 2014. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 309. 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-20052014-123753/publico/EDILIANEDEOLIVEIRABOFF.pdf> Acesso em 09 out. 2020

BONILA, Juan. *Totalidad sexual del cosmos*. Barcelona: Editorial Planeta, 2019. Ebook.

BOPP, Raul. Coco de Pagu. *Escritas.org*. Disponível em: <http://culturafm.cmais.com.br/radiometropolis/lavra/raul-bopp-coco-de-pagu>. Acesso em 20 set. 2020.

BORDO, Susan. *The flight to objectivity: Essays on Cartesianism and culture*. New York: Suny Press, 1987.

BORGES, Gabriela. Paola, La Poderosa. *TPM*. 2015. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/conheca-a-cartunista-power-paola>. Acesso em 20 de junho de 2018.

BORN in flames. Dir: Lizzie Borden. EUA: produção independente. 1983. Vídeo. Disponível em: <https://archive.org/details/borninflames.1983> Acesso 23 ago. 2021.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, diversidade e subjetividade nômade. *Revista feminista digital: Labrys, estudos feministas*, n.1-2, julho-dez, p. 01-16, 2002.

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid, Akal, 2005,

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*, New York: Columbia University Press, 1994.

BRAIDOTTI, Rosi. “Les sujets nômades féministes comme figure des multitudes”, *Multitudes*, vol. no 12, no. 2, 2003, pp. 27-38.

BRASIL. Congresso Nacional. Senado Federal. *Anaes do Senado Federal*. Sessões de 1 a 30 de novembro de 1914. Disponível em: http://www.senado.leg.br/publicacoes/anais/pdf-digitalizado/Anais_Republica/1914/1914%20Livro%207.pdf Acesso em: 09 out. 2020.

BRESCIANO, Juan Andrés. *La Historiografía em El amanecer de la cultura digital: Innovaciones metodológicas, discursivas e institucionales*. Montevideo: Tradinco Sa, 2010.

BURKART, M. *De Caras y Caretas a Hum®: a imprensa de humor gráfico na Argentina do século XX*. *Revista USP*, n. 88, p. 26-37, 1 fev. 2011.

BURKART, Mara. "Claire Bretecher In Hum[R] Magazine (1979-1984) (OrHowTo Make Argentine Graphic Humor Stop Being A MatterOfMen)/Claire BreteuherEn La Revista Hum[R] (1979- 1984) (O Como Hacer Para Que El Humor Grafico Argentino Deje De Ser Una Cuestion De Hombres)." *Revista Artemis*, vol. 26, no. 1, 2018, p. 6+. Accessed 27 Sept. 2020.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2006.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo*. Crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar, 16a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CAMARGO, M. A. "Manifeste-se, faça um zine!": uma etnografia sobre "zines de papel" feministas produzidos por minas do rock (São Paulo, 1996-2007). *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 36, p. 155–186, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644992>. Acesso em: 20 ago. 2021.

CAMPEIO, Jason. Nota de Tradução. IN: Warburg, Aby M. *Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte*. *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes/UERJ, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005, p. 8-29.

CAMPOS, Augusto de. *Pagu - Vida e obra*. São Paulo: Editora Cia das Letras, 2014. ebook

CAMPOS, Maria de Fátima Hanaque. *Nair de Teffé: artista do lápis e do riso*. Curitiba: Editora Appris, 2016. 175p.

CAMPOS, Maria de Fátima. *As caricaturas de Nair de Teffé: o espelho da burguesia carioca (1909- 1926)*. In: IV Encontro Nacional de Estudos da figura & I Encontro Internacional de Estudos da figura, ENEIMAGERM. Londrina-PR, 2013.

CARDONA, Francisco Antonio Cano. Horizontes. 1913. Wikimedia Commons, 24 jun. 2014. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Horizonte,_Francisco_Antonio_Cano,_1913.jpg. Acesso em: 23 ago. 2021.

CARLOS R. MARTINEZ (2008): "BUENOS AIRES EN LA HISTORIETA ARGENTINA", en *TEBEOSFERA*, 1, Sevilla. Disponible en línea el 27/IX/2020 en: https://www.tebeosfera.com/documentos/buenos_aires_en_la_historieta_argentina.html

CASAS, Humberto Junca. PowerPaola: Artista plástica e historietista. *Revista Arteria*. Ano 10, número 45. Agosto - Setembro, 2014, p 18 -19.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2011. 630p.

CENTROCULTURALRECOLETA.org. *Vivanlasmujeres*. 2017. Disponível em: <http://www.centroculturalrecoleta.org/agenda/vivan-las-mujeres>. Accessed 7 Feb. 2019.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHICKS On Comics. *Fazine a La Carta*. Edição das autoras. 2017.

CHICKS On Comics. *Las ciudades que somos*. Madri: Sexto Piso, 2018.

CHICKS on Comics. Sobre. [200?]. Disponível em:
<http://chicksoncomics.blogspot.com/p/about.html>. Acesso 01 de abril de 2019.

CHICKS On Comics. Sobre. [200?]. Disponível em:
<http://chicksoncomics.blogspot.com/p/about.html>. Acesso 01 de abril de 2019.

COAN, Samanta. *Lady's comics: movimento de autoras e os discursos na cena dos quadrinhos brasileiros*. In: MACHADO, Lulu; MARINO, Daniela. *Mulheres e Quadrinhos*. Florianópolis: Skript, 2019. p. 399-404.

COGGIOLA, Osvaldo. *Governos militares na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2001

CORDOVA, Tania; Cunha, Maria Teresa Santos. Os muros falam: a presença e a ausência da cultura escrita na cidade de Lages/SC. *URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade, Campinas, SP*, v. 7, n. 2, p. 120-131, out. 2016. ISSN 1982-0569. Disponível em:
 <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/urbana/article/view/8646386>>. Acesso em: 21 fev. 2019. doi:<https://doi.org/10.20396/urbana.v7i2.8646386>.

CORRAL, Luis Fernando T. *El estereotipo de lafemefatale: estudio de lapersonaje femenino Rubí de Yolanda Vargas Dulche*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Letras Universidade Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. 2019. Disponível em:
http://bibliotecavirtual.dgb.umich.mx:8083/xmlui/handle/DGB_UMICH/1481?show=full
 Acesso em 10 out. 2020.

CORTI, Agustín. Extrañamiento cultural y lingüístico en Virus tropical. *Quo vadis, Romania?*. 2018.

CORTI, Agustín. Virus tropical en la clase de E/LE: cómo trabajar la narración visual, la identidad y el plurilingüismo con una novela gráfica. Foro de profesores de E/LE, 2017.

COSME, Luana Balieiro. *E a revolução “engoliu” suas irmãs: gênero e resistências femininas no Irã teocrático*. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2013. Disponível em:
https://www.academia.edu/download/58751433/Dissertacao_completa___CAPA.pdf Acesso em 23 ago, 2021

COSTA, Claudia Lima. Feminismo, tradução cultural e a descolonização do saber. *Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, Florianópolis*, v. 21, n. 2, p. 045-059, jun. 2013. ISSN 2175-7992. Disponível em:
 <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/29649>>. Acesso em: 08 fev. 2019. doi:<https://doi.org/10.5007/29649>.

COSTA, Lara Denise Góes; CARVALHO, Maria Alice Rezende. *Abram Alas para ela passar: Chiquinha Gonzaga e a agência no Rio de Janeiro do século XIX*. Rio de Janeiro. Tese de Doutorado–Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia Tese de Doutorado–Departamento de Ciências Sociais, Pontifícia, 2015.

COTRIM, Álvaro. *O Rio na caricatura*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1965.
Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon693341.pdf>.
Acesso em: 03 de Out. 2020.

CRESCÊNCIO, Cintia Lima. As mulheres ou os silêncios do humor: uma análise da presença de mulheres no humor gráfico brasileiro (1968-2011). *Revista Ártemis - Estudos de Gênero, Feminismos e Sexualidades*, v. 26, n. 1, p. 53-75, 21 dez. 2018.

CRESCÊNCIO, Cintia Lima. Quem ri por último, ri melhor: humor gráfico feminista (Cone Sul, 1975-1988). Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2016.

CURIEL, Ochy. *MemínPinguín: pasado el escándalo persiste el racismo*. 2005. Disponível em: https://www.jornada.com.mx/2005/08/01/informacion/84_memin.htm Acesso em 10 out. 2020.

DAVIS, Angela. *A liberdade é uma luta constante*. São Paulo: Boitempo editorial, 2018. 144p.

DEMO, Anne Teresa. The Guerrilla Girls comic politics of subversion. In: *Women's studies in communication*, Inglaterra, v. 23, n. 2, p. 133-156, 2000. Doi: <https://doi.org/10.1080/07491409.2000.10162566>Acessoem 20 jul. 2021.

DIANGELO, Robin. Não basta não ser racista, sejamos antiracistas. São Paulo: Faro Editorial, 2020. 192p.

DICTIONARY CAMBRIDGE. *Big data* - Significado, definição em Dicionário Inglês. 2019. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/big-data?q=big+data+>>>. Acessado em 18 de Fevereiro de 2019.

DICTIONARY CAMBRIDGE. *Instagram* - Significado, definição em Dicionário Inglês. 2019. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/instagram>>. Acessado em 18 de Fevereiro de 2019.

DICTIONARY CAMBRIDGE. *Youtube* - Significado, definição em Dicionário Inglês. 2019. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/youtube>>. Acessado em 18 de Fevereiro de 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DÍEZ BALDA, MaríaAntonia (2004): “O quadrinho feminista: Um pouco de história”. Disponível em: https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/112914/1/DGL_DiezBalda_comic.pdf

DILLON, Marta. Powerpaola en Casa Brandon: Trazos de frontera. Las12. 2021. Disponível em: https://www.pagina12.com.ar/325837-trazos-de-frontera?utm_term=Autofeed&utm_medium=Echobox&utm_source=Twitter&__twitter_impression=true. Acesso em 26 fev. 2021.

DOURADO, Francisco. Giselda Z de Melo (8 de março de 1909 - (?) - ??? - RJ (?)). *HQ Retrô*. Disponível em <http://agaqueretro.blogspot.com/2018/05/giselda-z-de-mello-8-de-marco-de-1909-rj.html> Acesso em 02 out. 2020

DUNCAN, C. Virility and Male Domination in Early Twentieth Century Vanguard Art', In DUNCAN, C (ed.) *The Aesthetics of Power: Essays in the Critical History of Art*, Cambridge: Cambridge University Press.1993. p. 81–109.

EISNER, Will, and INGE, M. Thomas. *Will Eisner: Conversations*. Jackson, Miss: University Press of Mississippi, 2012.

EUGÊNIO, Jessica Daminelli. *Elas fazem HQ!:* mulheres brasileiras no campo das histórias em quadrinhos independentes. 2017. 149 p. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Florianópolis, 2017. Disponível em: <http://www.bu.ufsc.br/teses/PSOP0593-D.pdf> Acesso em 09 out. 2020.

FEMENÍAS, María Luisa. Esbozo de un feminismo latinoamericano. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 15, n. 1, p. 11-25, Apr. 2007. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2007000100002&lng=en&nrm=iso>. access on 17 Sept. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2007000100002>.

FERNANDEZ, Armando S. Um olhar sobre a história em quadrinhos e a cultura nacional. 2014. Disponível em: <https://armando-fernandez.blogspot.com/2014/10/para-la-historia-de-la-historieta-la.html?m=0>. Acesso em 27 set. 2020.

FERRAZ, Márcia Maria Severo. *Curvas Perigosas: A Representação Da Subjetividade Nos Cartuns De Maitena*. 2009. 160 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2009.

FIGUEROA, Daniela Soto. #virustropical10anios. 2021. Instagram: @daniela_soto_figuroa. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLtx6eWpd5G/>. Acesso em 20 de maio de 2021.

FIGUEROA, Daniela Soto. #virustropical10anios. 2021. Instagram: @daniela_soto_figuroa. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLtx6eWpd5G/>. Acesso em 20 de maio de 2021.

FIGUEROA, Daniela Soto. #virustropical10anios. 2021. Instagram: @daniela_soto_figuroa. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLtx6eWpd5G/>. Acesso em 20 de maio de 2021.

FINKELSTEIN, Lucien. *Brasil naïf* - arte naïf, testemunho e patrimônio da humanidade. Rio de Janeiro: Novas direções, 2001.

FONSECA, Mariamma. Nair de Teffé. *Ladys Comics*. 2010. Disponível em: <http://ladyscomics.com.br/nair-de-teffe> Acesso em 11 set. 2020.

FOUCAULT, M. *Discourse and truth*: problematization of parrhesia. 6 lectures given by Michel Foucault at the University of California at Berkeley, oct-nov.1983. Disponível em: <http://foucault.info/documents/parrhesia>. Acessado em 10 de dezembro de 2012.

FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FOUCAULT, Michael. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos vol V: ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2012. 392p.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens/Vega, 2000.

FUENTES, Susana. La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres: espacio para pensar la diversidad feminista. *Fuentes Humanísticas*. 32. 109-126, 2020.

GALLOP, Jane. *Thinking Through the Body*. New York: Columbia. University Press, 1988.

GALVÃO, Patrícia. Malakabeça, Fanika e Kabelluda. *O Homem do Povo*, Num 1, São Paulo, 27 mar. 1931, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720623&pagfis=1> Acesso em 09 out. 2020.

GANDOLFO, A.; TURNES. P. "Chicks Attack! Making feminist comics in Latin America". *Feminist Encounters: A Journal of Critical Studies in Culture and Politics*, vol. 4, no. 1, 2020, 04.

GARCÍA, Santiago. *A novela Gráfica*. São Paulo: Martins, 2012

GIANINI, Alessandro. Artista equatoriana lança graphic novel sobre seu casamento. *O globo*. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/artista-equatoriana-lanca-graphic-novel-sobre-seu-casamento-22721730>. Acesso em 20 de junho de 2018.

GIUNTA, Andrea. Feminismo y arte latinoamericano: *Historias de artistas que emanciparon el cuerpo* (Arte y pensamiento). 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2018.

GLUZMAN, Georgina. “Mujeres y Arte en la Buenos Aires del Siglo XIX: Prácticas y discursos”, Vol. 1. Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes, Buenos Aires, 2015.

GLUZMAN, GEORGINA. Linhas convergentes: apontamentos sobre as artistas latino-americanas entre os séculos 19 e 20. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. *Histórias das mulheres, histórias feministas*: antologia. São Paulo: MAPS, 2019; p. 470 – 482.

GOHN, María da Gloria Marcondes. *Novas teorias dos movimentos sociais*. São Paulo: Edições Loyola, 2008, 166p.

GOIDANICH, Hiron; KLEINERT, André. *Enciclopédia dos Quadrinhos*. Porto. Alegre, RS: L&PM, 2011.

GOLOMB, Liorah. "Além de Persépolis: Um Ensaio Bibliográfico sobre Novelas Gráficas e Quadrinhos por Mulheres". *Colecção Building* 32, 1, pp. 21-30, 2013.

GOMES, Angela de Castro. "Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados". In: *Estudos Históricos*. vol. 11, n. 21, Rio de Janeiro, p.121-7. 1998.

GONE ButNotForgotten. 2015 Edition "Gone But Not Forgotten, 2015 Edition." A Dispensable List Of Comic Book Lists, 2015, <https://comiclists.wordpress.com/2015/12/20/gone-but-not-forgotten-2015-edition/>.

GOODREADS. *Inferior: How Science Got Women Wrong and the New Research That*. 2017. Disponível em: <<https://www.goodreads.com/book/show/31869108-inferior>>. Acesso em: 20 fev. 2019.

GRUZINSKI, Serge. Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories. *Topoi (Rio de Janeiro)*2.2 (2001): 175-196.

GUIA dos quadrinhos. Yolanda Storni. [2020]. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/> Acesso em 23 ago. 2021.

GUTIÉRREZ, Felipe Gómez. "Virus Tropical: Presencia Y Relevancia Del Personaje Autobiográfico Femenino en La Novela Gráfica Colombiana". *Iberoamericana*. América Latina - España - Portugal, Vol 15, Iss 57, Pp 85-102 (2015), no. 57, 2015.

GUZZO, Morgani; WOLFF, Cristina Scheibe Afetos no engajamento político das Marchas das Vadias no Brasil (2011-2017). *Revista Estudos Feministas* [online]. 2020, v. 28, n. 2 [Acessado 5 Junho 2021] , e72429. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n272429>>. Epub 07 Ago 2020. ISSN 1806-9584. <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2020v28n272429>.

HAMILTON, P.; SPONGBERG, M. Twenty Years On: feminist histories and digital media. *Women's History Review*, 26(5), 671–677, 2016. doi:10.1080/09612025.2016.11673

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 28 fev. 2021.

HARDING, Sandra. ¿Existe un método feminista?. In: Bartra, Eli (comp). *Debates en torno a una metodología feminista*. México: Universidad. Autónoma Metropolitana-Xochimilco. 1998.

HAROCHE, Claudine. Antropologias da virilidade: o medo da impotência. In: COURTINE, JeanJacques; VIGARELLO, Georges (orgs). *História da Virilidade. A Virilidade em Crise? Séculos XX e XXI*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013. p. 15-34.

HILDE Weber. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23325/hilde-weber>>. Acesso em: 09 de Set. 2020. Verbete da Enciclopédia.

hooks, bell. Altares do sacrifício: lembrando Basquiat. *Piseagrama*, Belo Horizonte, seção Extra!, 16 nov. 2018.

hooks, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019. 256p.

hooks, bell. Tudo sobre amor. São Paulo: Editora Elefante, 2021.

HQPedia: Conheça Maria Aparecida Godoy, roteirista de Drácula, pioneira entre mulheres quadrinistas - *Revista O Grito!* — Cultura pop, cena independente, música, quadrinhos e cinema

HYURO. “Público/ Privada”- Fortaleza, Brasil 2015- Universidad Federal do Ceara- Centro de Humanidades- Festival Concreto (blog). Disponível: <http://www.hyuro.es/project/fortaleza-brasil-2015>. Acesso em: 24 de agosto de 2018.

ITO, Carol. Bora pedalar?. 2021. Instagram: @carolito.hq. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQtWFTnH7ou/>. Acesso em 20 de agosto de 2021.

JACKSON, K. Uma evolução subterrânea: o jornalismo de Patrícia Galvão. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 53, p. 31-52, 1 set. 2011.

