



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

DANDARA PALANKOF E CRUZ

**A OUTRA PONTE DO ARCO-ÍRIS:
DISCURSOS E REPRESENTAÇÕES LGBTT NAS HISTÓRIAS EM
QUADRINHOS DE SUPER-HERÓIS NORTE-AMERICANAS**

JOÃO PESSOA/PB

2017

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

**A OUTRA PONTE DO ARCO-ÍRIS:
DISCURSOS E REPRESENTAÇÕES LGBTT NAS HISTÓRIAS EM
QUADRINHOS DE SUPER-HERÓIS NORTE-AMERICANAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, linha de pesquisa Mídia e Cotidiano, como requisito à obtenção do título de Mestre em Comunicação, sob orientação do Prof. Dr. Henrique Paiva de Magalhães.

Aluna: Dandara Palankof e Cruz

JOÃO PESSOA/PB

2017

**A OUTRA PONTE DO ARCO-ÍRIS: DISCURSOS E REPRESENTAÇÕES
LGBTT NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DE SUPER-HERÓIS NORTE-
AMERICANAS**

DANDARA PALANKOF E CRUZ

_____ em _____/_____/2017

BANCA EXAMINADORA

Henrique Magalhães

Prof. Dr. Henrique Paiva de Magalhães (PPGC-UFPB)
Orientador

Prof. Dr. Alberto Ricardo Pessoa (PPGC-UFPB)
Examinador

Smaux

Prof^ª. Dra^a Suelly Maria Maux Dias (CCTA-UFPB)
Examinadora

**JOÃO PESSOA/PB
2017**

Catálogo na publicação
Setor de Catalogação e Classificação

C955o Cruz, Dandara Palankof e.
A outra ponte do arco-íris: discursos e representações LGBTTT nas histórias
em
quadrinhos de super-heróis norte-americanas / Dandara Palankof e Cruz. — João
Pessoa, 2017.
255 f. : il.

Orientador: Henrique Paiva de Magalhães.
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA

1. Comunicação. 2. Mídia e cotidiano. 3. Comunicação de massa – histórias
em quadrinhos. 4. Representação social - LGBTTT. 5. Homossexualidade em
quadrinhos. I. Título.

UFPB/BC

CDU - 007(043)

*Para Hermes, Yana, Davis e Suzana,
meus super-heróis da vida real.*

AGRADECIMENTOS

A Henrique Magalhães, meu orientador e herói do quadrinho independente nacional, que me incentivou de todas as formas possíveis e imagináveis, sendo tão compreensivo com minhas falhas e desvios. Obrigada por tudo, de verdade.

Aos professores Marcos Nicolau, Wellington Pereira e Alberto Pessoa, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB, fundamentais nessa caminhada.

Ao professor Heitor Rocha, do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, pelo estímulo e pelos debates.

A todos os meus colegas da turma de 2015 do Mestrado em Comunicação. Foi uma aventura e tanto, pessoal!

A Pedro Augusto Palankof Sena e Zion Palankof, extensões de mim.

Aos primos do clã Cruz, sangue preto pulsando forte e amorosamente.

A Marli Cruz, Lúcia Helena Rodrigues, Miriam Feitosa e Ubaldo de Sá Neto (in memoriam) pelo acolhimento e compreensão.

A Raimundo Lima Neto e James Figueiredo – meus eternos guias pelo mundo dos quadrinhos e pela vida.

A Naomi Maubrigades, que há mais de vinte anos divide todos esses mundos comigo, de perto ou de longe.

A Rogélyo Vieira e Diogo Chaves, meus parceiros no crime.

A Mariana Ferraz, Carolina Sarmiento, Suellen “Suchi” Barbosa, Arícia Alves e Thatiane “Teta” Félix – as rochedas que são meu esteio há quase uma década.

A Havane Melo, eterna Robin.

A Juliana Sá, Paulo Lamenha, Adélia Schettini, Eduardo Padrão, Fabiana Araújo, Felipe Lorega e Marcones Libório Filho – a outra família que Suzana me deu.

A Sofia Maubrigades, Nina Schettini, Clara Padrão, João Ubaldo Lamenha Sá: prenúncios de um futuro melhor.

A Lielson Zeni, Maria Clara Carneiro, Paulo Cecconi e Líber Paz, por terem feito uma Balbúrdia na minha vida (piscadelas marotas).

A Frajolita, Maria e Godofredo, que me atormentaram – e também me acalentaram – durante todo esse processo. E ao eterno Candinho (in memoriam).

A todos os criadores de histórias e mundos maravilhosos que permeiam minha vida desde a infância.



RESUMO

Gênero por excelência ligado à ação e a aventura – historicamente ligadas ao comportamento masculino, as histórias em quadrinhos de super-heróis sempre foram voltadas aos meninos e aos homens. Assim, apresentavam fantasias imbuídas das características do padrão normativo de masculinidade. Entre elas, a heterossexualidade compulsória de seus personagens e histórias.

Mas ao longo das últimas quatro décadas, pessoas que se identificavam como lésbicas, gays, bissexuais ou transexuais passaram a ocupar espaço na pauta pública; primeiro, reivindicando o direito à visibilidade e ao livre exercício de suas sexualidades e afetividades; e posteriormente, exigindo a garantia de seus direitos civis.

As mídias de massa, que não só refletem a sociedade como também ajudam a moldá-la, passaram a apresentar algumas dessas discussões e seus resultados. Com os quadrinhos não foi diferente e suas histórias – inclusive as de super-heróis – começaram a refletir a maior visibilidade da parcela LGBTTT da sociedade.

Essa pesquisa apresenta uma tentativa de traçar a evolução dessas representações e discursos, bem como seu impacto entre os leitores de quadrinhos e na cultura de massa. Para tanto, nos utilizamos principalmente do conceito de representações sociais de Serge Moscovici para analisar as razões do surgimento de tais personagens e seu impacto sobre o público; e de teorias de Foucault sobre o discurso, na reflexão sobre as condições que propiciam sua enunciação e seu papel nas relações de poder existentes entre os diversos estratos sociais; bem como das leituras de JJ Domingos da obra do referido autor, no que concerne à relação entre as sexualidades e os discursos midiáticos.

Observamos ao longo da pesquisa que, com a maior visibilidade de indivíduos LGBTTT na sociedade, mais surgiam personagens com essa característica e mais aprofundada e diversificada tendiam a ser suas construções; também passaram a obter maior visibilidade e relevância em seus respectivos universos. Porém, o gradativo aumento da presença de tais representações e discursos é causador de embates entre leitores progressistas e conservadores.

Palavras-chave: comunicação de massa; histórias em quadrinhos; representação social; homossexualidade.

ABSTRACT

Superhero stories in comic books are a genre par excellence related to action and adventure – qualities historically linked to male behavior. Therefore, it have always been aimed at boys and men and presented fantasies imbued with the characteristics of the normative standard of masculinity. Among them, the compulsory heterosexuality of their characters and stories.

But over the last four decades, people who identified themselves as lesbian, gay, bisexual or transsexual have come to occupy spaces in the public agenda; first, claiming the right to the visibility and free exercise of their sexualities and affectivities; and later, demanding the guarantee of their civil rights.

The mass media, which not only reflect society but also helps to shape it, began to show some of these discussions and their results. It was no different in comics and so their stories – including the superheroes genre – began to reflect the larger visibility of the LGBTT portion of society.

This research presents an attempt to trace the evolution of these representations and discourses, as well as their impact between comic book readers and in mass culture as a whole. To do so, we use mainly the concept of social representations developed by Serge Moscovici to analyze the reasons for the emergence of such characters and their impact on the public; and Foucault's theories on discourse to think over the conditions that give rise to its enunciation, and its role in power relations existing between the different social strata; as well as the readings of JJ Domingos on the aforementioned author's work, regarding the relationship between sexualities and media discourses.

We observed throughout the research that, with the greater visibility of LGBTT individuals in society, more characters appeared with this characteristic, more diversified and fully developed in their characterization; they also gained greater visibility and relevance in their respective universes. However, the gradual increase in the presence of such representations and discourses became a cause of clashes between progressive and conservative readers.

Keywords: mass communication; comics; social representation; homosexuality.

LISTA DE IMAGENS

Figura 01 - As relações de poder perpassam os diversos elementos presentes na comunicação.	23
Figura 02 - Semiose da Midiatização (VERON, 1997).	40
Figura 03 - Tarzan, no traço de Hal Foster, em história publicada em 1933.	44
Figura 04 - Flash Gordon, no traço de Alex Raymond, em história publicada em 1933.	44
Figura 05 - The Spirit, herói criado por Will Eisner.	45
Figura 06 - A mocinha Ellen Dolan, seus cabelos loiros e olhos arredondados.	46
Figura 07 - A vilã Silk Satin, seus cabelos escuros e olhos agateados.	46
Figura 08 - O Fantasma castiga Margo e Sala, integrantes do bando Piratas do Céu, por levarem-no consigo em sua fuga.	47
Figura 09 - Li'l Abner foge mais uma vez dos braços de Daisy Mae, sua eterna pretendente.	49
Figura 10 - Churchy La Femme se esconde de Wiley e Mushrat.	50
Figura 11 - O afeminado Papa Pyzon odeia mulheres.	53
Figura 12 - A estreia de Sanjak, “a mulher mais esperta de todas”.	54
Figura 13 - Krazy Kat em um “encontro” com seu querido Ignatz.	55
Figura 14 - Senhor Krazy Kat, como visto no primeiro quadro.	55
Figura 15 - Bruce Wayne e Dick Grayson acordam juntos, se bronzem juntos...	57
Figura 16 - ...e fazem passeios noturnos de barco juntos.	58
Figura 17 - Mulher-Maravilha se une à Sociedade de Justiça como sua secretária, em All-Star Comics #13 (outubro/novembro de 1942).	59
Figura 18 - “Na Ilha Paraíso , onde fazemos muitos jogos de atar, esse é considerado o método mais seguro para amarrar os braços de uma garota!”	60
Figura 19 - Mais posições típicas do <i>bondage</i> nas páginas da Mulher-Maravilha.	61
Figura 20 - “Revistas em quadrinhos aprovadas pelo código são divertimento inteiramente educacional”.	62
Figura 21 - Extraño, o primeiro personagem implicitamente gay da DC Comics.	66
Figura 22 - “Levei anos para descobrir o que eu queria”; indiretas e o figurino extravagante davam a deixa sobre a sexualidade de Extraño.	67
Figura 23 - o cuidado de Mística e Sina e a preocupação da última com “nossa filha”.	69