JELIN, Elizabeth. “Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivo y sus legados presentes”. *Clepsidra*. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria. Número 1, marzo de 2014: pp. 140-163.

JELIN, Elizabeth. A luta pelo passado: como construímos a memória social (sociologia e política) (edição em espanhol). Publicadores do século XXI. 2017. Edição do Kindle.

JELIN, Elizabeth. *La lucha por el pasado: Cómo construimos la memoria social*. 1ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2017.

JELIN, Elizabeth. Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes. *Revista Clepsidra*, Vol 1, No 1 (2014).

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

JOHNSON, Mariana Ruiz. #virustropical10anos. 2021. Instagram: @marianaruizjohnson. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLtxcs4gECx/>. Acesso em 20 de maio de 2021.

KELLER, Evelyn Fox . *Reflections on Gender and Science*. New Haven: Yale University Press, 1985.

KELLER, Evelyn Fox . *Reflections on Gender and Science*. New Haven: Yale University Press, 1985.

KELLOGG, John Harvey. *Plain Facts For Old And Young: Embracing The Natural History And Hygiene Of Organic Life*. Burlington, Iowa : I.F. Segner, 1887, disponível em <https://archive.org/details/plainfaorold00kell/page/632>. acesso em 6 fev. 2019.

KERN, Leslie. *Cidade feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens*. Trad. Thereza Roque da Motta. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

KOSELLECK, R. Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LA EDITORIAL Común. *PowerPaola - La Editorial Común*. 2019. Disponível em: https://www.laeditorialcomun.com/4_power-paola. Acessado em 18 de Fevereiro de 2019.

LA SILUETA Ediciones. *Por dentro/Inside: Entrevista com PowerPaola*. 2012. Disponível em: <http://ladiligencialibros.com/producto/por-dentroinside/>. Acesso em 24 de novembro de 2018.

LACERDA, Lilian Maria de. Lendo Vidas: a memória como escritura autobiográfica. In: MIGNOT, A.C.V.; BASTOS, M.H.C.; CUNHA, M.T.S. *Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

LAGOS, Clara. EncuentroChickson Comics. *Lady Comics*. 2017. Disponível em: <http://ladyscomics.com.br/encuentro-chicks-on-comics> Acesso em: 23 ago. 2021.

LEETARU, Kalev. The Internet Archive Turns 20: A Behind The Scenes Look At Archiving The Web. Forbes. 2016. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/kalevleetaru/2016/01/18/the-internet-archive-turns-20-a-behind-the-scenes-look-at-archiving-the-web/?sh=10a969b882e0>. Acesso em: 10 abr. 2021.

LEGH. 2019. Acervo do LEGH. 2019. Disponível em: <http://www.legh.cfh.ufsc.br/acervo/> Acesso em: 21 fev. 2019.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LELIS, Camila Luiza. *Mulheres em traços: a percepção do sensível presente na exposição batom, lápis e tpm*. 2016. 104p. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de são João Del Rey. 2016.

LEMONS, Aline. *Artistas brasileiras*. Belo Horizonte: Editora Miguilim, 2018. 80p.

LORDE, Audre. *Irmã outsider*. Trad. Stephanie Borges. 1. ed. -- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LORINQUER-HERVÉ, Marie. Politique et poétique des flux. La stratégie de réseau dans la bande dessinée collective transnationale Chickson Comics. *Pontos de Interrogação - Revista de Crítica Cultural*, Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural (Pós-Crítica) / Universidade do Estado da Bahia (UNEB), 2019.

LOVELOVE6. A treta do HQ Mix 2015. *Ovelha*. 2015. Disponível em: <http://ovelhamag.com/a-treta-do-trofeu-hqmix-2015/> Acesso em 23 ago. 2021.

LUCAS, Ricardo Jorge de L.; CELESTINO, Juliana Braga. Quadrinhos autobiográficos: diferenças de gêneros e as apresentações de si. *Comunicologia-Revista de Comunicação da Universidade Católica de Brasília*, v. 7, n. 2, p. 311-332, 2015.

LUGONES, María. "Heterosexualims and the Colonial / Modern Gender System" en *Hypatia* 22.1 (2007), p.186-209.

LUGONES, María. *Peregrinajes/Pilgrimages: Theorizing Coalition Against Multiple Oppressions*-New York: Rowman & Littlefield Press, 2003.

LUQUE, María. #virustropical10anos. 2021. Instagram: @maria.j.luque. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLtqPA5jhdyl/>. Acesso em 20 de maio de 2021.

MACHADO, Lulu; Marino, Daniela. *Mulheres e Quadrinhos*. Florianópolis: Skript, 2019.

MACHUCA, Ana Paula. #virustropical10anos. 2021. Instagram: @nuage9. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CLt4iT9h6_o/. Acesso em 20 de maio de 2021.

MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

MAGLIANO, María José. Interseccionalidad y migraciones: potencialidades y desafíos. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 23, n. 3, p. 691-712, Dec. 2015. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2015000300691&lng=en&nrm=iso>. access on 17 Feb. 2021. <http://dx.doi.org/10.1590/0104-026X2015v23n3p691>.

MAIA, Cláudia de Jesus. *A invenção da solteirona: conjugalidade moderna e terror moral - Minas Gerais (1890-1948)*. 2007. 319 f. Tese (Doutorado em História)-Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

MARQUES, Gabriela Miranda. *(Re) invenção do anarcofeminismo: anarcofeministas na cena punk (1990-2012)*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2016.

MARQUEZ, Renata. Davi no museu. *Piseagrama*, Belo Horizonte, número 11, página 02 - 11, 2017.

MARTINEZ, Adolfo C. Niní Marshall: doctora en risa, *La Nacion*. 1 jun. 2003. Disponível em: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/television/nini-marshall-doctora-en-risa-nid500420/> Acesso em 10 out. 2020.

MARTINEZ, Carlos R. BARNES, Martha. *Mil plumines de la historieta argentina*, 2012. Disponível em: <https://milpluminesargentinos.wordpress.com/category/barnes-martha/> Acesso em: 10 out. 2020

MARTINEZ, Carlos R. DAPUETO, IdelbaLidia. *Mil plumines de la historieta argentina*, 2011. Disponível em: <https://milpluminesargentinos.wordpress.com/category/barnes-martha/> Acesso em: 10 out. 2020.

MARTINEZ, F. *Feminismos em movimento no ciberespaço*. Cadernos Pagu, n. 56, p. 1-34, 11 out. 2019.

MARTINS, Simone R.; IMBROISI, Margaret H. *Arte Naïf*. Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-19/arte-naif/>. Acesso em 21 março 2019.

MASP. *Guerrilla Girls: gráfica 1985-2017*. São Paulo: Masp, 2017. 128 p.

MAYAYO, Patricia. Otras miradas: mujeres artistas, nuevas tecnologías y capitalismo transnacional, *Polis* [En línea], 17 | 2007, Publicado em 25 jul. 2012. Disponível em: <https://journals.openedition.org/polis/4367> Acesso em 30 abr. 2019.

MAYER, Mônica. De la Vida y el Arte como Feminista. *N. Paradoxa: International Feminist Art Journal*, n.8, nov., 1998. Disponível em: <http://web.ukonline.co.uk/n.paradoxa/mayer.htm>. Acesso em: 19 out. 2019.

MBEMBE, Achille. “The power of the archive and its limits”. In: Hamilton, Carolyn et al. *Refiguring the archive*. Dordrecht: KluwerAcademic, 2002.

MCCAUSLAND, Elisa y BERROCAL, Carla. *Presentes Autoras de tebeos de ayer y hoy*. Madrid: AECID, 2016.

MCINTOSH, Peggy. White Privilege: Unpacking the Invisible Knapsack. *Peace and Freedom Magazine*,. July/August, 1989.

MENDES, Ricardo Antonio. *Ditaduras civil-militares no Cone Sul e a Doutrina de Segurança Nacional* – algumas considerações sobre a Historiografia. *Revista Tempo e Argumento*, v. 5, n. 10, p. 06-38, 2013.

MERINO, Ana *Women in Comics: a space for Recognizing Other Voices*, *The Comic Journal* n° 237, Sept, pp. 44-48, 2001.

MERLO, Cristiana. *As desenhistas, ilustradoras e quadrinistas pioneiras do Brasil*. CRAU (ed.). *Periquitas* #1, São Paulo: Kalaco, 2014.

MESSIAS, Carol Ito; CRIPPA, Giulia. *Histórias em quadrinhos na internet como fontes de informação*. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 18., 2017, Marília. Anais do XVIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. Marília: Unesp, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/104693>>. Acesso em: 26 jun. 2020.

MICHAELIS ON-LINE. Blog. Michaelis On-Line. 2019. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/blog/>. Acesso em 18 Fev. 2019.

MINASNERDS. *Cadê as Minas na exposição de quadrinhos do MIS?* - MinasNerds. 2019. Disponível em: <<https://minasnerds.com.br/2019/02/23/cade-as-minas-na-exposicao-de-quadrinhos-do-mis/>>. Acesso em: 26 fev. 2019.

MOHANTY, Chandra Talpade. Sob olhos ocidentais: Estudos feministas e discursos coloniais. In: MOHANTY, Chandra Talpade. **Sob olhos ocidentais**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020. Cap. 1. p. 7-61. Tradução: Ana Bernstein. Disponível em: <https://zazie.com.br/wp-content/uploads/2021/06/CHANDRA-4.pdf>. Acessado 10 de dezembro de 2020.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Contrix, 2004.

MORAES JÚNIOR, Dijon. Apresentação. In: Paulo Schmidt (org). *Arte no Vale do Jequitinhonha*. Fotografia: Daniel Mansur. Belo Horizonte: EdUEMG, 2016. 48 p. (Coleção Priscila Freire)

MORGAN, Tiernan and Purje, Tiernan. "An Illustrated Guide To Linda Nochlin's "Why Have There Been No Great Women Artists?"" *Hyperallergic* [online], 2017. Available at: <https://hyperallergic.com/377975/an-illustrated-guide-to-linda-nochlin-why-have-there-been-no-great-women-artists/> [Accessed 30 Aug. 2020].

MORGAN, Tiernan; PURJE, Tiernan. An Illustrated Guide To Linda Nochlin's "Why Have There Been No Great Women Artists?"" *Hyperallergic* [online], 2017. Available at: <https://hyperallergic.com/377975/an-illustrated-guide-to-linda-nochlin-why-have-there-been-no-great-women-artists/> Acesso em 30 Ago. 2020.

NARANJO, Luisa. *Murales callejeros que provocan enojo*. Disponível em: <https://razonpublica.com/murales-callejeros-que-provocan-enojo/>. Acesso em: 17 nov. 2020

NASCIMENTO, Beatriz. *Uma história feita por mãos negras*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. 272p.

NEVES, A. S. A. das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do "amor confluyente" ou o retorno ao mito do "amor romântico"? *Revista Estudos Feministas*, 15(3), 609–627, 2007.

NEVES, Ana Sofia Antunes das. As mulheres e os discursos genderizados sobre o amor: a caminho do "amor confluyente" ou o retorno ao mito do "amor romântico"?. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 15, n. 3, p. 609-627, Dec. 2007. Available from

<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2007000300006&lng=en&nrm=iso>. access on 13 Feb. 2021.
<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2007000300006>.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016. (ensaio 6)

NOCHLIN, Linda. Why Are There No Great Women Artists?. In GORNICK, Vivian; Barbara Moran. *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, 1971.
<https://arsfemina.de/woman-sexist-society/why-are-there-no-great-women-artists>

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews January* 1971: 22-39, 67-71.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists?. In Elizabeth Baker; Thomas B. Hess (ed.). *Art and Sexual Politics*. Londres: Collier Macmillan, 1973.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists?. In Nochlin, Linda. *Women, Art And Power And Other Essays*. New York: Routledge, 1988.

NOCHLIN, Linda. Women, Art, and Power (1988). In Nochlin, Linda. *Women, Art And Power And Other Essays*. New York: Routledge, 1988.

NOGUEIRA, Natania. *Rian: caricatura e pioneirismo feminino no brasil*. In: XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. 2011, São Paulo. Anais eletrônicos. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1312664266_ARQUIVO_RIANEOPIONE_IRISMOFEMININONACARICATURA.pdf Acesso em 11 set. 2020.

NOOMIN, Diane (org). *Drawing power: women's stories of sexual violence, harassment and survival, a comics anthology*. Nova York: Abrams the art of book, 2019. Ebook.

NOOMIN, Diane. Wimmin and Comix. *ImageText Interdisciplinary comics studies*. Disponível em: http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v1_2/noomin/ Acesso em 20 jul. 2021.

OBERTI, Alejandra. ¿Qué le hace el género a la memória? In: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (Orgs). *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Mulheres, 2010, p. 13-30.

OLIVEIRA, Cláudia de. *Cultura, história e gênero: a pintora Abigail de Andrade e a geração artística carioca de 1880. 19&20*, Rio de Janeiro, v. VI, n. 3, jul./set. 2011. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/co_abigail.htm> acesso em 23 ago. 2021.

OLIVEIRA, Miriam. *Abigail de Andrade*. Artista plástica no Rio de Janeiro do século XIX, Dissertação de Mestrado, Escola de Belas Artes, UFRJ, Rio de Janeiro, 1993

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. *Mulher ao Quadrado: as Representações Femininas nos Quadrinhos Norte-Americanos: Permanências e Ressonâncias (1895-1990)*. Brasília: EditoraUnB, 2007. 232p.

OPPERMAN, Romy. Born in flames' and the no future of afrofuturism in *Another Gaze*. 15set. 2016. Disponível em: <http://www.anothergaze.com/born-in-flames-and-the-no-future-of-afrofuturism-lizzie-borden/>. Acesso 20 mar. 2021.

ORLANDI, Eni. *Análise do discurso: princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes, 2003.

PÁEZ, Daniela. Las historietistas argentinas. Trayectorias, espacios y dinámicas de trabajo desde los '40 a la actualidad. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Año XXIII, Vol.107, 2020/2021, Buenos Aires, Argentina, 236 p.

PALANKOF, Dandara et al. Quadrinista Nômade. In: Revista Plaf. Revista Brasileira Sobre Quadrinhos. nº5, abril/maio de 2021.

PALANKOF, Dandara et al. Quadrinista Nômade. In: REVISTA PLAF. Revista Brasileira Sobre Quadrinhos. nº5, abril/maio de 2021.

PALLASMAA, Juhani. *A Imagem Corporificada: Imaginação e Imaginário na Arquitetura*. 1 ed. Porto Alegre: Editora Bookman, 2013.

PALOMARES, Thais Maria H. J. S. *Rubi e o melodrama: a questão do estereótipo feminino na telenovela mexicana*. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Literatura Universidade Federal Fluminense. 2015. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/3026> Acesso em 10 out. 2020.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. Critical stereotypes: the essential feminine or how essential is femininity. Parker, Rozsika; Pollock, Griselda. *Old mistresses: women, art and ideology*, London Tauris & Co Ltd, 2003 [1981], p. 1-49.

PARKER, Rozsika; Pollock, Griselda. Critical stereotypes: the essential feminine or how essential is femininity. Parker, Rozsika; Pollock, Griselda. *Old mistresses: women, art and ideology*, London Tauris & Co Ltd, 2003 [1981], p. 1-49.

PASSERINI, Luisa. *A memória entre política e emoção*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

PAVÓN-CUELLAR, D. El giro del neoliberalismo al neofascismo: universalización y segregación en el sistema capitalista. *Desde el Jardín de Freud, [S. l.]*, n. 20, p. 19-38, 2020. DOI: 10.15446/djf.n20.90161. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/jardin/article/view/90161>. Acesso em: 22 ago. 2021.

PEDRI, Nancy. "Photography and the Layering of Perspective in Graphic Memoir" *ImageText*, vol 9, no. 2, 2017, Dept of English, University of Florida. 17 de fevereiro de 2018.

PEDRO, Joana; WOLFF, Cristina Scheibe. Nosotras e o Círculo de Mulheres Brasileiras: feminismo tropical em Paris. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, pp. 55-69, 2007.

PERCAS, Helena. "La Poesía De María Alicia Domínguez." *Revista Hispánica Moderna*, vol. 21, no. 2, 1955, pp. 127–140. JSTOR, www.jstor.org/stable/30208246. Accessed 27 Sept. 2020.

PEREZ, Olívia Cristina. Relações entre coletivos com as Jornadas de Junho. *Opin. Publica*, Campinas, v. 25, n. 3, p. 577-596, Dec. 2019. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-62762019000300577&lng=en&nrm=iso>. access on 22 Apr. 2021. Epub Jan 17, 2020. <https://doi.org/10.1590/1807-01912019253577>.

PERROT, Michelle. *As mulheres e os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PESSOA, Gabriela Sá. HQ latina 'Vírus Tropical' chega ao Brasil abordando o poder feminino. *Folha*. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1682384-hq-latina-virus-tropical-chega-ao-brasil-abordando-o-poder-feminino.shtml>. Acesso em 20 de maio de 2018.

PIRES, Maria da Conceição Francisca “No morir por el chiste”: el humor feminista en los periódicos *Nós Mulheres* (1976-1978) y *Persona* (1974-1986). In: FRATICELLI, Damián et al. *Arruinando chistes: panorama de los estudios del humor y lo cómico*. 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Damián Fraticelli; Teseo, 2021.

PISCITELLI, A. Interseccionalidades, categorias de articulação e experiências de migrantes brasileiras. *Sociedade e Cultura*, v. 11, n. 2, 18 dez. 2008.

POLLAK, Michael. "Memória e identidade social." *Revista Estudos Históricos* 5.10 (1992): 200-215.

POLLOCK, Griselda. *Vision y Diferença: Feminismo, feminidad e historias del arte*. Traducción Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

POWERPAOLA. Literatura hoy desde la BLAA | Entrevista a la historietista Powerpaola, por Gina Saraceni. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tVL6na5QFKE&t=895s>. Acesso em 10 de março de 2021.

POWERPAOLA. *¿Igualdad?*. 2017a. Disponível em: <<https://powerpaola.blogspot.com/search?updated-max=2017-04-30T18:05:00-03:00&max-results=10&start=10&by-date=false>>. Acesso em: 07 fev. 2019.