Figura 24 - Vampira conjectura sobre o relacionamento de suas mães.	70
Figura 25 - O Flautista em encarnação mais recente.	71
Figura 26 - O Flautista “sai do armário” para o Flash.	72
Figura 27 - O Flautista claramente não acredita que o Flash está confortável com a revelação de sua orientação sexual.	73
Figura 28 - “Como é que eu não notei?”, pergunta-se o Flash.	73
Figura 29 - Esta críptica discussão entre Violeta e Moça-Relâmpago é considerado, hoje, o primeiro indício de um relacionamento entre elas.	75
Figura 30 - A proximidade “suspeita” entre Violeta e Moça-Relâmpago.	76
Figura 31 - Após sua dispensa, Violeta vai ao encontro de Ayla.	78
Figura 32 - Violeta e Ayla tentam lidar com a aniquilação da Terra, juntas.	79
Figura 33 - Transmutador parece não “levar jeito” com as garotas.	80
Figura 34 - Jan ajuda Schvaughn durante sua reversão.	81
Figura 35 - Sean mostra sua verdadeira figura a Jan pela primeira vez.	82
Figura 36 - Violeta avisa à equipe que vai cuidar de Ayla.	83
Figura 37 - A atração de Sarah por mulheres explicitada em uma situação desnecessariamente erotizada.	84
Figura 38 - Granizo, em insinuante posição <i>brokeback</i> junto ao colega Queimada.	85
Figura 39 - O Comediante conhece os segredos do Justiceiro Encapuzado.	89
Figura 40 - Trecho da carta de Larry para Sally, em que ele comenta as dificuldades do relacionamento entre o Justiceiro Encapuzado e o Capitão Metrópolis.	90
Figura 41 - Um casal aparentemente desconhecido se destaca à frente dos protagonistas.	91
Figura 42 - Hulkling e Wicanno (ainda chamado de Asgardiano) flertam em meio ao combate.	95
Figura 43 - Billy tenta sair de um outro armário, mas o resultado é afetuosamente inesperado.	96
Figura 44 - O primeiro beijo de Teddy e Billy, vulgo Hulkling e Wiccano.	97
Figura 45 - Prodígio revela sua bissexualidade.	98
Figura 46 - America ficou com um garoto, uma vez, mas “estava só experimentando”.	99
Figura 47 - Alan Scott do Universo DC pós-Novos 52 e seu namorado, Sam.	100
Figura 48 - Leitores reagem à orientação do novo Alan Scott.	101

Figura 49 - Mais reações negativas à orientação do novo Alan Scott.	101
Figura 50 - Outras reações negativas à homossexualidade de Scott.	102
Figura 51 - O beijo entre as versões alternativas de Hércules e Wolverine.	103
Figura 52 - O beijo incomoda quem via Wolverine como símbolo de masculinidade ortodoxa.	103
Figura 53 - Um mundo destruído pelo politicamente correto.	104
Figura 54 - Leitores se perguntam aonde esse mundo vai parar.	104
Figura 55 - Arlequina e Hera Venenosa, “namoradas sem os ciúmes da monogamia”. ...	105
Figura 56 - Arlequina e Hera flertam após um jantar regado a vinho.	106
Figura 57 - A afeição entre Selina Kyle e Eiko Hasigawa, rivais mafiosas.	108
Figura 58 - Mulher-Maravilha repreende Maxima por seus preconceitos.	109
Figura 59 - Em sua série mais recente, inferências de relacionamentos lésbicos no passado da Mulher-Maravilha.	111
Figura 60 - A partida de Diana da Ilha Paraíso partiria o coração de Kasia.	112
Figura 61 - Futuro do pretérito: a jovem Jean Grey tira seu contemporâneo Bobby Drake do armário.	114
Figura 62 - O jovem Homem de Gelo confronta seu eu do futuro sobre ainda estar no armário. E o Bobby Drake do presente sugere que ser mutante e gay era um peso maior do que podia suportar.	115
Figura 63 - O Homem de Gelo do presente busca o apoio de Anole, também gay, para sair do armário de vez.	116
Figura 64 - Alysia se assume transgênero para sua colega de quarto Barbara Gordon, a Batgirl.	119
Figura 65 - Alysia e Jo, o primeiro casamento de uma transgênero nos <i>comics</i>	121
Figura 66 - Tong, de moletom cinza, à direita.	122
Figura 67 - Tong se assume como uma menina para seus irmãos.	123
Figura 68 - Homem-Formiga (Scott Lang), Mulher-Hulk e Darla Deering, líderes da Fundação Futuro na época, descobrem – e aceitam – a transição de Tong.	124
Figura 69 - Estrela Polar no traço de seu criador, John Byrne.	127
Figura 70 - Raymonde indaga Jean-Paul sobre o quanto Jeanne-Marie sabe a seu respeito.	129
Figura 71 - Raymonde apresenta sua filha Danielle a Jean-Paul e Jeanne-Marie.	129

Figura 72 - Estrela Polar reage à morte de Raymonde.	130
Figura 73 - Aurora acusa Estrela Polar.	131
Figura 74 - Guardiã ressalta o desinteresse de Estrela Polar por mulheres.	132
Figura 75 - O grito de liberdade de Estrela Polar.	134
Figura 76 - Estrela Polar assume sua homossexualidade.	135
Figura 77 - Estrela Polar assume publicamente sua homossexualidade.	136
Figura 78 - Capa da edição em que se realiza o casamento de Estrela Polar e Kyle. ...	138
Figura 79 - Warbird se recusa a comparecer ao casamento de Estrela Polar.	139
Figura 80 - Pigmeu e Destrutor trocam impressões sobre o casamento.	140
Figura 81 - O “sim” de Estrela Polar e Kyle Janadu.	141
Figura 82 - Apolo e Meia-Noite atacam um grupo de contrabandistas de armas em sua primeira aparição.	143
Figura 83 - Apolo e seus músculos desenvolvidos, evidenciados pelo uniforme: estereótipo de masculinidade presente de forma perene das HQs de super-heróis.	145
Figura 84 - “Vou adorar aleijar vocês todos”; Meia-Noite e seu gosto pela violência extrema.	146
Figura 85 - Apolo e Meia-Noite aguardam o momento de entrar em ação. Nus.	147
Figura 86 - Exemplos de heróis voadores carregando não-voadores: Superman e Robin no primeiro quadro; Tempestade e Ciclope no segundo; e no terceiro, Guardiã carrega Sasquatch pelos braços, enquanto Estrela Polar leva a irmã Aurora no colo.	148
Figura 87 - Apolo e Meia-Noite voam abraçados.	149
Figura 88 - Apolo voa com Meia-Noite sobre o deserto.	149
Figura 89 - A equipe de <i>The Authority</i> ; de trás para frente: Rapina, o Doutor, Meia-Noite, Apolo, Jack Hawksmoor, Engenheira e Jenny Sparks.	151
Figura 90 - “Quem quer ser o Bert e quem quer ser o Ernie”, pergunta Jenny Sparks.	152
Figura 91 - Meia-Noite ampara o namorado, caído em batalha.	153
Figura 92 - Meia-Noite se preocupa ao ver Apolo ser designado para uma perigosa missão e recebe um beijo tranquilizador.	154
Figura 93 - Sequência que sugere o estupro de Apolo pelo Comandante.	157
Figura 94 - Apolo deixa para Meia-Noite o revide da violência sofrida.	158
Figura 95 - Last Call, “substituto” de Meia-Noite, faz questão de destacar que tem uma namorada.	160

Figura 96 - O casamento de Apolo e Meia-Noite.	161
Figura 97 - Jenny Quantum procura o conforto dos pais, Apolo e Meia-Noite, após um pesadelo.	163
Figura 98 - O reverendo John Clay diz a Apolo que ele pode se curar de sua “disfunção”.	164
Figura 99 - Beijo entre Meia-Noite e um suposto Apolo do futuro, inexplicavelmente borrado.	164
Figura 100 - Meia-Noite beija o marido Apolo, que estava às portas da morte.	165
Figura 101 - Uma das imagens mais icônicas, hoje, do casal Apolo e Meia-Noite.	166
Figura 102 - As novas versões de Apolo e Meia-Noite, em um novo Stormwatch.	168
Figura 103 - Meia-Noite flerta com Apolo.	169
Figura 104 - “Não ligo se os outros estão ouvindo.”	170
Figura 105 - Meia-Noite tem seus sentimentos por Apolo expostos por Jenny Quantum (que nessa versão não possui laços familiares com nenhum dos dois).	170
Figura 106 - Apolo conta a Meia-Noite que mentiras e armários, para ele, são a mesma coisa.	171
Figura 107 - A resposta de Meia-Noite para as dúvidas de Apolo sobre o envolvimento entre eles.	173
Figura 108 - A primeira cena de sexo entre Apolo e Meia-Noite – dezoito anos após o surgimento dos personagens.	174
Figura 109 - Discurso feito por Gregorio (antes, chamado Extraño) invoca, nas entrelinhas, as conquistas e as lutas dos indivíduos LGBTT.	176
Figura 110 - Capa de <i>Detective Comics</i> #233, primeira aparição da Batwoman.	179
Figura 111 - A mútua atração entre Bruce Wayne/Batman e Kathy Kane/Batwoman. ...	180
Figura 112 - Competitividade entre mulheres e a condescendência masculina.	181
Figura 113 - A Batwoman volta à ação na década de 1970.	182
Figura 114 - Após se recuperar, Batman encontra o corpo sem vida de Kathy Kane. .	183
Figura 115 - A primeira aparição de Kate Kane (à esquerda).	186
Figura 116 - Kate se ofende com a pergunta de Renee sobre ela ainda estar no armário, mas a tensão romântica permanece.	187
Figura 117 - A primeira aparição da nova Batwoman em ação.	188
Figura 118 - Batwoman caça os adeptos da Religião do Crime.	190

Figura 119 - Sem maiores polêmicas, um beijo entre Kate Kane e Renee Montoya. ..	191
Figura 120 - Batwoman desfere o golpe final em Bruno Mannheim, líder da Religião do Crime.	192
Figura 121 - “Você está pronta?”	193
Figura 122 - Detalhe da capa de <i>Detective Comics</i> estrelando a Batwoman.	195
Figura 123 - As tatuagens de Kate Kane.	197
Figura 124 - Kate Kane surpreende ao chegar ao baile.	198
Figura 125 - Kate não tem intenções de se esconder.	199
Figura 126 - Kate e Maggie dançam – sob os olhares de desaprovação de Catherine.	201
Figura 127 - “Você tem os olhos de nosso pai”.	202
Figura 128 - Kate, a irmã, Beth, e a mãe, Gabi.	203
Figura 129 - Kate se recusa a mentir sobre sua sexualidade.	204
Figura 130 - Kate conta para o pai sobre a dispensa do exército e, ao mesmo tempo, sai do armário.	206
Figura 131 - O momento em que Kate Kane e Renee Montoya se conhecem.	207
Figura 132 - A causa do rompimento entre Kate e Renee.	207
Figura 133 - Kate encontra o Batman ao sofrer uma tentativa de assalto.	209
Figura 134 - “Eu encontrei minha maneira de servir.”	210
Figura 135 - Kate veste o uniforme de Batwoman pela primeira vez.	211
Figura 136 - Capa da primeira edição do título-solo da Batwoman.	213
Figura 137 - Maggie se cansa dos segredos de Kate.	214
Figura 138 - Kate indica a Maggie que ela é a Batwoman.	215
Figura 139 - Kate/Batwoman pede Maggie Sawyer em casamento.	216
Figura 140 - Kate termina com Maggie – através de uma carta.	217
Figura 141 - Após o Renascimento, Batwoman aparece ao lado do Batman em <i>Detective Comics</i> e novamente em seu título solo.	218

SUMÁRIO

1. UMA RÁPIDA INTRODUÇÃO (OU POR QUE DECIDI ME DEBRUÇAR SOBRE ESTE OBJETO, ESTE TEMA E DO QUE ESSA DISSERTAÇÃO TRATA, AFINAL)	16
2. NÃO É SÓ UMA HISTÓRIA (OU QUAL A IMPORTÂNCIA DAS REPRESENTAÇÕES E DISCURSOS NOS QUADRINHOS E NAS MÍDIAS EM GERAL)	20
2.1 Comunicação, poder e relações sociais	24
2.2 O discurso	27
2.3 O imaginário	34
2.4 As representações sociais	37
2.4.1 Conceito	37
2.4.2 Representações sociais e comunicação de massa	39
2.4.3 As representações sociais nas histórias em quadrinhos	41
2.5 Ponto de chegada... e partida	42
3. SEXUALIDADE(S) E HISTÓRIAS EM QUADRINHOS	43
3.1 Insinuações primeiras	48
3.2 Era de Ouro e a censura do <i>Comics Code Authority</i>	55
3.3 A homossexualidade na pauta pública e o amadurecimento dos quadrinhos	62
3.4 LGBTs nos quadrinhos de super-heróis: anos 1980 e 1990	66
3.5 LGBTs nos quadrinhos de super-heróis: anos 2000 em diante	92
4. ESTUDOS DE CASO	126
4.1 Da gênese ao casamento de Estrela Polar	126
4.2 Apolo e Meia-Noite: a desconstrução dos estereótipos da masculinidade	142
4.3. Batwoman: a homossexualidade como parte da construção do sujeito	178
5. FIM...?	219
REFERÊNCIAS	222

1. UMA RÁPIDA INTRODUÇÃO (OU POR QUE DECIDI ME DEBRUÇAR SOBRE ESTE OBJETO, ESTE TEMA E DO QUE ESSA DISSERTAÇÃO TRATA, AFINAL)

“Representação importa, sim.”

Esta é uma frase que tenho visto ser repetida incontáveis vezes, em incontáveis lugares de enunciação, nos últimos anos: programas de televisão, páginas em redes sociais, revistas dos mais variados temas... histórias em quadrinhos. Às vezes assim, com todas as suas letras, quando os enunciadores desses discursos estão total e declaradamente envolvidos com as discussões sobre preconceitos e discriminações que voltaram a fervilhar em todas as esferas de debate. Às vezes sutilmente, quando são autores a trazerem um personagem diferente aqui, ou proferir um discurso sobre o caminho para se chegar à igualdade acolá...

Para o indivíduo que pertence a um grupo social considerado minoria – cada vez mais um eufemismo para “marginalizado” –, a importância da representação se concretiza em sua vivência. A comunicação, atividade cujo domínio e refinamento é praticamente uma das características definidoras de nossa espécie (que tem ainda como um de seus atributos o hábito ancestral de contar e transmitir histórias), tem no sistema capitalista de produção a origem dessa sua vertente tão presente e tão importante que, hoje, é tida pelo senso comum como seu significado único: a comunicação de massa e suas mídias são, ao mesmo tempo, espelho e simulacro, refletindo e (re)criando o que entendemos como realidade. É por isso que, no consumo dos produtos desses meios, torna-se tão relevante o processo de identificação com aqueles que vemos neste espelho-simulacro; ver nele uma imagem que se possa considerar próxima a sua é uma afirmação de sua própria existência.

Mais ainda: além do simples existir, há a reflexão sobre como se dá essa existência. O que ela reflete, o que ela recria, o que ela reforça. Quais são os valores transmitidos ao público através da constituição e das relações que envolvem um personagem (ou personagens) de determinado filme, de um seriado, de um gibi? O que se apreende dos discursos que são construídos em torno dele? O que dali se repete ou se reconstrói? Ou o que significa a não-existência, nesses construtos de realidade (tão reais ainda que nas fantasias distantes do cotidiano), de pessoas que, nós sabemos, existem, sim – ali, afastadas, subalternizadas... apagadas?

O que isso revela sobre a produção da comunicação de massa e, em última instância, sobre as relações entre indivíduos e entre grupos que formam o tecido de nossa(s) sociedade(s)? Estas perguntas não são formuladas em um primeiro olhar; neste, o que se sobressai é o questionamento do direito à existência no espaço público que a esfera da comunicação midiática constitui – ou como essa existência se dá.

Isso, para o público em geral (essa noção quase abstrata), é sensação e experiência; transcendendo o empirismo, partimos para a pesquisa e a desconstrução. Analisar a via de mão dupla na relação entre comunicação de massa e sociedade, os processos que a pavimentam; no que se baseia sua força na construção das realidades, quais são seus formões e onde se sedimenta aquilo que eles entalham; o que é representação e por que é que esse conceito, afinal, importa.

Quando decidi abraçar um projeto de pesquisa, escolhi exercê-la de modo não a justificar, mas a verificar se aquilo que sentia e debatia há tanto tempo encontrava terreno sólido no qual se estruturar. Sempre me chamaram a atenção aqueles personagens cujas sexualidades eram consideradas “desviantes”; me interessava por suas histórias, seus sentimentos e suas sinas como se fossem meus – porque de certa forma, o eram e ainda o são. A sensação de se sentir representada é a de que sua própria história pode ser trilhada por caminhos semelhantes.

Assim como me perturbavam (e ainda perturbam) as demonstrações de desagrado – chegando até mesmo ao profundo desprezo – diante das mesmas. O impacto é o da percepção de que há ainda aqueles que desejam cercear essas presenças, encarnadas seja em pixels ou em papel; e ao fazê-lo, manifestam o desejo de que as instâncias midiáticas continuem a ser reflexo de um apagamento e de uma marginalização existentes no real. Que não existam – mas se existirem, longe de nossos olhos; eternamente no armário. Quando confrontados com os contrários, culpam os chamados patrulhamentos – nada mais do que as vozes que sempre foram silenciadas e agora se fazem altas demais para serem ignoradas, através das possibilidades abertas nas novas ágoras criadas pelos modernos meios de comunicação.

Certos setores da indústria cultural entendem os movimentos cíclicos que tomam corpo em nossa sociedade, em seu público. Em certos momentos, atendem, testam e expandem seus limites. A indústria das histórias em quadrinhos pode ser tomada como exemplo desse movimento. Esta dissertação tem como propósito mostrar como essa mídia, tida muitas vezes como menor, retrata de modo geral as pessoas LGBTT – lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais.

Tratamos, aqui, de histórias em quadrinhos produzidas nos Estados Unidos – mais especificamente, das histórias de super-heróis. A escolha dos mesmos se deu pelo fato de que este gênero melhor encarna o cenário das histórias em quadrinhos enquanto mídia de massa – o que chamamos de *mainstream*. Os super-heróis, estas figuras semi-divinas, entranharam-se no imaginário de toda a cultura ocidental. E como parte de uma mídia popular, permeada pelos valores do senso comum, nas páginas de suas histórias podíamos sempre encontrar uma série de valores normativos relativos ao gênero e à sexualidade. Representações de hipermasculinidade, de objetificação feminina e de heteronormatividade eram praticamente consenso na indústria.

Contudo, justamente por tratarem-se também de uma mídia de massa, os quadrinhos de super-heróis também refletem, de certo modo, as mudanças (e permanências) que vão perpassando nossa sociedade com o passar dos tempos – e também seu público. Eles também são parte desse jogo de espelho-simulacro que citamos anteriormente. Passaram, assim, a sofrer questionamentos de seus leitores, cada vez mais heterogêneos, sobre essas representações. A refletir as mudanças de costumes e de pensamento que viam em curso. A ter em seu meio profissionais que encarnavam essas mudanças. E como modo de responder a essas demandas, de certo modo, tentam se reinventar – e manter suas vendas no alto.

Esse é um mercado que, no ano de 2015, chegou às cifras de mais de US\$ 1 bilhão¹ em vendas, entre edições impressas e quadrinhos digitais (cada vez mais populares). O número reforça que as histórias em quadrinhos são um meio que reverteu a tendência de queda de alcance de mercado dos anos anteriores, mostrando que ainda tem um grande potencial de levar essa linguagem a um público cada vez maior – e assim, ser um disseminador de discursos cada vez mais influente.

Sendo um cenário, desde sempre, profícuo tanto em temas quanto em desenvolvimento da linguagem, os quadrinhos norte-americanos encontram espaço nas prateleiras de bancas, livrarias e lojas especializadas no mundo inteiro. No Brasil, não é diferente, onde são publicados desde a primeira década do século XX. Mesmo com a crescente diversidade e espaço dados às histórias produzidas em outros cenários – inclusive aqui mesmo, que hoje se encontra em uma situação de quantidade e diversidade sem par na história recente –, os gibis norte-americanos ainda são parte integrante do hábito de leitores novos e antigos; e as histórias de super-heróis ainda hoje

¹ <http://www.comicsbeat.com/comics-and-graphic-novel-sales-top-1-billion-in-2015/>

são uma das portas de entrada dos leitores ao universo das histórias em quadrinhos (juntamente com os gibis infantis, mercado sobre o qual Maurício de Souza e sua Turma da Mônica mantém domínio inabalável há décadas).

Faremos, portanto, um apanhado de como a diversidade sexual passou a ser retratada nesse universo de capas, uniformes coloridos e poderes inumanos. Em que medida a ortodoxia desse universo passou a ser permeada pelas representações de outras vivências e realidades. E de que forma, em que momentos e em que graus se deram esses olhares sobre o outro, constituindo um pequeno mosaico de como esse meio constrói para seus leitores uma série de visões sobre as sexualidades divergentes.

Entre eles, destacamos quatro personagens (sendo dois deles um casal), desenvolvidos como estudos de caso em separado por acreditarmos que se tratam dos exemplos mais significativos dentro do tema e seu respectivo universo: Estrela Polar, o primeiro super-herói assumidamente gay (integrante dos grupos Tropa Alfa e X-Men, que estrelaram uma série de títulos da Marvel Comics), em sua trajetória que levou-o das insinuações veladas sobre sua orientação até um casamento cercado de atenção midiática; Apolo e Meia-Noite, casal integrante do grupo *The Authority* (publicado pelo selo Wildstorm, antes propriedade da Image Comics e posteriormente vendido para a DC Comics), e sua impactante desconstrução dos conceitos ortodoxos de masculinidade; e por fim, a Batwoman, cuja primeira versão, na década de 1950, surgiu para afastar os rumores sobre a homossexualidade de Batman e Robin; mas que nos anos 2000, viria a reaparecer como uma mulher lésbica, tendo sua orientação como parte fundamental de sua constituição enquanto sujeito.