POWERPAOLA. #abortolegal #abortolegalya #abortolegalseguro #quesealey #catoysucola. 2018a. <https://www.instagram.com/p/BmN2dNDAprv/>. Instagram: @powerpaola. Disponível em <https://www.instagram.com/p/BmN2dNDAprv>. Acesso em: 20 jan. 2021

POWERPAOLA. *Diario de PowerPaola*. Buenos Aires: JellyFish, 2013.

POWERPAOLA. Distance. In: NG, Amy; Pixín, Weng (org). *The Ship'd Sailed – Stories about friendships and loss*. [S.l.]: Zine (publicação autônoma), 2017b.

POWERPAOLA. Ayervisité La Colection de l'Art Brut. 2018. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bqe34exF0-L/>. Acesso em 14 jul. 2021.

POWERPAOLA. *I cound't stop*. Latvia (Letônia): Grafiskiestāsti, 2019.

POWERPAOLA. La Podesora. [20??]. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20140315230753/http://lapoderosa.megustaescribir.com/>. Acesso em 5 de maio de 2019.

POWERPAOLA. Maliki. 2017e. Disponível em <http://powerpaola.blogspot.com/2017/05/maliki.html> Acesso 24 ago. 2021.

POWERPAOLA. *Nos vamos*. Bogotá: La Silueta, 2016a.

POWERPAOLA. *QP* (éramos nosotros). Spanish Edition. Providencia, Chile: RIL editores, 2014. Edição do Kindle.

POWERPAOLA. *QP*. São Paulo: Lote 42, 2018b.

POWERPAOLA. Radio Ambulante. 2017d. Disponível em: <http://powerpaola.blogspot.com/2017/11/radio-ambulante.html>. Acesso em 20 de março de 2021.

POWERPAOLA. Sem título. In: Angeli; Laerte (eds.). *Baiacu*. São Paulo: Todavía, 2017c, p. 41-43; 273-288.

POWERPAOLA. Tira para la revista Arcadia. 2014b. Disponível em: <http://powerpaola.blogspot.com/2014/11/tira-para-la-revista-arcadia.html>. Acesso em 20 de março de 2021.

POWERPAOLA. *Todo va a estar bien*. Buenos Aires: Musaraña Editora, 2016b.

POWERPAOLA. *Virus Tropical*. São Paulo: Nemo, 2015a.

POWERPAOLA. *Virus Tropical*. São Paulo: Nemo, 2015b. (Kindle)

POWERPAOLA; ARROQUY, Julieta. Julieta Arroquy + PowerPaola. 2013. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20140306205933/http://lapoderosa.megustaescribir.com/files/2013/11/Julietapower.jpg>. Acessado em 14 de julho de 2021.

POWERPAOLA; BESSE; Pablo (No tan parecidos). Tierra Larga. Bogotá: La Silueta, 2017.

POWERPAOLA; DÍAZ, Sol; TRUJILLO, Marcela. De putas a monjas. 2013. Disponível: <http://4.bp.blogspot.com/-PPNUIDFz0dI/UoJhBa1Ur8I/AAAAAAAAAEZg/KQrrsaZNja4/s1600/SolMalikipower.jpg>. Acesso em 20 de agosto de 2021.

POWERPAOLA; NEUMANN, Juana. 2014. Disponível em: <http://powerpaola.blogspot.com/2014/01/juana-neumann-powerpaola.html>. Acessado em 14 de julho de 2021.

PRADO, Adélia. Apresentação. In: Bosi, Ecléa. *Velhos amigos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

PULFER, Darío. *AproximacionBio – Bibliografica A María Alicia Domínguez*. Primera parte (1908-1958). Buenos Aires: Peronlibros, 2020.

QUADROS, Aurora Cardoso de. Oswald de Andrade no jornal O Homem do Povo. 2009. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. doi:10.11606/T.8.2009.tde-05022010-124806. Acesso em: 2020-09-20.

QUICENO, Jeanny P.; GIRALDO, Fernando. *La migración internacional y los cambios en las relaciones de género y estructuras de los hogares: la migración colombiana hacia España*. Papers: revista de sociología, ISSN 0210-2862, N° 85, 2007, p. 109-133. 85. 10.5565/rev/papers.2014.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: Edgardo Lander (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas*. (Colección Sur Sur). CLACSO: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina, 2005.

RAGO, M. A história repensada com ousadia. In: JENKINS, K. *A História repensada*. Tradução de Mario Vilela. Revisão Técnica de Margareth Rago. São Paulo: Contexto, 2011, p. 9-13.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RAQUEL, Roberta. *Mulheres, mobilidade e direito à cidade: espacialidades e experiências cicloativistas*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Florianópolis, 2020.

REVISTA CLAUDIA. *Chargista dos dilemas femininos, Maitena diz que sucesso não trouxe felicidade*. 2013. Disponível em: <https://claudia.abril.com.br/sua-vida/chargista-dos-dilemas-femininos-maitena-diz-que-sucesso-nao-trouxe-felicidade/>. Acesso em 20 ago. 2021.

REVISTA PLAF. *Revista Brasileira Sobre Quadrinhos*. nº5, abril/maio de 2021.

RICH, Adrienne. *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-85*, Londres: Virago, 2002.

RICH, Adrienne. *Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985*. Nova York: W.W. Norton, 1994.

RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer: La maternidad como experiencia e institución*. Traficantes de Sueños/Mapas: Madrid, 2019.

RICH, Adrienne. *Notas para uma política da localização (1984)*. In MACEDO, Ana Gabriela (org). *Gênero, desejo e identidade*. Lisboa, Portugal: Cotovia, 2002, p. 15-35.

RICH, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York: Norton, 1976.

RICH, Adrienne. *Que Tempos São Estes outros poemas*: Edição bilingue. Trad. Marcelo F. Lotufo. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2018.

RICOUER, Paul. *Identidade frágil*: respeito pelo outro e identidade cultural. 2000. Disponível em: http://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/identidade_fragil. Acesso em 21/11/2018.

ROBBINS, Trina. *Last girl standing*. Seattle: Fantagraphics books, 2017. Ebook.

ROBBINS, Trina. Paper Dolls from the comics. Forestvilli: Eclipse Books, 1987. ROBBINS, Trina. *The Great Women Cartoonists*. New York: Watson-Guption Publications, 2001

ROBBINS, Trina. *Pretty in ink*: North american women cartoonists 1896-2013. Seattle: Fantagraphics books, 2013. 180 p.

ROBOTS. 20???. Disponível em: <http://www.robotstxt.org/>. Acesso em: 30 de março de 2020.

ROCCO, Luís. Janjão e Pitucha - Folha de São Paulo - 1980. *Tiras Memory*. 2015. Disponível em: <http://tvmemory.blogspot.com/2015/01/janjao-e-pitucha-folha-de-sao-paulo-1980.html> Acesso em 08 out. 2020.

ROCHA, Everardo; LANA, Lígia. Imagens de Pagu: trajetória midiática e construção de um mito. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 54, e185416, 2018. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332018000300506&lng=en&nrm=iso>. access on 07 Mar. 2020.

RODINISTZKY, Rafaella. Mulheres nos Quadrinhos: Powerpaola. 2019. Disponível em: <https://deliriumnerd.com/2019/05/10/mulheres-nos-quadrinhos-powerpaola/>. Acesso em: 02 de jan. de 2021.

ROJAS, Francisca Cárcamo; TERRONES, Montserrat. *Marcela Trujillo*. 2020b. Disponível em: <https://mujeresentrevinetas.com/2020/07/28/marcela-trujillo/>. Acesso 17 de agosto de 2021.

ROJAS, Francisca Cárcamo; TERRONES, Montserrat. *Patricia Breccia*. 2021 Disponível em: <https://mujeresentrevinetas.com/2021/02/16/patricia-breccia/>. Acesso 17 de agosto de 2021.

ROJAS, Francisca Cárcamo; TERRONES, Montserrat. *Power Paola*. 2020a. Disponível em: <https://mujeresentrevinetas.com/2020/11/17/power-paola/>. Acesso 17 de agosto de 2021.

SACCO, Joe. *O derrotista*. Conrad: São Paulo, 2006.

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio*: e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (Kindle edition)

SAINI, Angela. About Me. Angelasaini.co.uk. 2019. Disponível em: <http://www.angelasaini.co.uk/aboutme>. Acessado em 20 de fevereiro de 2019.

SAINI, Angela. *Inferior é o Car*lho*. Rio de Janeiro: Darkside, 2018.

SALERI, Sara. *On nomadism*: Interview with Rosi Braidotti. *European alternatives*. 2009. Disponível em: <http://www.euroalter.com/2010/on-nomadism-interview-with-rosi-braidotti/>. Acessado em: 2 de fevereiro de 2012.

SANTOS, Rodolpho Gauthier Cardoso dos. *As charges antiperonistas de Tribuna da Imprensa (1949-1955)*. *Revista Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 8, n. 18, p. 215 - 248. maio/ago. 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/3381/338147802010.pdf> Acesso em: 09 out. 2020.

SASTURAIN, Juan. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995.

SAUCEDO, Vane. #virustropical10anos. 2021. Instagram: @vanesaucedodg. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLunB34gz2g/>. Acesso em 20 de maio de 2021.

SCHAPIRO, M. *A Feminist Art Program*. *Art Journal*, 31(1), 1971, p. 48-49. doi:10.1080/00043249.1971.10792970

SCOTT, Joan. *Fantasy Echo: História e a Construção da Identidade*, revista feminista digital *Labrys*, estudos feministas, ns.1-2, jul.-dez. 2002.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul/dez, 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721> Acesso em: 23 ago. 2021.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. Trad. Rose Barboza. *e-cadernos ces*, 18, Universidade De Coimbra, 2012. pp. 106- 131.

SEGATO, Rita Laura. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 265-85, Aug. 2005. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000200003&lng=en&nrm=iso>. access on 10 Feb. 2021. <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2005000200003>.

SHOWALTER, Elaine. *A Crítica Feminista No Território Selvagem*. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. (Org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da Cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SHOWALTER, Elaine. *Feminist criticism in the wilderness*. *Critical Inquiry*, v. 8, n. 2, p. 179-205, 1981.

SHOWALTER, Elaine. *Towards a feminist poetics*. In: JACOBUS, Mary (Org.). *Women writing and writing about women*. London: Crom Helm, 1979. Disponível em: <http://historiacultural.mpbnet.com.br/feminismo/Toward_a_Feminist_Poetics.htm>. Acesso em 30 ago. 2020.

SIERPINSKI, Natália. 120 artistas negras para conhecer. *Mina de HQ*. 2020. Disponível em: <https://minadehq.com.br/120-artistas-negras-para-conhecer>. Acesso em: 15 fev. 2021.

SILVA, I. P; SIMILI, I. G. *Nair de Teffé*: uma narrativa biográfica para as mulheres dos séculos XIX e XX. *Revista Diálogos & Saberes*, Mandaguari, v. 7, n. 1, p. 121-134, 2011. Disponível em: <http://www.fafiman.br/seer/index.php/dialogosesaberes/article/viewFile/295/287> Acesso em: 09 out. 2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 36, p. 375-388, June 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/tL8hp55DYMkdVGBThw56d3G/?lang=pt>. Acesso em 08 Sep. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332011000100014>.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. *Cad. Pagu*, Campinas, n. 36, p. 375-388, June 2011. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100014&lng=en&nrm=iso>. access on 08 Sept. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332011000100014>.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A viagem a Paris de artistas brasileiros no final do século XIX. *Tempo social*, v. 17, p. 343-366, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres foram classificadas como amadoras. *O Globo* 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/ana-paula-cavalcanti-simioni-professora-as-mulheres-foram-classificadas-como-amadoras-1959227>. Acesso em 10 de outubro de 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Mulheres invisíveis: pintoras e escultoras no Brasil (1880-1930). In: CHIARELLI, Tadeu (curador). *Mulheres artistas: as pioneiras (1880-1930)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2015.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: mulheres, atividades artísticas e condicionantes sociais no Brasil de finais do Oitocentos. *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. 296 p.

SOLER, Lorena; SILVA, Paulo Renato da (Org.). *Stronismo: nuevas lupas*. Foz do Iguaçu: Editora da UNILA, 2021. [ebook]

SPIVAK, Gayatri. IV. In: *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 85-126.

STROMQUIST, Liv. *A Origem do Mundo: Uma História Cultural da Vagina Ou a Vulva Vs. o Patriarcado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SWAIN, Tânia Navarro. História e literatura: mulheres de letras, mulheres de aventura. In: XIV Seminário Nacional Mulher e Literatura / V Seminário Internacional Mulher e Literatura, 2011, Brasília. Palavra e poder, representações literárias. Brasília: UnB, 2011.

SWAIN, Tânia Navarro. Imagens de gênero em quadrinhos. *Universa* (UCB), BRASÍLIA, v. 5, n. 3, p. 401-414, 1997.

TABORDA, Marcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TALLER 7. *Taller 7: Quince años*. Medellín, 2019.

TELLES, Norma. A escrita como prática de si. In: Veiga-Neto, Alfredo; RAGO, Margareth(Orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TORRANO, Andrea. "Imagens da vida monstruosa: imigração e gênero através da fotografia de Susan Meiselas." *Lugar Comum – Estudos de mídia, cultura e democracia* [Online], 0.59 (2021): 292-320. Web. 17 Fev. 2021.

TROMANS, Nicholas. *The 'Defeat of Narrative by Vision': Said and the Image*. In Elmarsafy, Ziad; Bernard, Anna; Attwell, David. *Debating Orientalism*. UK: Palgrave Macmillan UK, 2013.

TRUJILLO, Marcela. #virustropical10anos. 2021. Instagram: @maliki4ojos. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLu8GN9gbGg/> . Acesso em 20 de maio de 2021.

TRUJILLO, Marcela. *Ídolo: una historia casi real*. Barcelona: Reservoirbooks. 2019. 296p.

ULANOVSKY, C. *Parent las rotativas: una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Universidade de Michigan: Espasa, 1997.

URDIN, Demian. 10 años de Virus Tropical, la histori(et)a de una generación. *El grito delsur*. 2021. Disponível em <https://elgritodelsur.com.ar/2021/02/10-anos-virus-tropical-historieta-generacion.html> Acesso em 23 ago. 2021.

VAZQUEZ, L. (2008). Heroínas dibujadas: Bellas y secundarias. Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP, 15 al 17 de mayo de 2008, La Plata, Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.666/ev.666.pdf

VELÁSQUEZ, Susana. *Violencias Cotidianas, Violencia de género: escuchar, aprender, ayudar*. Buenos Aires: Paidós Iberica, 2003.

VERGUEIRO, W. *Panorama das histórias em quadrinhos no Brasil*. São Paulo: Peirópolis, 2017.

VIANA, Germana. *Ladyscomics*, dez/2016. Disponível em: < <http://ladyscomics.com.br/as-quadrinistas-do-social-comics> >. Acesso em: abril de 2017.

VIGOYA, Mara Viveros. *As cores da masculinidade: experiências interseccionais e práticas de poder na Nossa América*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2018.

VILELA, Túlio. Neocolonialismo e quadrinhos: O Fantasma: primeiro herói mascarado dos quadrinhos. *Educacao.uol.com.br*. 2019. Disponível em:

<<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/neocolonialismo-e-quadrinhos-o-fantasma-primeiro-heroi-mascarado-dos-quadrinhos.htm>>. Acesso em: 7 fev. 2019.

VILLAGRÁN, Paula Soto. El miedo de las mujeres a la violencia en la ciudad de México. Una cuestión de justicia espacial. *Revista Invi*, v. 27, n. 75, 2012.

VIVAS, Michele Abreu. “Literatura Mulherzinha”: a construção de feminilidades nas tirinhas da série Mulheres Alteradas de Maitena / Michele Abreu Vivas ; orientador: Maria das Graças Dias Pereira. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006.

WARBURG, Aby M. Imagens da região dos índios Pueblo da América do Norte. *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes/UERJ, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005, p. 8-29.

WARBURG, Aby M. *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*. Tradução para o inglês feita por Michael P. Steinberg. Cornell University Press, Ithaca: London, 1995, pp. 1–58. Disponível em: www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt1g69xgc.5. Acessado em 20 de junho de 2019.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Traducción de Joaquim Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2003.

WERNECK, G. C. *Mulheres e charges políticas*. In: Revista Espacialidades, v. 13, n. 01, p. 064-087, 14 out. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/espacialidades/article/view/17595> Acesso em: 09 out. 2020.

WINSLOW, Donald. J. *Life-writing: a glossary of terms in biography, autobiography, and related forms*. Honolulu: Published for the Biographical Research Center by the University of Hawaii Press, 1995.

WOMEN IN COMICS Wiki. *PowerPaola*. 2019. Disponível em: https://womenincomics.fandom.com/wiki/Power_Paola. Acessado em 18 de Fevereiro de 2019.

WROBEL, Jasmin. Tinta(s) femenina(s): la recuperación del cuerpo en la narrativa gráfica española y latinoamericana. In: CALLSEN, Berit; GROSS, Angelika (coords). *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición: representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánica actuales*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2020, p. 17-44.

YOUDELMAN, N. and LeCocq, K. *Reflections on the first feminist art program*. In Jill Fields (ed.). *Entering the Picture*. New York, New York. Routledge, 2012.

ZABOTTO, Thamires. *Feminismo nos Quadrinhos: Breve História dos Zines, Comix, Webcomics e sua literatura*. Disponível em: <https://medium.com/@tammuzs/feminismo-nosquadrinhos-historia-dos-zines-comix-webcomics-e-sua-literatura-48d2ee7d3856>. Acesso em: 23 ago. 2021.

ZUBOFF, Shoshana. *A era do capitalismo de vigilância*. Rio de Janeiro: Editora Intrínseca, 2021. 800p.

8 APÊNDICES

APÊNDICE A

Capítulo publicado no livro *Mulheres & Quadrinhos* (Machado e Marino, 2019; 2020) para a editora Skript, lançamento previsto para setembro de 2019. Esse capítulo foi desenvolvido por mim e tem como base indagações e inquietações advindas da formulação da estrutura dos capítulos desta tese, portanto é interessante colocá-lo aqui como forma de evidenciar os desdobramentos que a tese teve para além do que consta nesta qualificação.