Mas antes de partirmos para a análise desses objetos propriamente ditos, há de se desvelar toda a trama que transformam as histórias em quadrinhos de coadjuvante a protagonista, nesse enredo que envolve a interação entre os produtos dos meios de comunicação de massa, os discursos que eles disseminam – e as relações que eles desvelam ou reforçam – e como seus personagens são a materialização de um conceito que permeia nosso imaginário e nosso senso comum, tornando possíveis a sedimentação desses jogos de poder: as representações sociais.

E se podemos finalmente começar a percorrer este caminho, talvez o devêssemos fazer por uma pergunta um tanto recorrente: afinal, que importância tem aquilo que é dito ou mostrado em uma história em quadrinhos?

2. NÃO É SÓ UMA HISTÓRIA (OU QUAL A IMPORTÂNCIA DAS REPRESENTAÇÕES E DISCURSOS NOS QUADRINHOS E NAS MÍDIAS EM GERAL)

Este breve preâmbulo teórico tem a finalidade de refutar uma afirmação com a qual me deparei diversas vezes ao propor questionamentos e desconstruções de aspectos de representação nos produtos veiculados pela mídia hegemônica: “mas é só uma história”. Seja um filme, uma novela, um seriado, um gibi: volta e meia nos deparamos com alguém que tenta fazer a si mesmo ou aos outros acreditarem que os aspectos que permeiam os discursos dos produtos veiculados pela mídia hegemônica não sofrem influência da conjuntura social em que surgem sem enunciados, e que nem o influenciam diretamente. Acreditamos que não seja bem assim.

Há algumas décadas se vêm investigando como os meios de massa, através dos discursos que disseminam em seus conteúdos, influem no sentido de senso comum que permeia a convivência social, perpetuando ou transformando as diversas representações sociais nele existentes. Particularmente desde a ascensão do campo dos Estudos Culturais (ECs), em meados da década de 1970, tais representações vêm sendo investigadas mais a fundo, sob o viés da influência dos meios de massa na população; desde a inclusão das teorias feministas entre os ECs, ganharam destaque os trabalhos sobre as representações de gênero e seus papéis sociais dentro dos meios de comunicação. E ao longo do tempo, pesquisadores vêm se debruçando sobre outros grupos da sociedade cujas representações podemos encontrar nas mídias.

Falando especificamente de gibis, Tânia Swain (1994, *apud* OLIVEIRA, 2007) afirma que as histórias em quadrinhos fazem parte da produção midiática que compõe o imaginário contemporâneo, juntamente aos desenhos animados, aos videogames e às séries de TV. Tal visão é reforçada por Evelyne Sullerot (*apud* MOYA, 1977, p. 91), segundo quem “a imprensa escrita, o cinema, as histórias em quadrinhos e as telenovelas são os reservatórios mitológicos de nossa sociedade”.

Além disso, enquanto produto da cultura de massa, das páginas das histórias em quadrinhos emerge uma série de representações sobre a sociedade em que vivemos (OLIVEIRA, 2007); muitas vezes (para não dizer na maioria delas), podemos identificar nessas representações a disseminação de valores de cunho machista e heteronormativo – principalmente, mas não exclusivamente, naquelas identificadas com o gênero de super-heróis. Torna-se, portanto, imprescindível que esses discursos, utilizando imagens

presentes nesse imaginário, sejam expostos, analisados e discutidos enquanto perpetuadores ou renovadores de valores morais – principalmente quando estes dizem respeito a uma minoria estigmatizada, que pode, nesses discursos, encontrar elementos de aceitação ou perpetuação das violências sofridas, pois, para Moscovici (1978), as representações conduzem comportamentos.

Mas o que seria exatamente o imaginário – e qual a importância dele para as nossas relações? E o conceito de representação; por que é tão importante? Chegaremos lá num instante.

O que primeiro gostaria de lembrar é que, ainda que sejam uma mídia relativamente nova, as histórias em quadrinhos hoje são um dos principais produtos da indústria cultural globalizada, que se desenvolveu e se institucionalizou ao longo do século XX. Seja como entretenimento ou como linguagem artística ainda no desenvolvimento de seu pleno potencial, “o universo que circunda a criação, a produção e a circulação dos quadrinhos engendra um processo muito mais complexo que o que se vê na lógica aparente do mercado”. (MAGALHÃES *apud* GROENSTEEN, 2004).

As histórias que deram origem ao formato como o conhecemos hoje, nascidas no final do século XIX, viriam a ser publicadas nas páginas dos jornais. Isso fez com que as HQs se tornassem intrínsecas à cultura jornalística (COHEN, H.; KLAWA, L., 1977) – logo, dos meios de comunicação de massa. A interligação desses dois se dá a partir de meados do século XIX, quando o jornal passa a espelhar uma nova concepção de espaço: a relação de domínio irrestrito do texto em suas páginas é subvertida, no intuito de atender aos novos imperativos da época, como a necessidade da venda e do consumo rápido e fluente. Ao mesmo tempo, esse é um reflexo da mudança de percepção do tempo e do espaço por parte do homem comum – fenômenos que vinham se desenhando desde o Renascimento, mas que apenas durante a Revolução Industrial se definiram como “de massa, que se englobam na tendência geral de formação de um homem estandardizado” (COHEN, KLAWA, 1977, p. 106).

Essas foram as condições que criaram o terreno para o sucesso do cinema, do jornal e da história em quadrinhos. A imagem passa a ser um elemento de importância cada vez maior: as ilustrações que acompanham as reportagens passam a ser um fator não só de conhecimento, mas de **reconhecimento**, aproximando a realidade descrita à do leitor. Um processo que teve início a partir do estabelecimento da sociedade de consumo e sua “necessidade de participação e envolvimento catártico motivada pela

alienação do indivíduo, a metamorfose da informação em mercadoria, o avanço da ciência, a nova consciência da realidade” (1977, p. 110).

Os quadrinhos alçam uma popularidade cada vez maior, passando a ser publicados diariamente – a tira Mr. Mutt, do cartunista Bud Fisher, é a primeira a atingir tal periodicidade, em 1907. Mas é entre o final da década de 1920 e o início da década seguinte que temos o início da chamada Era de Ouro dos quadrinhos: as histórias de personagens como Tarzan (Hal Foster e Rex Maxson), Flash Gordon (Alex Raymond) e Dick Tracy (Chester Gould) fazem cada vez mais sucesso, tanto em tiras diárias quanto nos ainda populares suplementos dominicais, apresentando um refinamento crescente nos desenhos e na inventividade de seus criadores. No ano de 1934, surgem os primeiros *comic books* (os nossos gibis, ou, na minha época, revistinhas – já que por aqui durante muito tempo foi popular o chamado “formatinho”, menor do que o *comic book* norte-americano), com as tiras de *Mutt & Jeff*, de Bud Fisher.

Notam-se, aqui, duas vertentes: a do humor, para a qual as histórias em quadrinhos parecem ter uma inclinação natural desde seus primórdios (GROENSTEEN, 2004); e as histórias de aventura, herdeiras diretas da literatura *pulp*². E já em histórias como as de Tarzan e Flash Gordon, se faz notar um forte componente de sexualidade, através do retrato de seus padrões ortodoxos – tanto masculinos quanto femininos.

Voltando à questão colocada anteriormente: falemos sobre as chamadas representações sociais – nosso tema *per se*. Neste sentido, propomos resumidamente que as representações sociais se encontram no centro do conjunto dos atos comunicacionais, que constituem uma série de trocas entre indivíduos e grupos no meio social, tornando-se parte do que conhecemos como senso comum – esse saber partilhado em nosso imaginário coletivo – e interferindo no equilíbrio das disputas de poder existentes no tecido social. Grosso modo, poderíamos afirmar que as representações sociais estão contidas no imaginário coletivo; este, por sua vez, encontra-se presente nos atos de fala que se dão ao utilizarmos os discursos – que por sua vez é ferramenta primeira dos atos de comunicação; permeando todas essas esferas, estão as mais diversas relações de poder. Podemos ilustrar esta ideia de maneira simplificada através da seguinte imagem:

² Histórias de terror, fantasia, ficção científica e suspense noir, publicadas visando o entretenimento rápido e descartável; eram publicadas em revistas de papel barato, feito com polpa de celulose – daí o nome que passou a identificá-las.

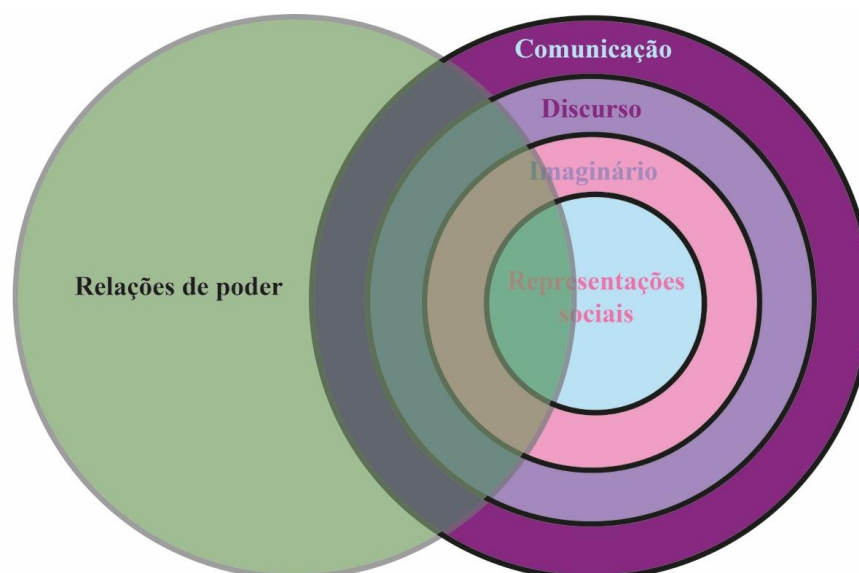


Figura 01 - As relações de poder perpassam os diversos elementos presentes na comunicação.

Entre as tensões e relações de poder envolvidas nesses processos, estão aquelas relativas às sexualidades e aos papéis de gênero. Mulheres e homossexuais, por exemplo, são dois grupos que, em nossa sociedade, sofrem as mais diversas discriminações. E estas são reforçadas por elementos presentes nas esferas de nossos discursos cotidianos, na relação exemplificada pela Figura _.

Posto isso, nosso primeiro intuito passa a ser a demonstração de como os atos de comunicação são um vetor de todos esses processos – entendendo a comunicação de massa como a dimensão instrumentalizada da definição cunhada por Marcondes Filho e apontada por Ana Celia Martinez Guarnieri; para eles, a comunicação é um

(...) processo social, um acontecimento, uma combinação de múltiplos vetores (sociais, históricos, subjetivos, temporais, culturais), que se dá pelo atrito dos corpos e das expressões e deve ser trabalhada como um “tornar comum”, como uma espécie de vínculo que se estabelece entre dois seres que sinalizam um para o outro e que tentam colocar em contato mundos que são próprios, peculiares, interiores a si mesmos. (GUARNIERI, 2010, p. 24)

Desse modo, perpassaremos agora cada um desses aspectos, começando por aquele que reúne em seu bojo todos os outros: a comunicação, as mídias de massa e sua importância na configuração (e nas possíveis reconfigurações) de nossa sociedade.

2.1 Comunicação, poder e relações sociais

Vivemos em organizações sociais que, hoje, são mais complexas do que todas as outras já existentes em nossa história – marcada pelos mais diversos conflitos e tensões (GIDDENS, 2008, p. 2). Contudo, a exacerbação dessas diferenças pode ser compreendida como uma nova configuração de algo inerente às sociedades humanas desde seu princípio: as relações de poder. São elas que determinam as interações e dominações exercidas não só entre os diversos grupos presentes em uma sociedade, mas também entre seus indivíduos.

Castells afirma que as relações de poder são as mais fundamentais em nossas sociedades, revelando-se das formas mais diversas em todas as culturas ao longo de toda a nossa história (2013). Segundo ele,

(...) a forma primordial de poder está na capacidade de modelar a mente. A forma como sentimos e pensamos determina a nossa maneira de agir, tanto individual como coletivamente. É certo que a coação e a capacidade para a exercer, legitimamente ou não, constituem uma fonte básica de poder, mas a coação por si só não pode garantir a dominação. (...) Se a batalha primordial para a definição das normas da sociedade e a aplicação dessas normas na vida diária gira em torno da modelação da mente, a comunicação é fundamental nessa luta, já que é mediante a comunicação que a mente humana interage com a envolvente social e natural. (CASTELLS, 2013, p.30)

Assim, a comunicação pode ser encarada pelo viés da ferramenta utilizada com o intuito de “modelar mentes” principalmente nas instâncias das mídias de massa. Vistos, inclusive, como um poder em si mesmos, os mais diversos meios, desde o nascimento da imprensa até o desenvolvimento da internet, são encarados como essenciais na manutenção de determinados valores conservadores, refletindo as relações de poder que levam à subjugação de determinadas minorias. Assim como a crítica a essa forma de transmissão de informação e a apropriação dos meios de massa para o estímulo ao deslocamento de poder, que incidiria diretamente sobre as relações de marginalização desses grupos em nossa sociedade. Nas histórias em quadrinhos não seria diferente.

O reflexo nos produtos midiáticos da forma como a sociedade encara e se relaciona com os indivíduos LGBT (que é, em última instância, o foco desta pesquisa) é um dos resultados do estabelecimento de uma cultura patriarcal – cujos valores de heteronormatividade incidem diretamente sobre essa discriminação. Ela é reforçada, entre outros fatores, por uma parcela significativa dos valores e representações

encontradas nos discursos disseminados nos meios de comunicação de massa – que, assim, adquire papel fundamental na alteração desse fluxo.

Esse processo pode ser observado, no campo midiático, na maior conquista de espaço dentro das instâncias de produção e também nos produtos das mídias hegemônicas – mais profissionais pertencentes às minorias LGBTQT, bem como uma maior representatividade (a frequência com que aparecem) e uma maior diversidade de representação (o modo como elas são retratadas) das mesmas. Por isso a comunicação de massa e suas mídias hegemônicas, tão relevantes em nossa sociedade pós-industrial, devem estar sob permanente escrutínio.

Sob o entendimento de que as mídias refletem e, ao mesmo tempo, influenciam as relações sociais, temos o campo da comunicação como meio essencial para uma pressuposta integração da sociedade: sendo esta composta por indivíduos dotados de personalidades e identidades próprias, a comunicação opera como uma tentativa de estímulo ao acordo comum, com base nas capacidades desses indivíduos em tomar decisões baseadas na racionalidade, promovendo o bem comum – antes que seja utilizado o recurso da coação (ESTEVES, 2011, p.82).

Contudo, sabemos também que o sistema de comunicação de massa opera segundo os valores da sociedade industrial – que são os valores da burguesia; dessa forma, ela age como um reforço às ideias que permeiam nossa sociedade, promovendo a manutenção de padrões de comportamento e dificultando uma reorganização desses valores diante das massas (ADORNO *apud* OLIVEIRA, 2007). Em nosso caso, os padrões aos quais nos atemos para esta pesquisa são os papéis ortodoxos de gênero e a heteronormatividade compulsória deles decorrentes.

Assim, as mídias de massa atuam como uma ferramenta essencial à manutenção das relações de poder desenvolvidas a partir dos valores da sociedade burguesa porque lhe é essencial, para sua manutenção, que seus discursos sejam produzidos e disseminados. E essa manutenção, a partir da propagação desses discursos, opera com base em um de seus fatores: a produção da verdade. É através dela que somos submetidos ao poder e, ao mesmo tempo, é também se apropriando dela que podemos exercer o poder (FOUCAULT, 2001).

A produção de verdade é o que subsidia e perpetua uma série de conceitos presentes nos valores da sociedade, dando margem à contínua submissão dos grupos que compõem a base da pirâmide social: pobres, negros, mulheres e homossexuais são, até hoje, os que mais sofrem as discriminações provenientes das verdades produzidas

em nosso sistema pós-industrial, constituído dentro de uma sociedade essencialmente patriarcal.

Os discursos presentes nos mais diversos produtos da comunicação de massa e da indústria cultural – do jornalismo aos filmes e às telenovelas, passando por nossas histórias em quadrinhos – possuem, em maior ou menor grau, um reforço constante de representações que reforçam ao seu público consumidor essa sujeição: as negras que só aparecem em papel de empregadas domésticas nas telenovelas; telejornais que, em suas pautas, abordam questões econômicas sob o viés dos detentores do capital; programas de auditório que estimulam a objetificação da figura da mulher. A inexistência ou a ridicularização dos estereótipos de indivíduos homossexuais. Nos gibis – principalmente em nesse que é um de seus gêneros mais populares, as histórias de super-heróis – repetiu-se a tendência à reprodução, ao longo de sua história, dos discursos que subsidiam essas relações de submissão.

Diante disso, a desconstrução desses valores, no interior dos meios que atuam na produção da verdade, seria um dos fatores essenciais ao deslocamento de poder que determinaria o fim (ou a atenuação) dessas sujeições. O estímulo a novas discussões e representações nas mídias de massa promoveria, portanto, o questionamento desses mecanismos que reforçam as relações de poder entremeadas às estruturas sociais.

A crescente apropriação por parte de minorias sociais dos espaços que antes lhes eram negados pode ser encarada como parte do processo conhecido pelo termo *empoderamento*, cada vez mais disseminado. Vemos, portanto, a evolução da representação de personagens LGBT nos quadrinhos de super-heróis, como mais uma manifestação desse fenômeno, que vem pautando os mais diversos meios.

Como todo mecanismo de poder pressupõe uma reação em sentido inverso (FOUCAULT, 2001), os discursos de desconstrução destes mecanismos também passaram a ser cada vez mais disseminados, ganhando mais visibilidade e estimulando os indivíduos que se identificam com eles a transformá-los em práticas cotidianas. Daí surge o termo empoderamento, que resume essa prática de luta.

É a partir dessa natureza do poder, de uma capilaridade que flui em ambos os sentidos opostos, que o empoderamento opera, fazendo com que outros atores sociais se apropriem de determinados mecanismos, influenciando diretamente instituições e organizações sociais. Assim, esse neologismo surgido a partir do termo em língua inglesa *empowerment* pode ser definido como “obtenção, alargamento ou reforço de

poder, (...) referindo-se majoritariamente ao aumento da força política, social ou econômica de grupos alvos de discriminação” (CASTELLS, 2013).

O termo vem ganhando destaque nas discussões sobre as minorias também por promover a apropriação, entre os indivíduos a elas pertencentes, de elementos e comportamentos ligados a julgamentos de reprovação nos discursos conservadores – inclusive na mídia –, transformando-os em símbolos de seus direitos e sua liberdade enquanto cidadãos, questionando as estruturas solidificadas, como o machismo e a homofobia, que perpetuam essa marginalização. Podemos observar recentemente, por exemplo, que os homossexuais masculinos têm se apropriado do termo pejorativo “bicha” de forma a representar, positivamente, o livre exercício de sua sexualidade e da expressão de sua personalidade³.

O empoderamento pode ser compreendido, portanto, como uma espécie de tomada de consciência coletiva quanto a essa aparente fluidez de mão dupla dos mecanismos de exercício do poder; como o entendimento de que determinados valores podem ser ressignificados a partir de uma confluência de fatores que inclui, entre outros, a disseminação de discursos alternativos, essencial para que haja qualquer alteração nesses fluxos de poder (CASTELLS, 2013), se oferecendo como contraponto àqueles referentes aos da sociedade patriarcal, de forma livre e ampla.

Por isso, parte da luta pelo empoderamento, que reconfigura discursos e representações, passa pelo debate na produção de conteúdo das diversas mídias de massa, de modo a estimular a reflexão sobre quais discursos são veiculados e a quem serve sua perpetuação entre os diversos atores sociais. Nessa perspectiva, nos interessa, aqui, uma análise que enfoque o papel da comunicação, e dos discursos que dissemina, como instrumento de construção da ordem social (MAINGUENEAU, 2015). Mas qual a força possui o discurso para que tenha papel tão fundamental na constituição da ordem das coisas? Em nossa caminhada se faz preciso, portanto, que vislumbremos o que é o discurso.

2.2 O discurso

O que, afinal, é o discurso?

Todos utilizamos esta expressão de maneira corriqueira em nosso cotidiano – “o discurso político”, “o discurso das mídias”, ou mesmo “fulano tem um discurso muito

³ Como mostrado no documentário *Bichas* (2016), dirigido por Marlon Parente.

forte”. Poderíamos dizer que se compreende o discurso, de forma corriqueira, como sendo o conjunto de nossas assertivas sobre determinado objeto; ou um texto específico presente em algum suporte, algum local de enunciação. Mas o discurso é muito mais. É uma das linhas mais fortes que se entremeiam na constituição do tecido social e, por causa disso, ocupa um lugar de destaque na construção de nossas relações sociais.

Articulando a produção de verdade, o discurso se utiliza da capacidade simbólica da qual o ser humano é dotado, ou seja, “a habilidade de dominar formas abstratas de representação” – através da qual o homem pode pensar o mundo ao seu redor (ESTEVEES, 2011, p. 39). Por isso, o discurso é também um elemento normatizador de nossa sociedade, através do qual se transmite regras e sanções as quais o indivíduo possa ser passível (ESTEVEES, 2011); a partir do momento em que ele é entremeado por elementos que são símbolos das lógicas de dominação vigentes, o discurso se torna uma forma alternativa ou complementar de exercício do poder (CASTELLS, 2013).

São muitos os tipos de discurso correntes em uma sociedade; entre eles, não se configura uma igualdade de nível, por assim dizer. Aos discursos proferidos nas trocas cotidianas, efemeramente, não se costuma dedicar a mesma atenção e importância que aqueles que estão cristalizados em nossas sociedades e são constantemente retomados, e por vezes, inclusive alimentando essas mesmas trocas diárias – como aqueles que podemos encontrar nos textos religiosos, jurídicos, literários, científicos (FOUCAULT, 1999)...