Silêncios no passado: Quantitativo de produção de quadrinistas mulheres na revista *Metal Pesado* (1997)

Luana Balieiro Cosme²⁰²

Resumo

Este capítulo tem como objetivo principal problematizar os apagamentos/silenciamentos das produções das mulheres nos quadrinhos brasileiros, durante a década de 1990, dentro da categoria da produção direcionada ao público adulto e fantasia. Encontrei poucas mulheres no levantamento realizado na maioria dos números das revistas do gênero como *Brazilian Heavy Metal* e *Metal Pesado*, todas estas foram publicações em português. Nomes como: Cynthia Carvalho, Dadí, Natália Forcat, Miriam Tomi, Cláudia Lévy, Cláudia Braga, entre outras, são praticamente inexistentes nas antologias de quadrinhos, nos próprios meios em que elas foram publicadas (como jornais, periódicos etc.), nas mídias especializadas e em grande maioria dos artigos acadêmicos. A partir do *corpus* documental (*BHM* – um volume e *Metal Pesado* – sete volumes) fiz uma discussão sobre os silêncios da história e o que eles nos dizem, tendo como referência as discussões bibliográficas acerca dos silêncios.

Palavras-chave: Mulheres quadrinistas, quadrinhos, apagamentos.

A participação das mulheres quadrinistas se tornou “mais visível” no mercado, a partir dos anos 2000, devido a uma série de fatores, dentre eles, a própria popularização da internet e a consequente criação de uma rede de contatos e solidariedade entre as mulheres

²⁰²Doutoranda em História no Programa de Pós-Graduação em História da UFSC e Bolsista CAPES.

profissionais e as que acabavam de se iniciar na carreira. Elas puderam trocar entre si os trabalhos artísticos e os interesses em comum, assim como pautas por direitos que encontraram nos quadrinhos um grande veículo de divulgação. Desde então, a participação das autoras e artistas mulheres não é mais minimizada nem relegada a nichos de mercado. Mas para que estas mulheres, hoje, pudessem mostrar seu trabalho, houve outras que enfrentaram as limitações de gênero impostas pelo mercado e pelo público.

Desde nomes como Nair de Teffé (1886-1981), Pagu (Patrícia Rehder Galvão, 1910-1962)²⁰³ e Yolanda Pongetti, as mulheres tiveram participação ao longo da História da Arte sequencial e da produção de cartum no Brasil. No final da década de 1960 e início dos anos 1970, periódicos como *O Pasquim*, *O Bicho*, *O Estado de S. Paulo*, entre outros, tinham a colaboração de artistas como Hilde (Hilde Weber, 1913-1994 – Esta já publicava charges e ilustrações desde muito antes)²⁰⁴, Ciça (Cecília Vicente de Azevedo Alves Pinto, 1939), Mariza (Mariza Dias Costa, 1952-2019), Crau (Maria Cláudia França Nogueira, 1956) etc²⁰⁵. Fora das grandes mídias jornalísticas, existiam outras inúmeras mulheres, como Maria Aparecida (Cida) Godoy que se dedicou a roteirizar quadrinhos do gênero terror²⁰⁶.

Nos anos 1980, houve um aumento gradativo de mulheres no cenário de produção de quadrinhos. No período entre décadas 1980-1990, vários nomes já eram conhecidos, incluindo mulheres que trabalhavam tanto em gibis infantis quanto nas publicações direcionadas a adultos, mas, que ainda assim, eram numericamente desproporcionais à quantidade de homens trabalhando no mesmo setor/campo.

Nessa mesma época, temos, no Brasil, o crescimento de quadrinhos do gênero de fantasia e ficção-científica, crescimento que foi consolidado nos anos 1990, com o lançamento da edição brasileira da revista *Heavy Metal* que, por sua vez, era a versão estadunidense da francesa *Metal Hurlant*, criada em 1975, por Jean Giraud (conhecido como

²⁰³ Sobre Pagu e suas tiras ver o trabalho de Natânia Aparecida Da Silva Nogueira intitulado *Pagu: Política E Pioneirismo Nas Histórias Em Quadrinhos Nos Anos De 1930*, cf referências.

²⁰⁴ Cf. Biblioteca Nacional em *O Rio na Caricatura*: “Atualmente, uma caricaturista vem mantendo a flama da caricatura entre nós, especialmente a política, o que não deixa de ser incomum, por se tratar, justamente, de uma artista femininamente grácil, possuidora de traço personalíssimo, vigoroso, espontâneo e belo: a caricaturista Hilde, autora de páginas memoráveis aparecidas, inicialmente, em ‘Tribuna de Imprensa’ e colaborando hoje, no “Estado de S. Paulo””. (Biblioteca Nacional, 1965, p. 25)

²⁰⁵ Deixo claro que esta lista é incompleta, caso queira saber mais nomes ver Lady’s Comics (2015) e ver também Nogueira (2016).

²⁰⁶ Cf. Lady’s Comics. *Risca!* Belo Horizonte, volume 1, novembro de 2015. Ressalto que Maria Aparecida (Cida) Godoy merece estudos voltados para seu protagonismo em um gênero de HQs bastante restrito às mulheres.

Moebius que, nessa época, já era sua assinatura), Phillipe Druillet, Jean-Pierre Dionnet e Bernard Farkas. Segundo Roberto Elísio Santos, a *Metal Hurlant* foi:

Editada até 1987, trazia em suas páginas quadrinhos autorais de fantasia e ficção científica. (...) tendo como protagonistas personagens sem o perfil do herói tradicional (...) havia edições em vários países europeus e nos Estados Unidos, onde recebeu o título *Heavy Metal*, que continua a ser publicado – e da influência que teve em artistas de vários países, a *Metal Hurlant* não conseguiu sobreviver aos anos 1980 [na França]. (Santos, 2011, p.27).

A primeira edição brasileira saiu em 1995, com traduções das histórias da revista publicada nos EUA. Em 1996, saiu um único volume da *Brasilian Heavy Metal*²⁰⁷, revista com apenas autores brasileiros. Um ano depois, em 1997, é lançada a primeira edição da *Metal Pesado*. Ambas partilham da mesma estrutura: um compêndio de pequenas histórias em quadrinhos e ilustrações que tinham como temas ficção científica, fantasia, aventura, erotismo e algumas pinceladas de terror e surrealismo. Foi publicada pela editora Comix Club, tendo como editores Carlos Mann e Dario Chaves.

Na única edição da *Brasilian Heavy Metal* houve nove mulheres executando uma ou mais funções, conforme demonstra a tabela abaixo.

Tabela 1 - Mulheres que publicaram na revista *Brasilian Heavy Metal*

Nome	Funções	Título
Priscila Farias	Desenho	Hã?
Marisa Furtado	Roteiro e arte final	O susto
Márcia Rache	Co-roteiro	Sem título
Thaís Linhares	Desenho/arte	Sem título
Cynthia Carvalho ²⁰⁸	Criadora	Sem título

²⁰⁷ Doravante, irei usar o termo *BHM*, para me referir à revista *Brasilian Heavy Metal*.

²⁰⁸ Cynthia Carvalho é a criadora do *Leão Negro*. Hoje, existem várias edições próprias de histórias em quadrinhos do universo da *Ilha de Gardo*, publicando-as pela primeira vez em 1987 (tendo Ofeliano como desenhista) e em atividade até 2013 (publicação regular pela editora HQM). Ofeliano foi o primeiro desenhista dos roteiros de Cynthia, depois vieram outros como Danusko Campos. Porém, no índice de *BHM*, ela não foi

HQ sem título, da
série “Leão Negro”

Dadí	Desenho	Sem título
Simone Turini	Roteiro	Sem título
Natália Forcat	Sem informação	sem informação
Miriam Tomi	Letrista	sem informação

Fonte: (Mann; Chaves, 1996).

Para esse artigo, achei importante fazer uma tabela da *Brasilian Heavy Metal* que servisse de comparação com a *Metal Pesado* que teve sete edições regulares.²⁰⁹

Vários quadrinistas homens que publicaram na *BHM* irão se repetir nas edições da revista *Metal Pesado*. O mesmo não vai acontecer com as mulheres quadrinista/ilustradoras, exceto **Miriam Tomi**²¹⁰ que executou a função de letrista em quatro edições. Isso é uma exceção, já que, por ser letrista, permitiu um período maior de colaboração com a revista. Tomi pertenceu à composição de colaboradores de ambas as publicações e de algumas edições de *HQ – Revista do Quadrinho Brasileiro (1998)*, do qual não tive contato com todos os volumes, percebi também que Dadí e Natália Forcat participaram de alguns volumes desta revista, porém em números diferentes.

Miriam Tomi é uma das mulheres que se constituiu no campo da produção de quadrinhos e foi contratada por pequenas, médias e grandes editoras do ramo. Além disso, ela é proprietária da empresa Lua Azul Estúdio Ltda., que está ativa desde 1998, e que presta serviços a outras editoras de quadrinhos.

creditada como criadora da história e dos personagens, apenas aparece o nome de Ofeliano. Na página 139 quando inicia sua história é que podemos ver seu nome creditado. No livro “Almanaque dos quadrinhos” diz que Eduardo Ofeliano, “ano mais tarde, viria a criar o Leão Negro, a única tira diária brasileira de aventura em quase vinte anos e muitos outros personagens”. (Patati e Braga, 2006, p. 203).

²⁰⁹ No ano de 1998, saíram dois volumes que eram compilações das revistas publicadas no ano anterior.

²¹⁰ Ela assumiu algumas assinaturas como “Lilian Toshimi” ou “Miriam Tomi”. Seu nome completo é Lilian ToshimiMitsunaga. Não encontrei informações sobre local e ano de nascimento. Ela também foi letrista da *BHM*, assim como na *Metal Pesado*, ela era letrista de algumas das histórias.

Tabela 2 - Mulheres que publicaram na revista *Metal Pesado* (sete edições)²¹¹

Nome	Funções	Título	Edição
Miriam Tomi	Letrista	Vários	2, 3, 4 e 5
Telumi Helen	Desenho	Drácula e outros vampiros	3
Eliane Bettocchi	Desenho/arte	Paleta	3
Cláudia Lévay	Roteiro e desenho	Galatéia	4
Márcia Széliga	Desenho/arte	Paleta e terceira capa	5 e Gibiteca Curitiba
Claudia Braga	Desenho e arte	Ciclo	6

Fonte: (Moya; Jotapê, 1997a); (Moya; Jotapê, 1997b); (Moya; Pacheco, 1997a); (Moya; Pacheco, 1997b); (Moya; Pacheco, 1997c); (Moya; Pacheco, 1997d); (Moya; Pacheco, 1997e).

Telumi Helen é uma artista da área cênica²¹². “Formada em Educação Artística pela Universidade de Mogi das Cruzes (UMC), com pós-graduação em Processo de Criação Artística com o Desenvolvimento para a Psicologia da Arte” (TELUMI, 2019). Ela “integrou o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), coordenado pelo diretor Antunes Filho, entre os anos de 1987 e 1997” (TELUMI, 2019). E é com Antunes Filho que ela assina (exercendo a função de

²¹¹ Como forma de entender a forma como se dava a publicação nesta Revista, aloquei quem fez ilustração no campo de desenhista (essas função, na maioria dos casos, é exercida pela mesma pessoa, sendo designada apenas como desenhista). Existia uma sessão fixa intitulada “Paleta” que tinha como foco a publicação de ilustrações e materiais artísticos experimentais. E, por pela proposta da revista, não é possível dividir o que é um quadrinho com formato padronizado e o que é uma ilustração. Até mesmo, não entendo as padronizações como limitações das funções de cada mulher citada, na verdade, segue a proposta de produção experimental.

²¹² Não encontrei informações sobre local e ano de nascimento.

desenhista) a história em quadrinhos *Drácula e outros vampiros*,²¹³ veiculada na edição três da *Metal*.

Na mesma edição, tem a participação de **Eliane Bettocchi**²¹⁴ que, atualmente, é professora adjunta da Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF. Coordena o grupo de pesquisa Histórias Interativas: estudo e produção de ludonarrativas, o subprojeto na área de Artes do Programa Institucional de Iniciação à Docência (PIBID)-UFJF e o Laboratório Interdisciplinar de Linguagens para licenciaturas da UFJF. Atua como pesquisadora em grupo de pesquisa sobre poéticas centradas no corpo. Possui doutorado (2008) em *Design* pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Essas informações foram retiradas do Currículo Lattes (Godinho, 2018). Eliane também se dedicou à publicação na área de RPG. Por isso, a *Metal Pesado* a trouxe na seção *Paleta*, a qual também promovia artes, quadrinhos e ilustrações experimentais.

Cláudia (Marina) Lévy (1962-2013) foi uma quadrinista e roteirista de audiovisual. Produziu, na década de 1990, uma série de quadrinhos sobre ecologia, em formato de gibi, pela editora brasileira. Nos anos 2000, roteirizou a série de filmes *Tainá*, que ganhou prêmios no Brasil e nos Estados Unidos (AdoroCinema, 2001). Lévy também é a única quadrinista desta lista que tem um verbete na Enciclopédia dos Quadrinhos, conforme gráfico 1 (Goidanich; Kleinert, 2011).

Márcia Széligan nasceu em Ponta Grossa, Paraná, em 1963. Em 1974, mudou-se para Curitiba. De 1981 a 1984 estudou na Escola de Belas-Artes do Paraná, realizando diversas exposições pelo Brasil e Europa. Em 1989, viveu durante seis meses com os indígenas, quando esteve em Cuiabá, entre os Xavantes e, na floresta amazônica, com os Kanomaris (Moya; Pacheco, 1997d, p. 63). A quarta capa da edição da *Metal Pesado: Edição Comemorativa, 15 anos*, Gibiteca de Curitiba e a seção *Paleta* da número cinco também é sobre sua experiência com os indígenas. No mesmo ano, ela foi “pra Polônia para estudar desenho animado e dar o sopro de vida aos meus desenhos” (Márcia, 2019). Ao voltar ao Brasil, em 1992, dedicou-se ao campo de ilustração literária. No Jornal Bem Paraná, numa edição online de 2017, afirmam que ela é artista plástica, escritora e já ilustrou mais 100 títulos infantojuvenis (Bem Paraná, 2017).

Na sexta edição, há uma página intitulada *Ciclo* assinada por **Claudia Braga**. Esta é

²¹³ A diagramação dessa história é de Eloyr Pacheco e a montagem de Eric Tosetti.

²¹⁴ Nome completo: Eliane Bettocchi Godinho. Não encontrei informações sobre local e ano de nascimento.

uma das mulheres colaboradoras de quem eu não encontrei absolutamente nada.²¹⁵ Primeiramente, não consegui identificá-la. Perguntei a várias pessoas envolvidas na produção e publicação de quadrinhos. Procurei homônimas, porém sem sucesso. . Ninguém se lembra dela. Algumas pessoas me perguntaram se não era Cláudia Lévy, pois não se recordavam de nenhuma Claudia Braga (o nome consta sem o acento). De todas as mulheres que pesquisei, esta é a que me fez iniciar uma jornada em busca das quadrinistas que produziam, mas que não ganharam tanta visibilidade quanto os homens.

Colaboradoras: **Patrícia Villalba**,²¹⁶ participou como tal de todas as sete edições da *Metal Pesado*. Nascida em São Paulo, é uma jornalista que atuou principalmente no *Estado de S. Paulo*, nos anos 1990 até atualmente. Como colunista, esteve nesse mesmo jornal até 2011. Contribuiu, na mesma época da *Metal Pesado*, com artigos que versavam sobre as publicações e novidades de HQs no Brasil(para o mesmo jornal). Em 1999, escreveu um roteiro de uma matéria que foi quadrinizada por Gabriel Bá e Fábio Moon para o *Zap!*, seção do *Estado de S. Paulo*. Publicou e publica em outros periódicos.

Anna Kelma Gallas²¹⁷, nascida em Caxias, Maranhão, foi criada em Piauí. Colaborou nas edições finais da *Metal Pesado* e, no seu currículo lattes, consta que é mestra em Antropologia e Arqueologia pela Universidade Federal do Piauí (2011-2013), formada em jornalismo, em 1993. Atualmente, é professora titular do Centro Universitário Santo Agostinho (UNIFSA) e faz parte do Grupo de Pesquisa *Sexualidades, Corpo e Gênero – SEXGEN* (Universidade Federal do Pará – UFPA), e o COMGENERO (Universidade Estadual do Piauí), “que desenvolve estudos acerca dos temas das culturas sexuais, das identidades homossexuais, da construção social do gênero, da diversidade sexual, entre outros.”²¹⁸ (Gallas, 2019).

Considerações finais

A partir dos dados apresentados nas tabelas 1 e 2, podemos perceber que, em sete volumes da *Metal Pesado*, apenas seis mulheres exerceram alguma função relacionada à produção de histórias em quadrinhos. Apesar de ter duas colaboradoras regulares, neste

²¹⁵ Apesar de que eu não tenho certeza se é uma mulher.

²¹⁶ Não encontrei informações sobre ano de nascimento.

²¹⁷ Nome completo: Ana Kelma Cunha Gallas. Não encontrei informações sobre ano de nascimento.

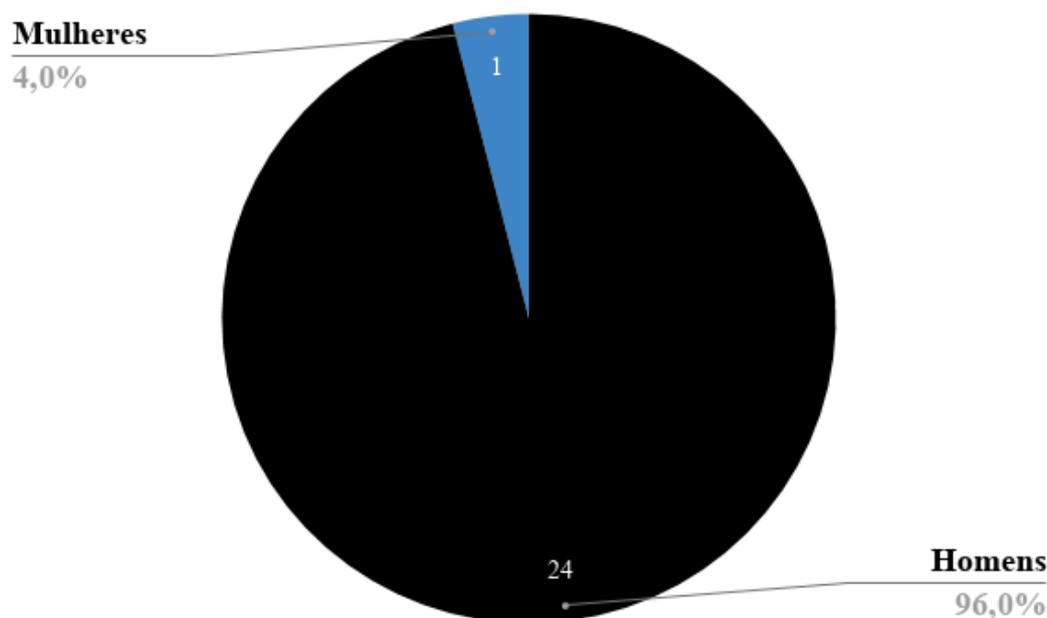
²¹⁸ Em 2013, foi a terceira colocada no Prêmio Freitas Nobre, concedido pela INTERCOM. Cf. Gallas (2019).

trabalho não me dedico a problematizar as funções de cada uma, Patrícia e Ana Kelma, já que não possuo fontes suficientes e precisaria entrevistá-las ou procurar informações com os editores da revista.