Mas de acordo com as definições de Mangueneau (2015), podemos diferenciar os discursos que encontramos em circulação de maneira mais específica. O discurso pode ser um *substantivo não contável* (na acepção de um conjunto de valores disseminados que estrutura determinadas práticas sociais); pode também ser um substantivo *contável*, no qual o termo é utilizado para se referir a acontecimentos de fala específicos (os discursos que são proferidos nas mais diversas instâncias e situações); e pode ser também uma série de conjuntos textuais (como no exemplo que demos um pouco antes, sobre os “discursos da mídia”). Dessa forma, o termo discurso funciona para que façamos referência tanto a um objeto empírico quanto a “algo que transcende todo ato de comunicação particular”.

Além disso, Maingueneau (2015) também determina algumas características próprias do discurso que incidem diretamente sobre seu funcionamento. Perpassamos, a seguir, algumas que vão ao encontro do objetivo dessa pesquisa.

A primeira é que o discurso é *uma organização além da frase*: ou seja, ele não é somente a transcrição do mundo através de signos (no caso, as palavras – ou outros elementos que venham a compor o texto): o discurso “mobiliza estruturas de outra ordem”, constituindo-se em unidades transfrásticas – evocando aquilo que está além do limite da frase. Por isso, muito do que apreendemos em nossas trocas discursivas e comunicacionais evoca o acúmulo de experiências e valores de nossa vivência em sociedade.

Maingueneau afirma ainda que *o discurso também é uma forma de ação*. Em suas palavras, “(...) falar é uma forma de ação sobre o outro e não apenas uma representação do mundo. Toda enunciação constitui um ato (...) que visa modificar uma situação” (2015, p. 25). É justamente essa a característica que lhe confere elevada importância na dimensão da constituição das relações sociais. Além disso, o autor também evoca o discurso como um elemento *interativo*: ou seja, mesmo que o ato enunciativo tenha sido produzido sem um destinatário – ou na presença de um “destinatário que parece passivo”, ainda assim, temos a chamada interatividade constitutiva (ou seja, a troca, de informações, implícita ou explícita, com outros emissores).

Essas acepções corroboram, em mais uma instância, o entendimento de discursos estruturados como um dos fatores essenciais no estabelecimento das relações sociais, nos equilíbrios e desequilíbrios nas relações de poder e em sua utilização de maneira instrumentalizada – nesse caso, sua construção dentro dos produtos midiáticos – para a manutenção ou desestruturação das mesmas.

Também ressaltamos que o sentido completo de um discurso surge apenas no interior de um *interdiscurso* – ou seja, a relação que se faz, de maneira consciente ou não, com outros enunciados no qual ele, de uma forma ou de outra, se baseia. Assim, Maingueneau cita Bakhtin para afirmar que “cada locutor está tomado pela sedimentação coletiva das significações inscritas na língua” e, baseando-se em Pêcheux, que “o sujeito está submetido a um descentramento radical, ele não pode ser a origem do sentido.” Temos aqui, portanto, que os discursos sobre determinado objeto presentes na mídia de massa refletem os discursos que permeiam a sociedade na época de sua enunciação.

Assim como o fato de que *o discurso constrói socialmente o sentido*, o que podemos inferir que ocorre tanto nas interações orais quanto em produções em larga escala, destinadas ao público massivo; mas o sentido do qual trata Maingueneau não se refere a um sentido que seja necessariamente intrínseco àquilo que é dito, mas algo que

é “continuamente construído e reconstruído no interior de práticas sociais determinadas” – construção essa que se dá pela ação de indivíduos, mas que estão nas mais diversas configurações sociais.

Posto isso, percebe-se que o discurso possui uma intrincada relação com as mais diversas estruturas existentes na sociedade. Ele se apresenta como algo poderoso e perigoso, tornando amedrontadora a possibilidade de que as pessoas o proliferem indefinidamente, suscitando por toda a sociedade o controle e a organização de sua produção, dominando a aleatoriedade dos acontecimentos que possa vir a suscitar (FOUCAULT, 1999). São várias as instituições em nossa sociedade que detêm o controle sobre o discurso (como as igrejas) e a primazia sobre sua enunciação é, hoje, um campo de intensa disputa política.⁴

É justamente o fato de que o discurso constrói a realidade social (MAINGUENEAU, 2015) que o torna objeto de nossa análise nesse momento, intrínseco aos atos de comunicação e à disseminação das mídias de massa. Eles existem para além dos textos que os compõem (*abid*, 2015), deslocando o que entendemos como verdade do ato de enunciação para o próprio enunciado, para sua própria forma e sua relação a sua referência (FOUCAULT, 1999). Assim, o domínio sobre as disseminações dos discursos se torna, das mais variadas formas, objeto de controle nas sociedades – principalmente no que concerne à sexualidade:

Sabe-se bem que não se tem o direito de dizer tudo, que não se pode falar de tudo em qualquer circunstância, que qualquer um, enfim, não pode falar de qualquer coisa. **Tabu do objeto, ritual da circunstância, direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala: temos aí o jogo de três tipos de interdições que se cruzam, se reforçam ou se compensam, formando uma grade complexa que não cessa de se modificar.** Notaria apenas que, em nossos dias, as regiões onde a grade é mais cerrada (...) são as regiões da sexualidade e da política (...) Por mais que o discurso seja aparentemente bem pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e o poder. (...) o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar. (FOUCAULT, 1999, p. 09,10 – grifo nosso)

⁴ O projeto Escola Sem Partido, hoje em pauta na sociedade, é uma flagrante tentativa de controle sobre os discursos que devem circular nos ambientes de formação.

Nosso intuito, portanto, ao repassar essas características intrínsecas ao discurso, é mostrá-lo como algo sob o qual se exerce um controle ferrenho; no caso desta pesquisa, que trata sobre representação identitária de um grupo, determinada a partir de sua orientação sexual, evocamos ainda o controle dos discursos no que concerne à sexualidade – pois, ainda segundo Foucault (1999), em determinado momento da história da humanidade, o sexo também passou a ser um produtor de verdade, cuja constituição e sedimentação na sociedade são um dos fatores fundamentais para o controle do discurso. Ideia essa reforçada por Domingos (2015), quando afirma que “na mídia, a espetacularização de acontecimentos discursivos ligados à homossexualidade, funciona como elemento estratégico do discurso na produção e legitimação de verdades” (p.14).

Um controle que, ainda segundo Foucault, tem norteado vários desses princípios de interdições e supressões, de modo a cercear a proliferação do discurso; de formas as mais diversas, há entranhado nas sociedades o que o autor chama de “logofobia”: um profundo medo do que possa haver de violento e de combativo, de desordem e de descontínuo numa proliferação desenfreada dos discursos. Esse é o perigo do qual tentam se proteger.

Esse controle se dá através de princípios de restrição que têm seu funcionamento no interior dos dispositivos de troca e de comunicação; segundo o autor, deles, o que mais se identifica facilmente é o ritual – processo esse que se constitui na definição de que aqueles que detêm a fala devem possuir determinadas qualificações para tal, e também de determinar “as circunstâncias e todo o conjunto de signos que devem acompanhar o discurso, além de fixar a eficácia suposta ou imposta das palavras, seu efeito sobre aqueles aos quais se dirigem, os limites de seu valor de coerção” (FOUCAULT, 1999, p.39).

Os discursos político e religioso são exemplos de discursos que obedecem a esses rituais, configurando o exercício do controle de sua enunciação, de sua circulação e, logo, de seu valor perante a sociedade. No caso das histórias em quadrinhos, não tem sido incomum que, diante das discussões sobre sexualidade nas páginas dos gibis, leitores e instituições evoquem justamente essa suposta falta de qualificação do meio para suscitar tais questões (“isso não importa para os quadrinhos”); contudo, esse

argumento surge apenas quando o debate envolve sexualidades divergentes – como num caso recente sobre a bissexualidade da Mulher-Maravilha⁵.

Dessa forma, é necessário que os discursos sejam analisados não só como mera utilização de signos para a descrição de determinadas coisas, mas como práticas que incidem diretamente na formação daquilo a que se referem (FOUCAULT, 2008, *apud* MAINGUENEAU, 2015). Contudo, se tomamos por base sua característica de situar-se no interior de um conjunto de interdiscursos, lembramos que, ainda que o discurso molde seu objeto, ele é também sedimentado em outros discursos, outras enunciações, outras práticas, circulantes no meio em que ele é proferido e disseminado. Assim, poderíamos entender os processos discursivos como algo semelhante a um oroboro: um encadeamento cíclico, contínuo, que se constrói e se reconstrói sobre si mesmo, refletindo e, ao mesmo tempo, criando a realidade das sociedades a partir de si próprio e dos elementos nos quais subjaz (seus suportes, as instituições de enunciação e de controle, as próprias trocas diárias entre sujeitos etc.).

Contudo, não podemos considerar o discurso objeto de conhecimento antes de ele ser assumido por uma disciplina, que se caracterize por um interesse específico – em nosso caso, as análises que nos propomos a realizar se aproximam das teorias do discurso, que se debruçam sobre questões concernentes às ciências humanas e sociais; o objetivo de enumerar tais características e especificidades visa relacionar os discursos que destacamos nos quadrinhos norte-americanos de super-heróis aos *lugares sociais* que tornaram possível a existência dos mesmos – bem como os lugares sociais tornados possíveis pelos mesmos.

Voltando à perspectiva proposta por Maingueneau, os estudos voltados para a teoria crítica assumem essa função no intuito de desvelar quais interesses se dissimulam por trás de determinados discursos, visando a desconstrução dos diversos processos de subjugação presentes em nossas sociedades que neles se apoiam; ainda assim, para ele, poderíamos dizer que a própria natureza da análise do discurso é crítica, pois “existe uma continuidade natural entre a análise dos poderes do discurso e a crítica dos discursos de poder” (2015, p. 61). É nesse campo que pretendemos situar as análises presentes na perspectiva desta pesquisa, na esteira de outros trabalhos do mesmo gênero, que se propõem a analisar como operam os mais diversos transtornos sociais, uma vez que, segundo van Dijk (*apud* MAINGUENEAU, 2015) – que descreve esta

⁵ Em um post sobre o assunto no Facebook, em um grupo dedicado às histórias em quadrinhos: goo.gl/4uQ9u3

perspectiva analítica que desde já abraçamos como uma perspectiva de estudo das diversas formas (ou abuso) de poder nas relações entre sexos, raças e classes –, “Os preconceitos étnicos e as ideologias não são inatos [...]. Eles são adquiridos e apreendidos, e isso em geral ocorre por meio da comunicação, por meio dos textos e das conversas” (2001).