Na *BHM*, mesmo que tenhamos uma assimetria entre homens e mulheres que publicaram, foram nove (09) quadrinistas (Priscila Farias, Marisa Furtado, Márcia Rache, Thaís Linhares, Cynthia Carvalho, Dadí, Simone Turini, Natália Forcat, Miriam Tomi)²¹⁹ que executaram variadas funções em um único volume, isso um ano antes da *Metal*.

Nesse sentido, é possível perceber que duas revistas que tinham semelhanças nas temáticas e no projeto editorial publicaram trabalhos de mulheres, porém em proporções distintas. Quando me propus a verificar os nomes das/dos quadrinistas que apareceram nos índices na *Metal Pesado* no livro *Enciclopedia dos Quadrinhos* (Goidanich; Kleinert, 2011), apenas uma única mulher estava presente em um verbete dedicado a ela. Vejam o gráfico abaixo:

Gráfico 1 – Verbetes de quadrinistas que publicaram na *Metal Pesado* divididos por sexo que são mencionados na *Enciclopedia dos Quadrinhos* (Goidanich; Kleinert, 2011)



Fonte: Dados catalogados a partir de todos os índices dos sete volumes da *Metal Pesado* (Moya; Jotapê, 1997a); (Moya; Jotapê, 1997b); (Moya; Pacheco, 1997a); (Moya; Pacheco, 1997b); (Moya; Pacheco, 1997c); (Moya; Pacheco, 1997d); (Moya; Pacheco, 1997e).

²¹⁹ Em outro artigo irei trazer a *BHM* para ser discutida a partir dos mesmos dados apresentados aqui.

1997e.) cruzados com os verbetes da *Enciclopedia dos quadrinhos* (Goidanich; Kleinert, 2011).

Assim, Cláudia Lévy, única presente na *Enciclopedia* (2011) tem o seguinte texto:

Lévy, Cláudia

Brasil (?)

Na apresentação do álbum *Amazônia*, da série “Ecologia em Quadrinhos (Brasiliense, 1996), Cláudia Lévy faz a seguinte apresentação: “Quem? Eu? Bem, sou advogada graduada pelo Mackenzie e faço histórias em quadrinhos... Passei a desenhar profissionalmente para o jornal *A Gazeta* e depois para o *Diário Popular*, onde desenvolvi a tira humorística *Papaldo*. Criei novos personagens, entre eles o advogado de porta de cadeia, Dr. Palhares”. Nos álbuns *Amazônia* (já citado) e *Pantanal* (da mesma coleção), Cláudia uniu seu estilo simples e comunicativo com a necessidade de passar às crianças noções de conservação da natureza. Também colaborou para a revista HQ *Metal Pesado*. No cinema, Cláudia atuou como roteirista dos filmes *Tainá – uma aventura na Amazônia* (2001) e *Tainá 2* (2004). (Goidanich; Kleinert, 2011, p. 278-279).

Percebemos que apesar de ser um verbete relativamente “grande”, falta informações simples como ano de nascimento. No ano do lançamento da segunda versão, 2011, ela ainda estava viva, podendo ser inclusive consultada sobre esta informação. No ano da primeira reimpressão (2014), ela já havia falecido. Entendo que a *Enciclopedia dos Quadrinhos* (Goidanich; Kleinert, 2011) é um livro bastante consumidos por vários tipos de públicos, porém ainda não obtive resposta sobre as tiragens²²⁰.

Nesse sentido, entendo a importância de procurar construir as minibiografias que fiz anteriormente como referência para a minha proposta neste artigo, mesmo que pequenas devido ao espaço reservado para o artigo. Entendo que fiz um levantamento quantitativo e qualitativo das produções de mulheres comparadas às produções de homens para os números da *Metal Pesado*. Nesse sentido, eu utilizo os dados que geraram tabelas e gráficos e, em seguida, analisei cada um deles. Mas, antes, é importante esclarecer algumas questões. O quantitativo segue a proposta de tornar visível algumas alegações discursivas de que “não havia mulheres” na produção de conteúdo adulto, fantasia, etc., e que esse campo era dominado pelos homens.

²²⁰ A primeira versão é de 1990. A segunda versão que consta com isbn978-85-254-2451-8 conforme a editora possui 536 páginas e foi publicado em 2011, porém na consulta deste número/registo no site da Biblioteca Nacional, consta o mesmo ano, porém 468 páginas.

Daí surgiu outro problema a ser pensado. A ausência de bibliografia acadêmica que versassem sobre o assunto e que não continuassem a apagá-las. Ao me debruçar sobre essa produção, tive um grande espanto ao ver, em algumas, a omissão de vários nomes. Para esse artigo, escolhi duas referências: a) *De Maria a Madalena: representações femininas nas histórias em quadrinhos* – tese (2014) de Ediliane De Oliveira Boff (2014) e b) *Mulher ao quadrado* (livro) de Selma Regina Nunes de Oliveira (2007).

Na seção intitulada *Quadrinhistas no Brasil* da tese de Ediliane De Oliveira Boff (2014), há um trecho que explica: “No que diz respeito à produção de quadrinhistas mulheres, no Brasil, encontramos grande dificuldade em visualizar artistas produzindo personagens femininas relativamente relevantes” (Boff, 2014, p. 218). É interessante questionar o que seria “personagens femininas relativamente relevantes”, bem como de que temporalidade a autora estaria falando. Nesse sentido, a afirmação torna-se incisiva sobre as produções de mulheres quadrinista brasileiras, podendo ser interpretada como um juízo de valor acerca desta produção, pois não há explicação dos parâmetros de avaliação do que seria esse conceito. É, inclusive, uma alegação recorrente de que mulheres não produziam material de qualidade e, por isso, elas não eram selecionadas para serem publicadas.

Mais adiante, a mesma autora afirma que “quando as mulheres começaram a entrar, de maneira consistente, na produção de quadrinhos de países como Estados Unidos, França (...) o Brasil apresentava uma significativa expressão no cenário dessas narrativas, com criações que discutiam o feminino, como a revista **Chiclete com Banana** e personagens como **RêBordosa**” (grifos da autora) (Boff, 2014, p. 215-19). Ela assinalou uma criação de personagem por um quadrinista homem, que no caso é Angeli. E, completou: “As mulheres autoras, no entanto, quase não fizeram parte desse começo” (Boff, 2014, p. 219). Conforme a própria autora cita, nas publicações de *Chiclete com Banana* houve duas mulheres, Mariza e Priscila Farias (Boff, 2014, p. 219)²²¹. *Chiclete com Banana* foi uma revista periódica que iniciou sua vinculação em 1985. Antes disso, já existiam outras publicações em que mulheres participavam ativamente. Para saber mais sobre o assunto, sugiro *Quem ri por último, ri melhor: Humor gráfico feminista* (2016) de Cíntia Lima Crescêncio²²². E, afirmo que ao me

²²¹ Porém, Boff afirmou que “Contudo, o diagnóstico de pouca participação feminina nos quadrinhos tem sido alterado nos últimos tempos, com o crescente aumento dessa produção no ambiente online e a organização de grupos de mulheres que pretendem discutir o feminino e os quadrinhos”. (Boff, 2014, p. 219). Nesta parte, ela elucidou sobre o *boom* de quadrinhos produzidos por mulheres nas últimas décadas.

²²² Sobre as produções de mulheres quadrinistas na internet, existem inúmeras bibliografias, mas indico: MESSIAS, Carolina Ito. *Um panorama da produção feminina de quadrinhos publicados na internet no Brasil*.

debruçar sobre inúmeras coleções presentes em gibitecas ou compradas para acervo pessoal, eu encontrei quadrinistas que produziam em vários gêneros das histórias em quadrinhos. Sendo que as leituras de muitas enciclopédias, antologias e teses, bem como alegações discursivas, foram as motivações para que eu fizesse a escolha da publicação *Metal Pesado* em quanto fonte desta pesquisa.

Poderia me delongar sobre as quadrinistas e ilustradoras que publicavam antes da revista periódica *Chiclete com Banana*, porém o foco deste artigo é fazer uma catalogação das que publicaram na *Metal Pesado*, publicação do final da década de 1990, mas que foram compostas por conteúdo produzidos anteriormente às datas de vinculação, ou seja, antes de 1997.

Mesmo sendo uma quadrinista e roteirista de audiovisual com certo prestígio, foi difícil encontrar informações sobre Cláudia Lévy. Sobre as demais quadrinistas, foi preciso um trabalho de fôlego, bastante truncado em que fiz várias pesquisas online e visitei gibitecas à procura de materiais para além daqueles produzidos para a revista. Em inúmeros trabalhos acadêmicos, o discurso de que “não havia mulheres produzindo”, “que existiam apenas um número muito restrito” ou, que elas não criaram “personagens femininas relativamente relevantes” é bastante recorrente. Assim, temos a sensação de que “parece haver uma carência representativa.” (Boff, 2014, p. 219).

No livro intitulado *Mulher ao Quadrado* (2007) de Selma Regina Oliveira Nunes há uma sessão que chamada *Yes, nós temos quadrinhos*, apesar de citar publicações como *O Pasquim*, nada foi mencionado sobre os trabalhos de Ciça (Cecília Vicente de Azevedo Alves Pinto) e sobre outras que publicaram nesse periódico. O livro priorizou um conjunto de produções realizadas por homens, pois era o objetivo principal do mesmo, porém há omissões de produções de mulheres que estavam ativas no período em que ela se propõe a escrever. Reitero que havia mulheres que se dedicaram, na mesma época, à produção da arte sequencial ou cartum em *O Pasquim* e outras publicações. Não há menção de nenhuma quadrinista no tópico citado do livro (este é fruto da tese da mesma autora, à qual não tive acesso) sobre quadrinhos brasileiros.

As duas publicações, tanto de Ediliane De Oliveira Boff (2014) quanto de Selma Regina Oliveira Nunes (2007) problematizaram questões relacionadas aos quadrinhos e as

representações de mulheres na produção desta mídia, o que levemente toca nas demandas sobre os apagamentos.

Para provocar mais reflexões, deixo abaixo um quadrinho (figura 1) de uma quadrinista mineira chamada Aline Lemos (desalinhada) que tem se dedicado às questões de gênero, sexualidade e quadrinhos:

Figura 1 –Um tira em vertical sobre mulheres quadrinistas e suas lutas por reconhecimento. Personagem Kabelluda de Aline Lemos (Desalinhada)



Fonte: (Lady's comics, 2015, p. 77) (Marino; Machado, 2019, n.p.)

Referências

AdoroCinema. TAINÁ - UMA AVENTURA NA AMAZÔNIA. [201-]. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-44730/curiosidades/>. Acesso em: 28 de Mai. 2019.

Bem Paraná. Ilustradora Márcia Széliga participa do projeto Aventuras Literárias. 2017. <https://www.bemparana.com.br/noticia/ilustradora-marcia-szeliga-participa-do-projeto-aventuras-literarias>. Acesso em: 28 de Mai. 2019.

Biblioteca Nacional. *O Rio na Caricatura*. Exposição organizada pela seção de Exposições da Biblioteca Nacional e patrocinada pelo Jornal do Brasil, como contribuição aos festejos do 4º centenário da cidade. [s.n.]: Rio de Janeiro, 1965, 61p.

Boff, Ediliane de Oliveira. De Maria a Madalena: representações femininas nas histórias em quadrinhos. 2014. Tese (Doutorado em Interfaces Sociais da Comunicação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.27.2014.tde-20052014-123753. Acesso em: 2019-06-

Crescêncio, Cíntia Lima. *Quem ri por último, ri melhor: Humor gráfico feminista (Cone Sul 1975-1988)*. Florianópolis, 2016. 316 p. Tese. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História.

Godinho, Eliane Bettocchi. Currículo do sistema currículo Lattes. [Brasília]. 2018. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4784444E3>. Acesso em: 28 de Mai. 2019.

Gallas, Ana Kelma Cunha. Currículo do sistema currículo Lattes. [Brasília]. 2019. Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4756194P8>. Acesso em: 28 de Mai. 2019.

Goidanich, Hiron&Kleinert, André. Enciclopédia dos Quadrinhos. Porto. Alegre, RS: L&PM, 2011.

LADY'S COMICS. *Risca!*. [s.n.]: Belo Horizonte, 2015.

Mann, Carlos; Chaves, Dario (eds.). *Brasilian Heavy Metal*. São Paulo: Comix Book Shop, 1996.

MárciaSzéliga. In: Global Editora. Disponível em: <https://globaleditora.com.br/autores/biografia/?id=629>. Acesso em: 28 de Mai. 2019.

Marino, Daniela; Machado, Luluña. *Mulheres e Quadrinhos*. Florianópolis: Skript, 2019.

Messias, Carolina Ito. *Um panorama da produção feminina de quadrinhos publicados na internet no Brasil*. 2018. Dissertação (Mestrado em Cultura e Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universityof São Paulo, São Paulo, 2018.

Moya, Álvaro de; Jotapê (eds). Metal Pesado. Ano 1, número 1. São Paulo: Metal Pesado Editora e Distribuidora, 1997a. (Direção de Leão Azulay).

Moya, Álvaro de; Jotapê (eds). Metal Pesado. Ano 1, número 2. São Paulo: Metal Pesado Editora e Distribuidora, 1997b. (Direção de Leão Azulay).

Moya, Álvaro de; Pacheco, Eloyr (eds). Metal Pesado. Ano 1, número 3. São Paulo: Metal Pesado Editora e Distribuidora, 1997a. (Direção de Leão Azulay).

Moya, Álvaro de; Pacheco, Eloyr (eds). Metal Pesado. Ano 1, número 4. São Paulo: Metal Pesado Editora e Distribuidora, 1997b. (Direção de Leão Azulay).

Moya, Álvaro de; Pacheco, Eloyr (eds). Metal Pesado. Ano 1, número 5. São Paulo: Metal Pesado Editora e Distribuidora, 1997c. (Direção de Leão Azulay).

Moya, Álvaro de; Pacheco, Eloyr (eds). Metal Pesado. Ano 1, número 6. São Paulo: Metal Pesado Editora e Distribuidora, 1997d. (Direção de Leão Azulay).

Moya, Álvaro de; Pacheco, Eloyr (eds). Metal Pesado: Edição Comemorativa, 15 anos, Gibiteca de Curitiba. Ano 1, edição especial . São Paulo: Metal Pesado Editora e Distribuidora, 1997e. (Direção de Leão Azulay).

Nogueira, Natania A. da Silva. A História Política Do Brasil Por Meio Da Charge (1950–1964). *Revista Temporis* [ação], v. 16, n. 2, p. 205-222, 2016.

Nogueira, Natania Aparecida Da Silva. Pagu: Política E Pioneirismo Nas Histórias Em Quadrinhos Nos Anos De 1930. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História - contra os preconceitos: história e democracia*. 2017. Disponível em: https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502671728_ARQUIVO_PAGU_ANPUH_CORRIGIDO.pdf. Acesso em: 28 de Mai. 2019.

Oliveira, Selma Regina Nunes. *Mulhera ao Quadrado* - as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias (1895-1990). Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

Patati, Carlos e Braga, Flávio. Almanaque dos Quadrinhos: 100 anos de uma mídia popular. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

Santos, Roberto Elísio. A renovação das histórias em quadrinhos nas publicações alternativas brasileiras da década de 1980. *Comunicação & Inovação*, v. 12, n. 22, 2011.

Telumi Hellen. In: SP Escola de Teatro. 2019. Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/quemsomos/telumi-hellen/>. Acesso em: 28 de Mai. 2019.

9 ANEXOS

ANEXO A

Tabela 9-1: Listagem de personagens criados por PowerPaola presentes nas histórias em quadrinhos impressas

Nome	Grau de parentesco ou tipo de relação em relação a Power Paola e demais informações	Quais livros os personagens são recorrentes?
Uriel (1924-2011)	Pai	Vírus Tropical, Diário
Hilda	Mãe	Vírus Tropical
Patty (Patrícia)	Irmã (do meio)	Vírus Tropical
Claudia	Irmã (mais velha)	Vírus Tropical
Chavela	Empregada doméstica	Vírus Tropical
Carlos Andrés	Sobrinho (filho de Cláudia)	Vírus Tropical
Carlos	Namorado da adolescência	Vírus Tropical
Andrés	Namorado da adolescência (primeira experiência sexual)	Vírus Tropical
Andrés	Noivo (não consegui identificar se são o mesmo do de cima, provavelmente é). Era mórmon.	Todo Va a estar bien
Stela e Gloria	Tia e prima	Todo Va a estar bien
Quinque, Q, Enrique Lozano (Carlos Enrique Lozano Guerrero)	Namorado (algumas vezes aparece como noivo ou marido) – Relação amorosa de longa data. Colombiano.	Diário, QP, Todo Va a estar bien.
Pablo Besse (1971-2020)	Amigo e namorado por um tempo, eu prefiro usar a palavra companheiro (de moradia, de viagem, de trabalho etc.). Argentino.	Nos Vamos
Mara e Juan	Companheira de uma viagem ao Peru; um rapaz que conheceu no Peru, na	Todo Va a estar bien,

mesma viagem com Mara e que tiveram uma relação momentânea poliamorosa.

- Violeta Amiga e companheira de casa - Toda Va *roommate* (quem apresentou Q para Paola em 1996)
- Liniers e Angie Amigos. Liniers é um quadrinista argentino e Angie aparece como sua esposa. Diário, Nos Vamos
- Clara Lagos, Delius, Amigas e quadrinistas Diário
Muriel, Juana,
Adriana
-

ANEXO B

No ano de 2020, devido a pandemia de covid-19, várias atividades foram realizadas no formato *live*, em que duas pessoas não dividem o mesmo espaço, mas podem conversar sincronicamente. No dia 14 de outubro de 2020, PowerPaola cedeu uma entrevista a escritora venezuelana Gina Saraceni, que fez parte de um espaço construído pela Biblioteca Luis Ángel Arango – BLAA (instituição colombiana)²²³, chamado “Literatura hoy desde la BLAA”, ou seja, literatura hoje desde BLAA. Nesse sentido, para melhor desenvolver minha pesquisa, realizei a transcrição da entrevista e que foi revisada pela pesquisadora Linaia de Vargas Palacio.

Antes de começar, quero ressaltar três pontos: a) Não sou uma pessoa fluente em espanhol, nunca estudei formalmente a língua; b) haverá muitos erros, mas nada que deixe de tornar compreensível a mensagem; c) Fiz a transcrição como um trabalho técnico para a minha pesquisa, que devo utilizar futuramente, mas também que possa servir para outras pesquisadoras.

Entrevistadora: Gina Saraceni (G)

Entrevistada: Power Paola, Paola Andrea GaviriaSilguero (P)

G: Buenas tardes a todos, les damos la bienvenida al programa de la biblioteca Luis Ángel Arango, Literatura hoy desde la BLAA para todos los interesados en conocer a todos los caminos de la literatura actual. Yo soy Gina Saraceni, escritora, profesora, investigadora y los invito a que me acompañen en estos diálogos y entrevistas con escritores que hemos invitado para explorar algunos rasgos de la literatura latinoamericana más reciente. Hoy tenemos el placer de conversar con la artista plástica, escritora, dibujante y historietista PowerPaola, a la que le doy la bienvenida. Bienvenida Paola.

P: Hola Gina, cómo estás? Muchas gracias por esta entrevista.

G: Bienvenida Paola... Y... voy a decir un poco algunos rasgos de tu bio, biografía, para entonces pasar a una presentación un poco más cercana que nos vá a conducir a la

²²³ Essa instituição é mantida pelo Banco de la República

conversación. PowerPaola es un seudónimo de Paola Andrea Gaviria Silguero, nació en Quito, 1977, y sucesivamente su familia se mudó a Colombia y a Cali... y después estudió Bellas Artes en Medellín. Y recientemente, actualmente, vive en Buenos Aires, después de haber tenido un largo periplo por distintos sitios, entre ellos: Australia, Francia, y El Salvador.

La obra de PowerPaola es una obra que ha recibido muchos premios, ha sido reconocida. Entre ellos, fué ganadora de la residencia de la Cité Internationale des Arts, de París. Ganadora del Proyecto En Vitrina, del que me gustaría que habláramos porque fué un proyecto en el que durante 14 días Paola hizo un performance dentro de una vitrina y también obtuvo otra beca que es la beca Gilberto Alzate Avendaño.

Bueno, Paola tiene, digamos, una producción que yo diría que no es necesariamente... presentable en el sentido de una autoría solamente de ella, porque tiene también libros donde la autoría es compartida, yo voy a destacar los libros que hizo ella: Virus Tropical, de 2011, Por Dentro, de 2012, Diario, de 2013, QP, del 2014, Todo va a estar bien, de 2015, Tierra Larga por No Tan Parecidos y Espero Porque Dibujo, que es del 2019. Y no sé Paola si hay algunos nuevos libros, de los que quizás también podemos hablar más adelante.

Bueno, dicho esto, que seguramente volveremos a algunos de estos libros durante la conversación, quisiera presentarte, ahora sí Paola, a partir de algo que quisiera decir, que tiene que ver... yo llevo cuatro años viviendo en Colombia y recuerdo que cuando empecé a visitar las librerías porque bueno eso es algo que hacía mucho cuando llegué y te encontré. Digamos que me topé con algunos de tus libros y lo que me llamó la atención fué encontrar una... una artista mujer que hiciera este tipo de libros, que no lograba clasificar en un género exacto por un lado porque el cómic... yo, por lo menos, y creo que también es una tradición del cómic, lo asociaba más con una propuesta masculina, relacionada más bien con escenas heroicas, con superpoderes o con ciertas habilidades y talentos y lo que encontraba en esos libros que tenía la posibilidad de ver en las librerías era más bien una apuesta que tenía que ver con algo más relacionado con una vida íntima... más privada, más privada, más silenciosa, más insegura y una exploración de lo común o de la vida cotidiana. Entonces eso me gustó mucho y de allí que empecé a leerte o a mirarte o a verte. Porque es muy difícil precisar cuál es el verbo más adecuado para hablar de este tipo de lectura.

Entonces, digamos que tu presencia aquí... y la celebro realmente agradezco que hayas aceptado estar aquí con nosotros hoy. Tiene que ver sobretodo con el hecho de mostrar otra manera de hacer literatura. Es decir la posibilidad de pensar que la literatura se puede hacer escribiendo con el dibujo. Es decir que la escritura no es solamente la letra, que no está ausente en tu propuesta, sino como se puede combinar la letra con el dibujo y como el dibujo es otra forma de escribir. Entonces... también creo que lo interesante de todo esto es que tu escritura dialoga también con otros procesos de representación que tienen que ver, digamos, con otros soportes, con otros materiales, con otras dinámicas, verdad, y también con otros resultados y con otros efectos de lectura y de recepción... Y... lo otro con un poco para completar lo que ya dije, también me pareció muy singular de tu obra, que no hubiese ningún tipo de impostura. Es decir, en tus libros hay una ingenuidad que yo percibo auténtica, no es un artificio. Y tampoco hay una... un recurso constante a lo intelectual, a poner en escena un conocimiento, un saber, si no más bien, también, la inseguridad... el desconocimiento de las cosas, la fragilidad ante ciertas experiencias y de allí me gusta mucho la manera como tus dibujos capturan lo que pudiera ser insignificante, los detalles, las escenas menores, laterales, la manera como insertas muchas veces ciertos dibujos pequeños que son como una miniatura que contiene una intensidad muy, muy, grande. Y de allí me parece que tu obra todo el tiempo nos está hablando de la vida. Verdad? De la vida de todos, de la vida común, pero también de tu vida. Ese otro aspecto que ahora me gustaría que conversáramos, que tiene que ver con... con cómo se dice “yo con el dibujo” y con un dibujo que no solamente dice yo, si no todo el tiempo está hablando del otro, de los otros, del nosotros. Entonces esa operación, yo encuentro que es una constante em tu trabajo. Y hay otra cosa que también quiero mencionar, para entonces darte la palabra, que tiene que ver con... con algo que está en vías de extinción em nuestras dinámicas prácticas contemporáneas, que tiene que ver con el uso de la mano. Cuando uno te lee, uno lee una mano que dibuja y que escribe. Y incluso muy interesante me parece, claro eso es un rasgo que uno pudiera decir que es del cómics, pero... en... lo voy a pensar desde tu trabajo: es decir [que] esa caligrafía no es una caligrafía de la computadora, sino que también tiene la provisionalidad que... que tiene lo manuscrito, que puede producir errores, que puede producir tachaduras. Entonces, poner en escena también la mano que escribe y como escribe y como dibuja. La textura es una textura que es casi táctil em términos visuales. Uno ve pero es como se estuviera tocando. Entonces, tus libros son vivos también en ese sentido, no solamente por lo que cuentan, sino también por cómo nos cuentan la vida a

través de la mano. La mano que toca, la mano que vibra, la mano que no sabe todavía que viene después.

Entonces, bueno, quería empezar entonces con una pregunta amplia em relación a tu recorrido, tu trayectoria, como supiste, cuándo supiste que querías hacer esto que haces a través, quizás, de que influencia, si tuviste algunas, influencias que te condujeron a elegir de algún modo esta propuesta de... la voy a llamar una literatura abierta al contagio de la presencia de muchos otros y otras posibilidades y otras, otros materiales.

Entonces, bueno, se nos puedes contar cómo fue ese proceso. Si existe la posibilidad de que nos comparta algunas imágenes como para conocer ese proceso... y bueno. Y bienvenida nuevamente.

P: Muchas gracias, Gina, por tu apreciación y tu lectura de mi trabajo. Te agradezco mucho la hayas visto con detenimiento... y voy a mostrar algunas cosas mientras cuento un poco mi proceso de como llegué a... o porque decidí hacer cómics, hm... vamos a compartir aquí la pantalla. Yo primero que todo empecé estudiando artes plásticas, pero antes de estudiar artes estudié expresión artística em Cali. Que era un proyecto muy extraño donde por dos años, en cada semestre, era enfocado a una de las artes distintas, no? Por ejemplo, antes de... por ejemplo, em el primer semestre veíamos literatura visto desde la plástica, visto desde el teatro, visto desde la musica. Y luego el segundo semestre... las artes plásticas vistas desde la literatura, vistas desde el teatro, vistas desde la musica y así durante cuatro semestres... era un experimento que para mí fue muy revelador. Creo que de ahí vienen muchas de las cosas.

Luego [a] estudiar artes plásticas en Medellín y me dediqué a pintar, sobre todo era pintora y mi trabajo siempre fue mal visto en la... en, en la Escuela de Bellas Artes porque decían que era muy figurativo y que tenía mucho de historieta y el que en ese momento, pues, no era válido, digamos, hacerlo. Y también que hablaba mucho de mi vida privada. Y lo que yo dice para poderme defender fue buscar artistas que hicieran lo mismo y dentro de ellos estaba Basquiat... Sophie Callé, [nãocomprendido], Marina Abramovic... y con ellos me pude defender de gente que trabaja con su propia vida. Mi primer proyecto es este, con el que me gradué. Digamos, un proyecto, un proyecto más serio que fue pintar a alguien todos los días durante un año seguido.

Yo no conocía a mucha gente en Medellín y... un poco para poder matar dos pájaros de un tiro, para hacer mi tesis de grado y para conocer gente, porque necesitaba, me sentía bastante sola, decidí todos los días invitar a alguien distinto en mi casa y pintarlo. Y así empezó como esta... este trabajo con el otro, conmigo y el oficio del trabajo diario, no?

Al año siguiente decidí hacer pinturas mensuales, como si fueran calendarios, donde yo un poco narraba lo que me pasaba, pero siempre desde un punto de vista bastante... como encriptado. Y para ellos me inspiré mucho en [nãocomprendido], Basquiat, y siempre estaba el texto presente y la imagen y la vida privada y lo cotidiano. Pero esta lectura, o sea, lo espectador no leía en sí lo que me pasaba tal cual, si no que podía leer ciertos fragmentos de mi vida... o de frases.

Después me fui a vivir a Francia, me gané una residencia artística para dedicarme a pintar por un año y ahí me di cuenta del dibujo [que] siempre fue un gran compañero mío y nunca lo tomé en serio como... como si fuera una obra finalizada, si no como un... un lugar íntimo donde yo encontraba lo que luego haría. No, era como el antes del proceso. Digamos que siempre era como un boceto para algo que podría hacer después. Y en Francia me di cuenta que el dibujo era tan válido como una pintura y que había miles de posibilidades con él. Y empecé a llenar libretas con dibujos y a proponerme diferentes límites en cada libreta con técnicas o, bien, todo el natural, o de imágenes que yo vi en revistas o... [ruídos] algunos tenían ciertos temas y otros eran bastante abiertos y mi primera exposición individual en Francia fue sobre, fue estas libretas. En las libretas fue encontrando la narración. No hacía comics antes, empecé a hacer cómics en el 2006, cuando empecé a leer historietas hechas por mujeres. Porque antes, así como dijiste Gina, yo pensaba también que él era un mundo más masculino, aunque hablaba de superhéroes y de humor gráfico o de aventuras en donde yo no me sentía muy representada, pero cuando leía las mujeres dije que este es un gran formato y un lenguaje que me interesa investigar. Y... digamos que en el de 2006 empecé a investigarlo. Y así el trabajo ha sido como una evolución donde siempre está muy presente la narración, la cotidianidad y el dibujo. Y trato de investigar diferentes formatos, diferentes materiales... y, con mi propia vida, como materializar estas experiencias. Esta es una exposición que hice en Australia, donde viví durante dos años. Me gane una residencia artística en esta galería que se llamaba [FirstCraftGallery] y lo que hice fue hacer un rollo de papel de 12 metros de largo

donde contaba mis recorridos de mi casa hasta la galería. Que fueron, digamos, tres meses de recorrido y la gente que veía y lo que pasaba y los cafés.

Y acá esta lo que habías hablado antes que es esta residencia artística que hice en Cali en lugar a [dudas] dónde mi propuesta fue en esta vitrina durante 14 días sentarme en una jornada, media jornada laboral, a hacer un solo dibujo. Así que durante 14 días hice 14 dibujos allá dentro y pues fue muy interesante lo que pasaba porque pensé que iba a hacer el mismo dibujo y, pues, nunca fue el mismo dibujo porque la gente... había como una conexión con la gente que pasaba en frente mío y se sentaba y quería ser dibujada. Y cuando hablaste de esta residencia que hice gracias a la Gilberto Alzate Avendaño, estuve dos [meses] allá trabajando con niños y adultos, dibujando nuestra cotidianidad. Y arme un club de dibujo donde nos reuníamos tres veces a la semana en la [maloca] y en algunos ancianatos de [Leticia] a contarnos los sueños, como vivíamos, lo que nos pasaba y lo que... bueno, me interesaba era lo que pasaba en ese encuentro con el otro, más que el dibujo en sí. Era como un lugar donde podíamos compartir desde... desde el hacer.

G: Paola, bueno, después de este relato que creo que há sido muy útil para comprender el proceso de la pintura, el dibujo y sucesivamente también el cómics, que es como un tránsito que uno a veces piensa que es todo igual, pero son cambios significativos y... y bueno, ya que llegamos un poco a lo ... a, digamos, a lo que desde hace tiempo es tu práctica de algún modo cotidiana, tu trabajo cotidiano, quisiera preguntarte sobre un aspecto que ya hemos mencionado, los mencioné yo al principio y lo mencionaste tu ahora que tiene que ver con la relación que tu obra tiene con tu vida y con la vida. En términos literarios, aunque, lo que he tratado de hacer en este programa es justamente pensar la literatura más allá del marco de la propia literatura. Pero es indiscutible reconocer cuando uno lee tu trabajo ... una dimensión, vamos a llamarla autobiográfica y una presencia de la memoria, verdad? Del pasado que regresa, también del, del presente que esta sucediendo. Yo diría que eso se ve mucho en los libros donde el viaje es como un núcleo fundamental porque uno tiene la impresión de que se trata como que de un diario de viaje, como se fuese una libreta de anotaciones, donde la anotación es un dibujo. Entonces, este carácter provisional, que me parece que tiene tu obra, en el sentido de que no aspira a la Obra, con o mayúscula, sino a apuntar ciertas escenas de la vida cotidiana privada y pública para que allí, una vez que se, digamos, que se registre, pueda contar lo que uno termina viendo. Entonces me gustaría que

nos hablaras un poco en... de este proceso que en tu caso, insisto, pone justamente allí el hecho de que uno dice yo, pero también dice yo con, con lo que lo rodea. Entonces, como... como te dibujas, es decir, ahí hay una serie de imágenes a lo largo de tu libro que muestran incluso cambios de ti. Y como... como es esa relación con ese registro del autobiográfico, de lo íntimo, que esta allí presente y mostrando incluso una nueva posibilidad, uno pudiera decir, o también otra posibilidad del cómic que no es el de la excepción, sino la posibilidad de lo común como lo dije anteriormente. Entonces como dice, yo, Paola... en, cuando dibujas, es decir, hay algunos recursos, algunos elementos, algunos procesos que... que... que utilizas o que pudieses contarnos un poco esa necesidad también de... de hacer que lo íntimo pueda tener un registro visual.

P: Bueno, hay muchas maneras porque, en realidad, yo, después de mucho pensarlo, obviamente, no es algo tampoco que yo me estoy inventando, es... es una ficción porque uno es todo y es nada y uno pasa por todos los sucesos y uno quiere experimentar un montón de cosas en la vida para luego narrarla, o no necesariamente, a veces simplemente por esa pulsión que es la vida misma que uno necesita atravesar ciertas cosas, de manera consciente o inconsciente. Y el... “yo” puede ser narrado, digamos, Virus Tropical, por ejemplo, es un... es un... es una narración del pasado, de una, de un imaginario que yo tengo de cómo era yo, de cómo era mi familia y donde yo le subo el volumen a ciertas cosas y le bajó el volumen a otras. Y no solamente hablo de mi, sino de mi contexto familiar, de la migración... hablo de las ciudades como Quito, Galápagos o Cali. De como se habla en esas ciudades, de cómo de come, de como era la arquitectura. Como que es un “yo” mucho más expandido porque habla no solamente de esta forma que tiene este “yo” sino de una cosa mucho más amplia donde se habla de una época, un contexto social... Pero todo esto lo fué descubriendo con los años y en el momento que lo estaba haciendo era simplemente como una necesidad de narrarme para entender lo que estaba atravesando por lo que atravesé. Y me interesa mucho, por ejemplo, lo que sucede cuando yo dibujo del pasado porque el dibujo es más primitivo. Es como más infantil, es un dibujo más de la imaginación donde no hay referencias porque no puedo volver a ese lugar. Solamente lo puedo volver con la imaginación y con la ficción que yo misma me he narrado. Y hay otra que es el presente donde yo dibujo del natural de la observación, que es un dibujo completamente distinto. Y a mi me parece muy gracioso cuando la gente dice que yo no sé dibujar, o que si, sé dibujar, o porque dibujo de tal forma... Y es que los procesos

son distintos. No es lo mismo recordar y imaginar que observar y dibujar de esa observación de lo que uno está viviendo en el presente. Que también en la, en la, en la historieta cuando uno dibuja del presente es mucho más complicado porque uno tiene esa idea de... de inicio nudo y desenlace porque estás viviendo ahí y no sabes muy bien que es lo que va a suceder, más o menos, te obligas a que suceda algo para poderlo narrar y en ese dibujo del presente cambia todo. No hay... no hay algo que te contenga. En cambio, en el pasado uno ya se armó la ficción, ya se contó la historia, ya sabe hasta... Yo sabía que Virus Tropical era desde mi concepción hasta mis 18 años. No tenía ni idea que iba a meter ahí adentro, pero en mi cabeza, por lo menos, tenía esa estructura y tenía como el principio y el final. Pero cuando está uno dibujando el presente no tienes ni principio ni final, ni nada. Solamente hay una intuición de algo que está resonando socialmente, digamos, esta... estamos todos en este momento viviendo esta pandemia, estamos viviendo sucesos únicos que no tenemos ni idea cual será ese desenlace... así que... para, para hablar de él simplemente recurro a esta cosa del diario, de, de escuchar a otros, lo que están viviendo. Escuchar a mis amigas, que... lo que están, por donde están atravesando qué es lo que [ruidos] todos como que no es una cosa solamente mía, sino que también voy a poniendo como una antena para... como abrir esa, esa pregunta que yo tengo y que los demás también me la contesten. Es como un diálogo también con el otro.