Assim, posicionando os quadrinhos que iremos analisar sob essa perspectiva, procuramos extrair os valores neles presentes e que, nas relações sociais, são reflexo desse sistema de marginalização; leituras que devem, portanto, se propor a ir além de seu caráter superficial. Contudo, é necessário que tal análise não seja reduzida ao procedimento formulaico de tornar o discurso o simples resultado de uma soma entre texto e contexto, pois essa relação pode ludibriar o analista:

Ela dá a entender uma oposição e uma complementaridade dos conceitos de texto e discurso, quando, na verdade, seria preciso dizer que esses dois conceitos se sobrepõem e se recobrem em função da perspectiva de análise escolhida. (ADAM, *apud* MAINGUENEAU, 2015)

Se até aqui, o exposto pode suscitar a dúvida sobre o fato de que isso pode tornar esta pesquisa um tanto parcial, não refutamos tal suspeita; a abraçamos com as próprias palavras de Maingueneau, quando afirma que “(...) no domínio das ciências humanas e sociais, qualquer tentativa de fazer da pesquisa uma atividade rotineira, universal e neutra só pode ser suspeita” (2015, p. 180). Esse reconhecimento implica em alguns outros fatores expostos pelo autor; primeiro, a consciência de que a própria análise de um determinado discurso se constitui em um discurso por si só – um que tem como um de seus objetivos a legitimação do próprio lugar de enunciação que procuram construir; em seguida, que o estudo do discurso pressupõe o reconhecimento de que discursos são sempre marcados por interesses.

Por último, faz-se necessário que, admitindo a existência dessas dubiedades que incorrem sobre a análise do discurso, aquele que se propõe a desenvolvê-la a partir dessa ótica crítica saiba que corre o risco de se tornar parte do próprio sistema do jogo de poder que ele, em sua análise, se propõe a denunciar; assim, faz-se necessária a aceitação da possibilidade de ver a crítica voltar-se contra si – risco que assumimos desde já, portanto, ao destacarmos e analisarmos a evolução das representações de personagens LGBT nos quadrinhos ao longo das décadas, destacando alguns expoentes em estudos de caso mais aprofundados e que acreditamos serem produto de um novo

equilíbrio dos jogos de poder envolvendo a sexualidade, em que determinados discursos sobre a homossexualidade se fazem possíveis nos gibis de super-heróis (nosso objeto em específico), diante de determinadas conjunturas específicas de subjugação ou de contestação desse regime.

Diante, portanto, da(s) realidade(s) que abarcam os dispositivos discursivos em seus aspectos mais relevantes, gostaríamos de nos debruçar brevemente sobre a esfera seguinte no caminho que estamos construindo em direção a nosso ponto de chegada; trata-se de um campo que subjaz muitas das proposições presentes nos discursos, seja qual for o nível de validade que a eles seja dedicado; uma esfera na qual muitos dos jogos de força se refletem e se fazem presentes, alimentando essas trocas e enunciações, depósito por todos nós compartilhado e por todos nós prontamente acessível, de costumes, palavras, imagens: o campo que chamamos de *imaginário*.

2.3 O imaginário

Como afirmamos anteriormente, podemos nos referir ao campo do imaginário como aquele que reúne as imagens, os símbolos e também os mitos e fantasias que circulam nas sociedades; a muitos desses elementos, pode-se dizer que possuem uma conotação afetiva e, outras tantas vezes, muitos deles também possuem uma origem que pode ser dita “pré-racional” (SERBENA, 2003). Pode-se dizer que o imaginário é a capacidade de criar todas essas relações com um objeto que não são dadas diretamente na percepção do mesmo, constituindo uma transformação e um deslocamento para criar essas relações a partir da percepção do *real* – sendo este a reunião de tudo que atribuímos à realidade natural que apreendemos através da percepção (LAPLATINE; TRINDADE, 1996).

A complexidade desse campo pode ser exemplificada na amplitude dos estudos dedicados a ele, que atravessam várias disciplinas – da sociologia, sob a perspectivas das representações e da ideologia que perpassam o imaginário; até a psicanálise, que se debruçou sobre a importância da imaginação na constituição do indivíduo. Essa interdisciplinaridade faz com que não exista uma teoria unificada ou consensual a respeito do imaginário, constituindo, inclusive, a existência de uma série de significados diferentes para o termo, de acordo com a disciplina no qual ele é utilizado (SERBENA, 2003). Em nossa pesquisa, como acreditamos que seja possível deduzir – a partir do momento em que nosso trajeto tem como objetivo expor a importância da representação – nos utilizamos da perspectiva mais aproximada aos estudos sociológicos, que perpassa

os estudos interdisciplinares sobre a comunicação de massa. E como dissemos no início deste capítulo, as histórias em quadrinhos são um dos elementos formadores de nosso imaginário contemporâneo.

No caminho que agora percorremos, os aspectos mais relevantes para nós são as imagens e os símbolos – justamente dois elementos que são, em sua forma de signo, constituintes fundamentais na linguagem das histórias em quadrinhos. E é a partir de imagens e símbolos que se constroem as representações, segundo Laplatine e Trindade (1996), mas não necessariamente como uma reprodução exata de determinados objetos:

Essas não significam substituições puras dos objetos apresentados na percepção, mas são, antes, reapresentações, ou seja, a apresentação do objeto percebido de outra forma, atribuindo-lhe significados diferentes, mas sempre limitados pelo próprio objeto que é dado a perceber. É necessário examinar a natureza mesma da relação social na qual a representação, como imagem ou símbolo, irá atuar. (p. 4)

Ainda sob a perspectiva apresentada por esses autores, as imagens possuem essa natureza, dentro do imaginário, porque sua construção se dá a partir das informações (pois a aquisição das mesmas em nosso pensamento é sempre de natureza perceptiva), adquiridas a partir de experiências visuais prévias; isso faz com que as imagens sejam, na verdade, uma construção do que sabemos a respeito de determinado objeto. Tal afirmação vai ao encontro do que diz Antonio Luiz Cagnin, que postula que a mensagem imagética – principalmente nas histórias em quadrinhos – mostra ao receptor a impressão que tem o emissor na percepção dos objetos (2015, p.56).

Já os componentes simbólicos possuem componentes racionais do real, representando o mesmo; o *real* (que seria a interpretação que os homens dão à *realidade*), se dá, entre outros elementos, a partir dos signos; estes, referem-se a objetos e às imagens, sejam elas concretas ou abstratas; enquanto os símbolos, por possuírem as significações afetivas provenientes dos referenciais que lhes propiciam sentido, tornam-se mobilizadores de comportamentos sociais.

Por isso, quando evocamos as imagens relacionadas à homossexualidade em nosso imaginário, elas são permeadas pela carga de marginalização e segregação imputadas a essa minoria ao longo das décadas de costumes conservadores. Diversos significados são atrelados a elas (assim como acontece com quaisquer outras), a partir das percepções, tornando-as receptoras de uma série de projeções, do medo às aspirações. É isso que torna possível que se modelem comportamentos e visões de

mundo a partir deles – que a partir do momento em que são compartilhados e criam uma comunidade de sentido, cristalizam essas visões de mundo.

Esta seria a causa, portanto, da função social que possui o campo do imaginário, principalmente no que diz respeito às relações políticas. Tanto nas disputas existentes nessas relações quanto na legitimação de um regime, há a construção de um imaginário, para que se possa, assim, mobilizar os indivíduos por meio de seus afetos. Por isso, o imaginário é um campo de disputa nas diversas relações de poder, tornando essa construção que nele se dá suscetível aos mais diversos interesses, fomentando e explorando representações coletivas. Os momentos de mudança social dão ao imaginário uma importância tamanha, a partir do momento em que se podem configurar novas identidades coletivas (SERBENA, 2003). É no imaginário que se estabelecem as imagens dos indivíduos cuja orientação sexual diverge da normatividade; as mesmas imagens evocadas nas disputas que legitimam ou deslegitimam o lugar desses sujeitos na sociedade, uma vez que as “instâncias de poder transformaram o sexo em um tipo de saber sobre o sujeito ao qual é preciso ter acesso” (DOMINGOS, 2015, p.14). Da mesma forma, é lá que, com o tempo, podem se sedimentar outras imagens, provenientes de outros discursos, que venham a se formar e a se disseminar de acordo com as condições de enunciação dos mesmos.

Porém, teria mesmo o imaginário impacto tão considerável em sociedades como as que se constituíram na modernidade? Detentoras de um nível maior de complexidade, e diante da consolidação dos saberes racional e científico, enfraquecendo os mitos e rituais – que exerciam uma função totalizante nas sociedades e que constituíram grande parte do imaginário que perdura até hoje, qual seria a principal fonte de alimentação para o imaginário contemporâneo? Esta função é preenchida, além da ideologia, pelas representações. (*ibid*, 2003).

As representações são resultado direto de nossa capacidade simbólica e estão ligadas diretamente aos nossos hábitos, costumes e visões de mundo. Elas podem ser divididas entre individuais ou coletivas, sendo que estas últimas

(...) sintetizam o modo como os indivíduos veem a sua relação com esse mundo e, em última análise, se veem a si mesmos como pessoas (e membros de uma dada comunidade). Tudo isso pode ser resumido a uma expressão: investimento do sentido – do mundo em geral, de cada sociedade em concreto e dos próprios indivíduos em si. Investimento de sentido pelo qual se delimitam esferas próprias de realidades

construídas a partir do fundo dos conhecimentos que se encontram sedimentados na consciência coletiva. (ESTEVEZ, 2011, p.65-66)

Em suma, as representações são justamente os conceitos que se formam acerca de grupos, indivíduos, instituições etc. – tudo aquilo que compõe nosso cotidiano em sociedade, de modo que refletem diretamente os valores e regras, tácitas ou implícitas, dos esquemas de poder vigentes. Assim, uma vez mais, reforçamos que as mídias de massa se tornam uma instância a ser observada caso se deseje obter um amplo entendimento da reconfiguração dos lugares sociais nos quais se encontram as minorias, dedicando atenção especial às representações disseminadas e percebidas nos discursos das mesmas. Nas histórias em quadrinhos, uma das principais mídias de massa e, mais uma vez evocando Swan (1994), uma das instâncias que alimentam o imaginário das sociedades contemporâneas, não é diferente. E esse é o intuito da pesquisa que aqui apresentamos.

Para tanto, é necessário que perpassemos também os elementos que hoje são parte constituinte de nosso imaginário: as representações. Seu estudo ganhou ainda mais relevância a partir das teorias do psicólogo social Serge Moscovici; ele se debruçou sobre a importância desses conceitos nas relações que compõem o tecido social e, nomeando-as representações sociais, mostrou como elas são determinantes para a constituição das mesmas.

2.4 As representações sociais

2.4.1 Conceito

Quando nos propomos a analisar a forma como são retratados os indivíduos LGBT nos quadrinhos norte-americanos de super-herói, isso significa dissecar a *representação social* de pessoas de orientações sexuais divergentes da heterossexualidade cisgênera⁶. Para tanto, é imprescindível entendermos o que esse conceito compreende.