G: Sí, Paola, justamente eso era lo... a lo, a lo que quería apuntar... como tus libros muestran justamente la imposibilidad de describirse sin escribir con los otros, al otro, sin incorporar materiales de la cultura que pueden ser detalles tan pequeños como un menú de un restaurant donde ... los personajes están sentados en ese momento hasta cosas que pudieran ser más del orden de lo geográfico, verdad? Entonces me gusta mucho como es esta escritura que tiene que ver un poco con lo íntimo y termina mostrando y revelando la relación inevitable, verdad? Con todo lo que es el contexto y la cultura. Y además me parece muy interesante porque tratándose del acto de dibujar que es otra forma de la escritura, me parece muy interesante que existan como dos trazos distintos. Si el dibujo es de la memoria y del pasado, si el dibujo es en vivo, es decir: es un proceso que todavía no sabe a dónde va porque, porque es como si fuese el registro en vivo de la experiencia. Entonces eso, eso da también para pensar esa, esas dimensiones del dibujo/escritura que responden a la mano de distinta manera. Y... y te quería preguntar: cuando escribes los textos que acompañan el

dibujo, por ejemplo en el caso de Virus Tropical, o como... volvemos a ese libro, como se calcula, porque también allí hay una dificultad enorme, por lo menos desde quien no dibuja y no sabe hacer esto... ese temor de no lograr que lo que uno va a escribir porque quizás lo que se está escribiendo tiene la misma naturaleza de lo que se está dibujando que todavía no se sabe exactamente. Entonces ese pasa también con la parte de la escritura?

P: Sí, es un proceso interesante porque cada libro ha sido un proyecto completamente distinto, no? En Virus Tropical yo siento que esa historia yo la tenía la memoria y ganas de contarla y me la había contado yo, entre mis hermanas y yo, como que... había como que un, un disfrute de contarla, de reírnos, de imaginarnos... Si esa historia la hiciera una película de Almodóvar con ella que... como que, podíamos ver la [ruídos] desde adentro y desde afuera. Que yo siento que cuando la hice fue como de una. No? O sea, hice muchos bocetos, obviamente, pero algo que me ayudó bastante armarla fue como, por ejemplo, me acuerdo que leí una novela en ese momento de Gregor Von Rezzori, que se llama Flores en la nieve, donde cada personaje del libro era un capítulo y eso me ayudó a pensar para no hablar desde mi punto de vista y solamente de mi pensar que cada capítulo iba a ser enfocado en una de las personas de mi familia, uniéndole como algún arquetipo o algún tema que... más, mucho más amplio que podía ser el dinero, la familia, el amor... Y tratar de contar una anécdota y luego ir pensando en ese, en un tiempo que siguiera de anécdota en anécdota y contar a también otras historias, pero... Por ejemplo, ahí me di cuenta que a veces escribía y luego se, eso terminaba siendo un dibujo. Y a veces dibujaba y eso terminaba siendo palabras, como... era... tal yo creo de una manera mucho más natural. Fueron tres años de trabajo y también hay bocetos anteriores, pero... pero sí creo que yo más o menos tenía la historia contada, o por lo menos cada capítulo me lo iba contando y tenía como un principio y un nudo y un desenlace cada capítulo. Y luego, por ejemplo, en Todo va a estar bien, yo ya no tenía ganas de contar todo y [ruídos] con esa rapidez de anécdota en anécdota, también porque tenía otra edad, porque era otra historia, porque ya no es como esta historia de la infancia o la historia nuclear a donde uno siempre vuelve, sino una, algo que un poco estaba también en el presente, entonces... Ahí yo quería, más inspirada como en literatura japonesa y donde pareciera que no pasa nada pero esta pasando todo al mismo tiempo, como de una manera mucho más sutil. Entonces quería contarles que fuera narrado de esa manera sin grandes eventos, ni grandes anécdotas sino quedándome en el detalle y para eso también me ayudó el lápiz, como que el lápiz me hacía

dibujar mucho más lento, despacio, con más cuidado y mientras iba dibujando una viñeta, iba a pensando que pasaría en la próxima y como me podía estar en esa viñeta tres horas pensando que pasaría en la próxima viñeta y me la iba contando yo misma la historia, entonces fue otro proceso. Y en el último, en uno de los últimos libros que... que es... Todo va a estar, no, no. Tierra Larga, que la, que la hice con Pablo, es el que hicimos entre los dos, pues ahí el trabajo era otra cosa completamente distinta, porque él viene de un lugar más de la ficción, yo desde algo mucho más autobiográfico, y en ese choque encontramos una manera de narrar juntos. Entonces, así como en la literatura existe esta manera de escribir automática, o diferentes procesos... en, cuando uno se acerca como a la escritura y tiene un propio, un lenguaje propio, también en el dibujo a pasan cosas. Como que uno... [pausa] Como que el la misma historia le va pidiendo a uno los materiales, los tiempos y el proceso mismo de como debe ser contada.

G: Sí, creo que eso es algo común tanto en la literatura como... yo creo que es la creación que pide ciertos recursos, ciertos tonos, ciertos trazos y dependiendo de la experiencia que se esté contando y yo... yo creo que si fue que cualquier lector que hace un recorrido por tu trabajo, por tu obra, va a reconocer esa dimensión singular que termina teniendo cada libro porque hay, hay una necesidad de hacerlo, de una forma o otra, según lo que sea el tema o la experiencia. Y solamente para ver dado que mencionamos Virus Tropical, me gustaría que contarás al, o al público, la anécdota que tiene que ver con tu madre que desencadena de algún modo, y yo lo pensaba así, yo lo pensaba que esa anécdota funciona como un virus en el sentido de que hace proliferar toda esta narrativa. Entonces es una cuestión que termina teniendo como un doble efecto. Es un elemento de la narración pero también es como una potencia de contagio que hizo que escribieras, esta... este libro que es como una memoria familiar hasta cierto punto de tu vida. Entonces muy brevemente te pediría eso y también conectar rápidamente, también, con la... voy a usar la palabra traducción, que no sé si es exacta, pero este, este texto, me refiero a Virus Tropical, que además tiene como tres grandes partes que fue publicado por separado, y existe esta, esta edición que los tiene a los tres, colores distintos, bueno, hay una serie de detalles que mencionaremos en un momento. Es, es... la, la... La cuestión es como pasa esto a la... al cine. Es decir, entiendo que tu dibujaste toda la película, no? Entonces que pasó allí? En la anécdota de tu madre que desencadena el Virus Tropical en el sentido muy... muy de la escritura y del dibujo, y por otro

lado su, su paso al cine que es otro elemento interesante de tu obra, que intersecta todo el tiempo este, estas formas de representación distintas, desde todo punto de vista. Sí.

P: Bueno, Virus Tropical... yo no sabía muy bien cómo iba ser el título, sabía que quería desde mi concepción hasta, hasta mi 18 años y lo que hice fue como... cuando empecé hacer em boceto de como mis padres me concibieron y... y toda la anécdota que mi mama luego me contó... que ella no podía tener hijos, ella... se había operado para no tener más hijas, ya tenía dos. Estaba en un país extranjero, le parecía bastante difícil ser madre. Muy entendible. Y se hizo una ligadura de trompas y un día le empieza a crecer el estómago, empieza a crecer la barriga y le crece. Y... los médicos decían que era imposible, que ella se había ligado las trompas. Que fuera aire, que, bueno, miles de cosas. Y entonces, ahí está, por ejemplo, la concepción y acá, este es el imagen que quería mostrar, que podría ser como cuando me concibieron o puede ser también un virus y una de las cosas que le dijeron a mi mamá fue que, aparte de que fuera aire y eso, era que tenía un virus tropical. Y pues, yo crecí con esa, ese imaginario que hoy en día también con este virus, el covid, también adquiere otro sentido. Y... además también está aquí en esta imagen no? Mi madre alguna vez me contó que cuando estaba embarazada un taxista escupió y que había caído en la barriga. Yo asumí que era yo la que estaba ahí porque... el virus todo mezclado, no? Entonces, así como decís que fue también como un virus contar la historia, yo también me imagino que el virus, pensando como el concepto mismo, también es esta... esta necesidad de amar que tenemos. Esa necesidad de compartir del contacto con el otro que también es un virus. El amor mismo sería un virus también. También pienso en esta idea de querer narrar la familia desde... desde el dibujo y el texto. Y luego cuando terminé el libro, cuando Santiago Caicedo, el director de la película, me dijo... Santiago en ese momento era un amigo mío que estudiaba animación en Francia y me dijo: ‘oye me gustó mucho el cómic, porque no hacemos una película un día?’. Y yo: ‘Si, claro’, pero nunca me imaginé que podía ser real, no? Cuando aparecieron la convocatoria del... Bueno, en este momento si me olvido el nombre, apareció la convocatoria para hacer el teaser, pues nosotros decidimos participar. Ya teníamos, digamos, el storyboard de la película, que es el mismo cómic. Y cuando Santiago me dijo que hiciéramos la película, pues, yo dije, si, vamos a hacer algo que sea algo nuevo, porque ya habían pasado algunos años en esa misma edad, me interesaba que si fuera a dibujar, me interesaba, para poder experimentar con los dibujos. Era como hacer un inventario de vida, no? Hacer un inventario

de las montañas. Hacer un inventario de... de... era todo por pedazos, por ejemplo, estas son las montañas.

Dibujar cada personaje, dibujar cada animal, dibujar los pájaros de Cali, los pájaros de Quito, dibujar todas las plantas que habían en el Cali, tratando también de, de saber cómo es la... como son las plantas de Quito y las plantas de Cali. Los fondos... Los pisos, los cielos, las ventanas, bueno, todo lo que uno se puede imaginar, como un inventario de todo eso. Más o menos me demoré cinco años dibujando lo todo... y pues, fue muy interesante porque el libro es un trabajo sobre mi familia y la película es hecha con amigos, que sería como mi familia elegida en el presente, no? Mi ex esposo, Enrique Lozano, hizo el guion, que es Q en el libro QP. Adriana García Galán, una de mis mejores amigas hizo la música y Santiago Caicedo, un gran amigo, esposo de Adriana, hizo la película, voces de personas que aparecen en la película son personas que conozco que son amigas. Toda la música es hecha por dibujantes, como que era la, la misma familia extendida, como si ese virus hubiera transformado, hubiera mutado y surgiera como otra cosa. Me pareció como muy interesante, y también como una cosa del amor y también muy potente no? Como una cosa de admiración y de cuidado con el otro y saber que vamos hacer algo entre todos juntos como ese contacto y ese diálogo con el otro, que es lo que a mi me interesa más de trabajo. Porque el trabajo en sí en el arte pues sí es genial que uno pueda crear y hacer cosas y exponer, pero lo que a mi más me interesa es lo que sucede con el otro.

G: Sí, Paola, lo que acabas de demostrar que es esa, o sea, es como si la película, como lo acabas de decir, hubiese generado otra, otra posibilidad de, de núcleo afectivo. Esta vez elegido de afinidades electivas una pudiera decir. Y que, por lo tanto, la familia de sangre montó, como bien dijiste, hacia una familia del afecto y del amor. Y ese es otro tema que me parece que es más que un tema, es como si fuese una textura porque no hay una palabra para decir lo que es lo entrañable y lo tierno. Yo siento que todas las tu... todos tus libros tienen en esa ingenuidad que yo creo que se mantiene más allá de las modificaciones que sin duda alguna tu estilo, tu trazo, ha tenido a lo largo del tiempo, pero se mantiene esa, esa relevancia del sentir. No solamente del registrar sino del sentir y del, y del poner al otro allí como una, una necesidad, como, como la, la, la posibilidad de hacer lo que uno hace y por lo tanto también hablar de la vida desde allí. Hay dos cosas que podemos, digamos, hablar brevemente Paola, que tiene que ver con un tema, lo tocaste en relación a la familia. Pero me gustaría que

quizás lo desarrollará un poco más, que tiene que ver con el viaje. En tus libros siempre hay alguien que carga un morral y está caminando en las ciudades, los lugares, los hoteles, los restaurantes, el desplazamiento... esa figura de lo nómada, del... que no sé, por eso hago la pregunta, si es una manera también de hablar de un sentir que tiene que ver con una falta del lugar. O con un lugar que todavía no se sabe cuál es, que tiene que ver básicamente con el problema de la pertenencia. Tú naciste en Ecuador, viviste en Colombia, ahora vives en Buenos Aires, has viajado por muchos sitios. Y además que parece que ese tema, que es también personal y autobiográfico, da la posibilidad de pensar también en la figura de la migración y del migrante. Es una figura muy actual, una figura, yo diría incluso política, que pone en escena la vulnerabilidad de los cuerpos, de las vidas. Entonces... La... ese tema sigue siendo como una preocupación para ti?

P: Pues sí, es inevitable uno hablar desde su propia experiencia. Yo creo que la gente, así, [mismo] la gente que no habla que su trabajo es autobiográfico, siempre va a haber algo autobiográfico y sus propias búsquedas tienen que ver con su propia vida. Y yo... es imposible que yo no hable desde la migración, desde el viaje, si desde que soy niña mis padres primero que todo viajaron a Ecuador. Y ahí nací yo, ellos colombianos, luego me fui a vivir a Colombia, luego me fui a vivir en otra parte... como que, esta muy presente los aviones en la película se ve que está... es como algo que no puedo evitar contar porque hace parte de la persona que soy. Y en el momento que yo estaba dibujando eso no era tan consciente de que mi propia experiencia era política y que mi propia vida privada era política. Porque al narrarme a mí como mujer y mi propio deseo y contar las cosas que me sucedían tenía una carga política sin, yo haya sido consciente, que me estaba narrando desde ahí. Y creo que ahí está presente el feminismo, está presente mis... mi interés por la, lo que sucede en la calle, lo que sucede con la migración, con la gente que duerme en la calle, como todas las cosas se ven reflejadas ahí porque hacen parte de mi cotidianidad. No, no... nunca fue como una postura, simplemente fue como narrar esa observación de lo que ocurría alrededor mío.

Solamente ahora me doy cuenta que ahí había como una postura. En QP y esto... cuando empecé yo a hacer historietas, yo empecé a hacerlas en Australia. Yo vivía en Sidney y trabajaba en una cocina. Y yo quería experimentar con el cómic pero no sabía muy bien como, el lo que decidí fue contar un poco mi experiencia en las ciudades y en mi relación, un poco mi cotidianidad. Entonces casi siempre contaba lo que me pasaba con Q, que era como

un poco lo que pasa a cualquier pareja... simplemente que las particularidades hacen que sea... en que ciudades, como era nuestra relación, que talvez parecerá que no cuenta nada pero cuenta todo, o sea, ahí estoy contando un poco como es la ciudad, el tráfico, [como es] la gente, que se come, es... [ruídos]. Me mi, de mi relación con él, de todo lo que nos rodeaba.

G: Sí, Paola, si, perdón, siga, siga.

P: No, no, no, sigue tu.

G: Si, bueno, ese libro, QP, me gustó muchísimo y sobretodo ese dibujo que estamos viendo de la cama, es uno de los que... bueno, hay otros también en ese libro que tienen como esta, como este trazo, como un poco diluido, como si, si, si el agua los hubiese un poco como echado a perder y esa, ese carácter es como un poco provisional que, claro que no esta presente en este dibujo que estas mostrando de Cali, pero hay como variaciones, incluso muy distinto la percepción que uno tiene de tus dibujos va cambiando, si son la color, si son solamente a lápiz, ahí hay toda una variación en este dibujo del árbol es magnífico... Si bueno, la, la, la... cantidad de esto aquí también, esos detalles que están como, como flotando, sí, hacen, hace que uno se fije en elementos que tu vas añadiendo, por lo tanto eres siempre una narrativa que tiene como un/una pequeña línea central pero siempre se desborda hacia los lados y van apareciendo estos, estos detalles que, que bueno que añaden al sentido del libro muchas cosas. Paola, y unas últimas dos preguntas. Quería que nos contaras tu relación con la literatura. Tu has tenido participación en festivales, en la revista Arcadia, también tuviste por mucho tiempo un espacio... entonces cómo ha sido esa experiencia. Por ejemplo, esa participación con HernanSansone en una publicación donde lo que hicieron fue pintar algunos escritores invitados en el festival de Cartagena. Y una ultima pregunta que, si quieres, la puedes asociar con esta que estoy haciendo. Nos gustaría, creo que al publico, a los lectores, pensando que esta conversación tiene como marco una biblioteca, conocer tus lecturas o si sientes algún tipo de afinidad, de resonancia con algunas otras, vamos a llamar las escrituras gráficas que se están haciendo en la actualidad, tanto en Colombia como en Buenos Aires, donde vives, o otras partes de América Latina o de otros lados, entonces cuál sería, bueno, primero tu participación en estos eventos literarios, que experiencia fué, que frutos dió. Y por otro lado alguna recomendación o alguna reflexión acerca de la literatura actual. Si, si es una

practica que tu realizas con frecuencia o algunos otros materiales de lectura que puedes recomendar, incluso visuales.

P: Bueno... para... Voy a hablar de todo lo que dijiste un poco. En el libro anterior, en QP, que yo creo que sería mi primer libro porque ahí fue con [ruídos] cuando experimenté y entendí cómo funcionaba el cómic y lo hice a medida que iba aprendiendo, haciendo, hacer cómics. Y también aprendiendo a estar en una relación de pareja y conviviendo y aprendiendo a contar una historia, entonces, mientras me encontraba cómo se hacía y encontraba la manera, usaba diferentes materiales por eso el libro, uno puede ver como el dibujo va creciendo, cómo va cambiando de materiales, porque era un poco aprendiendo a hacer historietas. Y con respecto a lo de... los eventos literarios, a mí siempre me ha interesado la cultura de hecho y crecí en una casa por suerte con muchos libros, mi papá se la pasaba leyendo todo el tiempo y antes de ser mi padre fue sacerdote y tenía como una gran biblioteca religiosa y al mismo tiempo cuando se salió del sacerdocio empezó a comprar libros de su interés que tenían que ver con el arte muchos, con diferentes religiones, con psicología, con... había como muchos atlas y había, era una persona que le gustaba también dibujar, entonces había muchos libros de cómo dibujar y yo creo que un poco todo esa... uno siempre vuelve a la infancia y ahí es donde apareció todo por primera vez y esa curiosidad y entender cómo funcionan los libros y mi padre tenía unos libros muy extraños, muy divertidos. Tenía, como... coleccionaba libros raros también... Y de hecho yo creo que parte también mi interés as hacer historietas, es también acercarme a los libros porque, bueno, en las artes plásticas yo estaba mucho más cerca de la pintura. Y cuando encontré esta manera de poder estar en un libro, de que si fuera más accesible a la gente. No se si porque yo sentía que las artes plásticas de alguna manera eran solamente para un público selecto que iba a galerías y que compraba una obra para tenerla em su casa y no había como una cosa más mucho más... Sin, más como accesible y popular para el resto de la gente. Las personas se intimidaban un poco en este mundo del arte y yo siento que con la historieta, me interesaba la historieta de la que podría ser interesante para un niño como para un adulto y el mensaje llega claramente, no? Ya sea por el texto o por la imagen y por la simbiosis de estos dos. Y gracias al Virus Tropical y haber sido publicada acá en Colombia y luego publicar, bueno, QP, Todo va a estar bien y nos vamos empezar a frecuentar algunas ferias de libros. También mi trabajo en Arcadia durante 10 años a mí me acercó a un montón de gente que escribe y como mi tarea era hacer una tira

cultural, yo trataba que e ese mes trataba de ir a teatro ver películas y leer libros para saber de que iba a hablar en esa tira. Esa tira parece que es hecha en dos segundos pero es todo un mes de tratar de ver que es lo que más resuena con mi vida y lo quiero dibujar y contar. Entonces creo que a mí Arcadia también me empujó mucho a consumir más cultura. Consumir es una palabra horrible [risos]. No sé, acercarme a otras cosas que no necesariamente hacían parte de mi círculo. Y eso me abrió mucho la cabeza también para mi propio trabajo. Y a mi me interesaba sobre todo leer mujeres, leo muchas, es lo que más me gusta y las historietas también, me interesa como otras voces, porque como me creé en un mundo muy masculino, lo que yo siempre leía antes era escrito por hombres, narrado por hombres y era un poco algo que se asumía que era lo normal. Y cuando yo empecé a leer historietas de mujeres empecé a darme cuenta que había otra forma. Hoy, estaba mal visto lo que estoy diciendo porque no es que las mujeres escriban diferente que los hombres, pero había una voz que yo no había escuchado antes y una forma de narrar la cotidianidad y los detalles que yo no había leído antes, entonces empecé a interesarme no solamente en la historieta, sino en la música, en las películas como narraban las mujeres y eran lugares que no eran muy explorados por los hombres. Hoy en día ya eso, esa línea está muy difusa y no necesariamente es así, pero en ese momento cuando yo empecé a hacerlo, yo sí sentía una gran diferencia en la misma forma de dibujar. Había una narración que era muy distinta a la narración que yo había visto de los hombres, no? Porque los hombres contaban, cuando contaban estas historias en historieta, los cuerpos de las mujeres eran unos cuerpos que yo no conozco y que tienen mucho que ver con ese cuerpo idealizado, de la publicidad, [ruidos] con el que yo nunca me sentía identificada. Y las personas, mujeres, o... otra edades, yo no las... no tengo esa mujer alrededor mio. Siempre le he visto como en una publicidad o en una telenovela, pero alrededor mío no existen. A mi me interesaba contar esa... esa cosa que no sé, que supuestamente no existe, pero es la que existe [risos].

Entonces, si, bueno, me preguntaste algunas, algunos intereses. Hoy en día me gusta mucho los híbridos, me gusta mucho la gente que, que por ejemplo es artista plástica y escribe y canta... y como que experimenta en su propio hacer por ejemplo, hace poco se murió una cantante argentina, que me gusta mucho su música, su actuación porque también es actriz, se llama Rosario Bléfari. Me gusta Pauline Fondevila que viene de las artes plásticas, es francesa pero vive en Argentina y dibuja también como ese... como esos recorridos también esas... que

se nota que hay una narración distinta por el hecho de haber migrado y que agarra algo de Francia, su padre era español, entonces tiene algo de español, hace mucho tiempo vive en Argentina y tiene algo muy latinoamericano. Me gusta mucho Rita Indiana, que es de República Dominicana y hace música, estudió artes plásticas, de hecho su música era, a principio, como un performance, y resultó ser una música bastante popular en República Dominicana y ahora escribe. Y escribe increíble, hay una musicalidad en sus textos. Me gusta mucho Carolina Sanín, que se nota que la filosofía también está muy presente en su manera de escribir.

Quién más podría decir... Sobre todo mujeres... Hebe Uhart, Susan Sontag... Sí, es lo que más me interesa ahora o sí... esa mezcla.

G: Si, incluso, ahora que te escucho, Paola, hablando de textos de estas intersecciones uno pudiese pensar la migración también en ese sentido es decir, uno migra de un país a otro, pero también uno migra de un género a otro, de una, de una... eh, de un lenguaje expresivo a otro... y, y yo creo que ese ejercicio de contaminación, si queremos volver al asunto del virus, es una de las experiencias de la literatura más interesante o de las artes en general o de las expresiones creativas en la actualidad. Bueno, Paola, para terminar me gustaría, bueno, este recorrido ha sido riquísimo también porque tu lenguaje es un lenguaje que nos ha permitido conocer otras formas de la escritura que pasan por la, por lo figurativo, por... bueno, por otra, por otras formas y quería preguntarte o pedirte para cerrar, qué cosas ha dibujado en este tiempo de... de, no sé, de encierro, de confinamiento, son muchos los nombres. Tu dibujo, que es un dibujo que mira al otro, que incorpora al otro, que lo ve moverse, que lo ve en un... en el tráfico de la calle, que lo ve en una [nãocomprendido]cola para pagar algo. En este momento estamos confinados, entonces, si puede mostrarnos alguna imagen que está realizando, que ya realizaste en estos meses y con eso, bueno, nos despedimos y se quieres, después de ver estas imágenes podemos... eh, te do la palabra para que te despidas.

P: Bueno, en realidad, en esta, en este confinamiento he trabajado, yo siempre trabajé en mi casa o en salas de espera [risos]. Así que mi vida no cambió mucho en ese sentido, sigo trabajando bastante como ilustradora y he terminado algunos, algunos proyectos que estaban cocinando desde hace tiempo. Uno es una novela gráfica que se llama Todas las bicicletas que

tuve, que es como un... contando todas las bicicletas que tuve desde que aprendí a andar en bicicleta hasta esta última que tengo, que de alguna manera también tiene que ver con ciudades, con relaciones, con... con la independencia, con el poder ser dueña de mi propia vida y decidir hacia donde yo quiero ir. Y... bueno, eso lo fué encontrando a medida que lo iba dibujando. Y estuve trabajando también en otro cuaderno que yo no sé como llamarlo, sería como un, bueno voy a compartir [ruídos]. Bueno, esta es una libreta que empecé hace algunos... años. Me dió una parálisis en la cara por hacer tantos dibujos y no parar de trabajar. Es una libreta que empecé hacer para curarme. Es como una especie de [acto de físico, ruidos] mágico donde quería dibujar el infierno y aproveché [ruídos] ahora en el confinamiento para terminarla y estudiar un poco el tarot. [ruídos] Empezó mucho como una cosa mía. Algunas me han pasado que hago estas libretas para mí, para entender procesos o cosas que me están sucediendo y para experimentar con diferentes materiales y luego termina [ruídos] parte de alguna exposición o [ruídos] en libretas a coleccionistas, pero son como un libro de artista, pero yo cuando los estoy haciendo no los pienso como si fuera una obra de arte, si no como un diario íntimo donde yo trato de entender cosas que me están sucediendo y no necesariamente tienen texto. Bueno, esta, en este caso era como si yo hiciera una, obtuviera una pócima para curarme, no?

La parálisis que me dió fue un virus también, me dió el virus presentando Virus Tropical en Canadá. Un día me levanté con la cara paralizada y es... se llama Bell's Palsy. Y puede durar desde una semana y a mí me duró siete meses, donde tenía que taparme el ojo para dormir, no se me cerraba, no podía masticar y fui entendiendo un montón de cosas de mi propio proceso como... como persona y como artista también y como el inconsciente trabaja, no? Como los virus están presentes siempre en mi vida y en mi inconsciente, es como un agujero negro que los atrapa.

Y en vez de sufrirlo, lo que, mi idea es un poco experimentar [ruídos] atravesar esa experiencia [ruídos] creativa y tratar de entender algo que no se si uno termina entendiendo algo, pero si por lo menos verlo desde muchos puntos de vista, porque cuando uno trabaja con autobiografía, lo interesante es poderse narrar desde diferentes lugares para no repetirse, así que cada experiencia que pasa te obliga de alguna manera a volverte a mirar y no creerte un poco lo que supuestamente es, o sino que es todo un poco es más amplio, bueno...

G: Paola, muchísimas gracias por compartir esta libreta, que es como una, como un pequeño secreto, es verdad, que se volvió a abrir como para procesarlo. Y bueno, nos despedimos, te agradecemos mucho haber aceptado esta invitación. Haber hablado conmigo, con el público sobre todo el proceso que es dibujar y escribir dibujando, y bueno... te doy la palabra para que te despidas y muchísimas gracias otra vez.

P: No, gracias a ti, Gina, muchas gracias por tu lectura, por haber visto todos mis libros y por, por tu interés, muchas gracias.

G: Bueno, gracias a ti, gracias a todos y nos vemos a la próxima.

ANEXO C

O projeto encabeçado por Francisca Cárcamo Rojas (@panchulei), chilena que reside em Barcelona e Montserrat Terrones (@mterronova), espanhola, chamado de *Mujeres entre viñetas* (Mulheres entre vinhetas). Pode ser acessado por pelo site <https://mujeresentrevinetas.com/>. Objetivo central é dedicar um espaço ao resgate histórico (*resgate histórico*) e atual da obra de autoras de quadrinhos (definição das autoras)

Trouxe nesse tópico a transcrição e a tradução de duas outras biografias, para além da de PowerPaola que consta no corpo do texto da pesquisa. Recortei apenas duas, pois elas já foram citadas mais de uma vez durante o corpo do texto da pesquisa.

Ao todo e até o momento são 25 biografias quadrinizadas de mulheres de várias parte do mundo produzida até então, são, respectivamente: Emil Ferris, Ana Miralles, Lynda Barry, Dale Messick, Machiko Hasegawa, Liv Stomquist, Florence Cestac, Patricia Breccia, Nell Brinkley, Hideko Mizuno, Montse Clavé, Tove Jansson, Claire Bretécher, Power Paola, Rumiko Takahashi, Zeina Abirached, Aline Kominsky-Crumb, Nicole Claveloux, Marjane Satrapi, Marcela Trujillo, Chantal Montellier, Posy Simmonds, Nuria Pompeia, Riyoko Ikeda, Marika Vila, Trina Robbins.

MUJERES
ENTRE
VINETAS



MARCELA TRUJILLO

TEXTOS Y BOTUVOS:
Montserrat Terrones
DIBUJO Y COLORES:
Panchulei

Pintora, profesora y dibujante de cómics,
Marcela Trujillo nació en Chile.



Estudió Bellas
Artes y completó
sus estudios en
Nueva York.



Sus cómics, que firma como Maliki, son de
corte autobiográfico. Se comenzaron a
publicar en la mitica revista *Trauko* y luego
en la publicación chilena *The Clinic*, dedicada
a la sátira política y a la cultura social.

Muchas mujeres están
usando el cómic para
entenderse a sí mismas.



En *El Drano Oscuro* nos cuenta su depresión.



Reconoce a Aline Kominsky, Phoebe Gloeckner y Julie Doucet como sus grandes influencias.



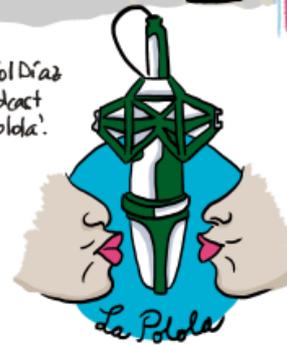
La lectura de Julie
Doucet me hizo querer
dibujar cómics.



Es un referente del cómic feminista,
aunque al crear sus primeros cómics
no era consciente del compromiso
de su discurso.

Junto con Sol Díaz
realiza el podcast
'La Poldi'.

Coedita la revista de cómic
Brígida, realizada por
mujeres historietistas.



Espanhol (original)	Português (tradução)
<p>1. Pintora, profesora y dibujante de cómics, Marcela Trujillo nació en Chile. Estudió Bellas Artes y completó sus estudios en Nueva York.</p> <p>2. Sus cómics, que firma como Maliki, son de corte autobiográfico. Se comenzaron a publicar en la mítica revista Trauko y luego en la publicación chilena TheClinic, dedicada a la sátira política y la crítica social.</p> <p>3. En El Diario Oscuro nos cuenta su depresión. [Balão:] “Muchas mujeres están usando el cómic para entenderse a si mismas”.</p> <p>4. Reconoce a Aline Kominsky, Phoebe Gloeckner y Julie Doucet como sus grandes influencias. [Balão:] “La lectura de Julie Doucet me hizo querer dibujar cómics”.</p> <p>5. Es un referente del cómic feminista aunque al crear sus primeros cómics no era consciente del compromiso de su discurso. Coedita la revista de cómic Brígida, realizada por mujeres historietistas. Junto con Sol Diaz realiza el podcast ‘La Palola’.</p>	<p>1. Pintora, professora e desenhista de quadrinhos, Marcela Trujillo nasceu no Chile. Estudou Belas Artes e completou seus estudos em Nova York.</p> <p>2. Seus quadrinhos, que assina como Maliki, são de viés autobiográfico. Começaram a ser publicados na mítica revista Trauko e, em seguida, na publicação chilena The Clinic, dedicada à sátira política e a crítica social.</p> <p>3. Em El Diario Oscuro nos conta sobre sua depressão. [Balão:] “Muitas mulheres estão usando os quadrinhos para compreenderem a si mesmas”.</p> <p>4. Reconhece/aponta Aline Kominsky, Phoebe Gloeckner e Julie Doucet como suas grandes influências. [Balão:] “A leitura de Julie Doucet me fez querer desenhar quadrinhos”.</p> <p>5. É uma referência dos quadrinhos feministas, embora ao criar seus primeiros quadrinhos não tivesse consciência do comprometimento em seu discurso. Coedita a revista de quadrinhos Brígida, realizada por mulheres cartunistas. Em parceria com Sol Diaz realiza o podcast “La Palola”.</p>

MUJERES
ENTRE
VINETAS



PATRICIA BRECCIA

TEXTO Y DIBUJOS:
Montserrat Terrones
DIBUJO Y COLOR:
Panchulei

Nació en Buenos Aires en 1955, hija del famoso dibujante Alberto Breccia, si bien su obra difiere de la de su padre.

Empezó su carrera en 1974 en revistas de humor gráfico como *Sancho* y *Mediasuela*.

Mamé comics desde pequeña.



Sus primeros comics con quien propio son *Cicatrices* y *Plato fijo*, publicados en 1983 en la revista *Temas Nacionales*.

He publicado en las principales revistas argentinas, como *Humor registrado*, *Superhumor* o *Fierro*. También fui una de las madrinas de *Ch'ton's*.



El feminismo recorre toda tu obra, como por ejemplo en *Sol de noche* o *Sin novedad en el frente*.

Dibuja a mujeres oscuras, excéntricas y descontroladas, que con un estilo expresionista reflejan el tormento interior al que las mujeres viven sometidas en un entorno machista y hostil.

Su estilo es recargado, de trazo agresivo e intenso.



Patricia Breccia es sin duda una de las principales autoras del cómic argentino.

Fonte: (ROJAS; TERRONES, 202).

Espanhol (original)	Português (tradução)
<ol style="list-style-type: none"> 1. Nació en Buenos Aires en 1955, hija del famoso dibujante Alberto Breccia, si bien su obra difiere de la de su padre. “Mamé cómics desde pequeña”. 2. Empezó su carrera en 1974 en revistas de humor gráfico como Sancho y Mediasuela. 3. Sus primeros cómics con guion propio son Cicatrices y Plazo Fijo, publicados en 1983 en la revista Feriado Nacional. “He publicado en las principales revistas argentinas, como Humor Registrado, Superhumor o Fierro. También fui una de lasmadrinas de Clítoris”. 4. Dibuja a mujeres exuberantes, obsesivas, y descontroladas, que con un estilo expresionista reflejan el tormento interior al que las mujeres serén sometidas en un entorno machista y hostil. El feminismo recorre toda su obra, como por ejemplo en Sol de Noche o Sin Novedad en el Frente. 5. Su estilo es recargado, de trazo de trazo agresivo y intenso. 6. Patricia Breccia es sin duda una de las principales autoras del comic argentino. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Nasceu em Buenos Aires em 1955, filha do famoso desenhista Alberto Breccia, embora seu trabalho seja diferente do de seu pai. “Mamei quadrinhos desde pequena” (complicaaado de traduzir). 2. Iniciou sua carreira em 1974 em revistas humor gráfico como Sancho e Mediasuela. 3. Seus primeiros quadrinhos com roteiro próprio são Cicatrices e Plazo Fino, publicados em 1983 na revista Feriado Nacional. “Publiquei nas principais revistas argentinas, como Humor Registrado, Supergumor ou Fierro. Também fui uma das madrinhas de Clítoris”. 4. Desenha mulheres exuberantes, obsessivas e descontroladas, que com um estilo expressionista refletem o tormento interior a que as mulheres são submetidas em um ambiente machista e hostil. O feminismo permeia todas as suas obras como, por exemplo, em Sol de Noche ou SinNovedad en el Frente. 5. Seu estilo é carregado [recarregado?], com um traço agressivo e intenso. 6. PatriciaBreccia é sem dúvida uma das principais autoras de quadrinhos argentinos.