A teoria da representação social foi desenvolvida por Serge Moscovici, em sua obra *Representação Social da Psicanálise* (1978). A mesma é um desdobramento do conceito das representações coletivas, cunhado pelo sociólogo Émile Durkheim, que designava que estas seriam ideias e sentimentos que compartilhamos entre nós e estão

⁶ Sendo “cisgênero”, ou simplesmente “cis” o indivíduo que se identifica com seu gênero biológico.

cristalizadas em nossos hábitos e em nossa cultura. Moscovici leva essa ideia mais além, mostrando a importância dessas representações na formação de nosso senso comum e na formação de nossas relações cotidianas. Na obra *A Representação Social da Psicanálise* (1978), ele parte do pressuposto da resignificação desta ciência a partir do momento em que seus conceitos deixam os círculos fechados dos estudiosos, disseminados pelos meios de comunicação de massa, e passam a compor o discurso do senso comum.

Em seus estudos sobre psicologia social, Moscovici afirma que o que nos distingue, enquanto indivíduos, é nossa necessidade de avaliar seres e objetos, de compreender a realidade completamente. Contudo, ele chama nossa atenção para o fato de que certos aspectos da realidade podem ser tornados invisíveis na conjuntura do tecido social; ao expor essa questão em *Representações sociais – investigações em psicologia social* (2003), o autor toma como exemplo a questão do preconceito racial, ao invocar um trecho de um escritor negro (Ralph Ellison), que afirma ser invisível porque as pessoas se recusam a vê-lo; essa recusa, sabemos, se manifesta em várias instâncias, como a negação dos direitos civis. A inexistência de representações nas mais diversas instâncias sociais reforça essa invisibilidade: uma condição de não existência. O mesmo pode ser dito com relação a outras camadas da sociedade tornadas “invisíveis” aos olhos do senso comum – como, por exemplo, os homossexuais. No caso das histórias em quadrinhos norte-americanas, esse processo de invisibilização foi inclusive feito de modo institucionalizado quando, em 1954, foi oficializado o *Comics Code Authority* (ou CCA, código de auto-regulamentação do meio), que proibia qualquer menção à homossexualidade nas páginas dos gibis (este fato será abordado de modo mais aprofundado no capítulo a seguir).

Nesse sentido, ainda de acordo com o autor, as representações sociais podem assumir a função de convencionalização de um determinado objeto, sujeito ou acontecimento. A partir do momento em que se cria uma representação, todo novo elemento que venha a surgir e seja ligado a esse grupo será agregado a essa representação. Por isso a importância de se observar as representações sociais de elementos estigmatizados pela sociedade; se essas representações têm seus matizes ainda mais carregados, as mesmas servirão para sedimentar ainda mais esses estigmas.

Para Moscovici, as representações sociais são construídas na sociedade através de três fases: fase *científica*, quando surge o conceito baseado em uma ciência; fase *representativa*, na qual ela se difunde na sociedade e nas imagens, alterando conceitos e

vocabulários; e fase *ideológica*, na qual uma instituição se apropria dela. Desse modo, os meios de massa teriam papel fundamental nesse processo, estabelecendo as representações no senso comum.

2.4.2 Representações sociais e comunicação de massa

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

Representações, obviamente, não são criadas por um indivíduo isoladamente. Uma vez criadas, contudo, elas adquirem uma vida própria, circulam, se encontram, se atraem e se repelem e dão oportunidade ao nascimento de novas representações, enquanto velhas representações morrem. (MOSCOVICI, 2003, p. 40,41)

As representações são, portanto, o produto de nossas ações e comunicações – e no contexto das comunicações de massa, que têm por propósito a transmissão de sentidos, elas têm seu ciclo amplificado: nascem, se disseminam e acabam sendo substituídas por outras.

Ainda segundo Moscovici, vivemos em uma sociedade na qual as trocas de sentidos que constituem as representações são tão rápidas que não têm o tempo de tornar-se tradições imutáveis. Hoje, em ritmo maior do que nunca, devem continuamente sofrer mudanças a fim de poderem penetrar a vida cotidiana, devido à flutuação dos sistemas unificadores da sociedade – das quais fazem parte os meios de comunicação e que aceleraram essa tendência. Os *mass media* multiplicaram essas mudanças e aumentaram nossa necessidade de configurar um elo entre as crenças gerais e nossas atividades como indivíduos sociais. É ancorado nesse pressuposto que entendemos que há, mais do que nunca, uma maior abertura nos meios da mídia hegemônica para abarcarem novas representações: para atender a essas trocas de sentido que refletem as mudanças em curso na sociedade – como a exigência de negros, mulheres e homossexuais, saindo de seu lugar imposto de subalternidade, de também estarem presentes naquilo que se propõe a ser um reflexo de nossa sociedade.

Complementando essa visão, Valdir José Morigi, à luz de Martin-Barbero, afirma que os meios de comunicação se tornam produtores de sentido através do processo de

mediatização – fenômeno que constitui e é constituído por interações sociais e discursivas. A mediatização seria um posto de construção dos sentidos, uma fala intermediária com poder de articulação e enquadramento das demais, a partir de discursos primeiramente produzidos socialmente em instâncias já consolidadas, formando o que seria o *discurso da atualidade* – cujo poder de persuasão se dá pela possibilidade de dar visibilidade aos acontecimentos e às interpretações⁷. É nesse discurso da atualidade que são disseminadas as representações sociais pelos meios de comunicação e, a partir do momento em que passam a integrar a opinião pública, vão se tornando parte do senso comum. Para ilustrar essa interação entre mídia, instituições e indivíduos, Morigi apresenta o modelo da Semiose da Mediatização, esquematizado por Verón (1997, p. 9):

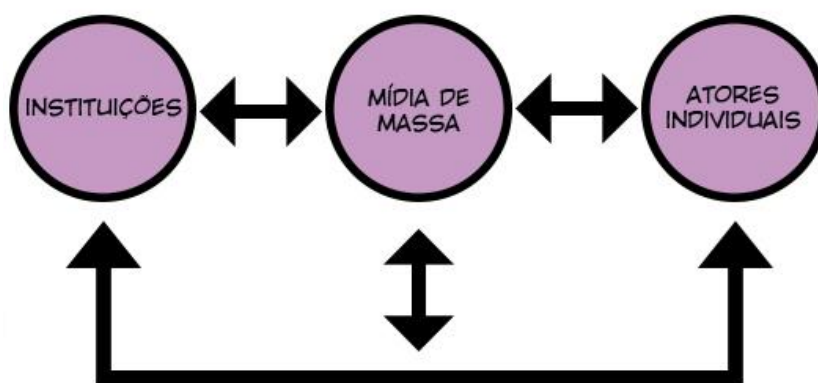


Figura 02 - Semiose da Mediatização (VERON, 1997).
Fonte: MORIGI, 2004, p. 7

Em última instância, Moscovici declara que “a finalidade de todas as representações é tornar familiar algo não-familiar, ou a própria não familiaridade” (MOSCOVICI, 2003, p. 54). Remetendo à questão da invisibilidade explicitada pelo autor, que apresentamos anteriormente, seria uma função da representação social resolvê-la. Por isso se configura como sendo de suma importância tanto a representatividade quanto como se dá a representação de determinados elementos da sociedade, pois elas os evidenciam dentro da cadeia de sentidos compartilhados por ela e os colocam em circulação através do senso comum, no ciclo também explicitado anteriormente.

7 MORIGI, V. J. Teoria social e comunicação: representações sociais, produção de sentidos e construção dos imaginários midiáticos. E-Compós, n. 1, p. 6, dez. 2004.

Assim, diante de seu papel de disseminador de representações, as instâncias de comunicação de massa possuem um importante papel na desconstrução de preconceitos, pois “são elas que determinam nossas reações e as suas significações são, assim, as de uma causa real” (MOSCOVICI, 2003, p.66). A superação dos preconceitos, quaisquer que sejam eles, passaria, portanto diretamente pela mudança das representações sociais em nossa cultura. Dessa forma, ao propor novas representações, as mídias estimulam a evolução necessária dentro do senso comum para que as formas discriminatórias de julgamento sejam deixadas para trás. Novas representações significam novas reações, passado o choque do não-familiar; representações que afirmem a familiaridade irão convencionar as reações futuras sob esse novo prisma.

2.4.3 As representações sociais nas histórias em quadrinhos

Como anteriormente citado, as histórias em quadrinhos nasceram como produto quase que concomitantemente à imprensa e podem ser analisadas sob os mesmos parâmetros utilizados para estudar a mídia impressa em geral; também sob o prisma da afirmação de Cohen e Klawa, Selma Regina Nunes Oliveira observa que

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

Oliveira vai além; à luz de Denise Jodelet (1984), que afirmou serem as representações sociais os sistemas de interpretação que organizam nossas condutas e guiam nossa relação com a sociedade e com outros indivíduos, ela afirma:

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

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

2.5 Ponto de chegada... e partida

Tendo percorrido todo o caminho teórico que embasa a relevância não só das mais diversas representações sociais e sua disseminação pelos meios de massa, mas também da ocorrência desse processo nas histórias em quadrinhos, chegamos ao momento de explicitar concretamente como esses processos se apresentam nas páginas dos gibis produzidos nos Estados Unidos, lidas por milhares de pessoas em todo o mundo – mais especificamente, nas histórias de super-heróis, que entendemos ser o gênero que melhor configura, ainda hoje, as histórias em quadrinhos ocidentais como um meio de massa.

O recorte aqui apresentado se propõe a traçar um panorama abrangente, perpassando brevemente certos exemplos anteriores à chamada Era de Ouro – termo pelo qual ficou conhecido a aurora das histórias estreladas por aventureiros, desbravadores e seres inumanos. Além disso, selecionamos três personagens para dedicar atenção mais aprofundada e compor estudos de caso mais detalhados; a escolha dos mesmos se deu por fatores como importância histórica dos personagens, ineditismo e impacto da representação que constitui e seu caráter de irradiação – a capacidade de um gênero em fazer com que outros gêneros falem dele (MAINGUENEAU, 2015).

Portanto, veremos no capítulo a seguir como, cada vez mais, as páginas dos quadrinhos foram sendo coloridas pelo arco-íris.

3. SEXUALIDADE(S) E HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Ao voltarmos nosso olhar à representação da(s) sexualidade(s) nas histórias em quadrinhos, é importante que, primeiramente, observemos como se dão as representações de gênero nesse meio – e podemos dizer que elas seguem a mesma direção de uma série de outras mídias de massa: reforçar padrões e ideais ortodoxos dos papéis de gênero. As HQs repetem esse padrão pois, como aponta Selma Oliveira, são pautadas pelas normas do consumo de massa, traduzidas nos valores do senso comum. A autora cita Adorno para justificar a manutenção da disseminação desses valores, que afirma que “o sistema da indústria cultural reorienta as massas, não permite quase a evasão e impõe sem cessar os esquemas de comportamento” (*apud* OLIVEIRA, 2007).

Em uma indústria dominada por homens, em uma sociedade na qual os avanços de movimentos sociais como o feminismo ainda não haviam se consolidado, nota-se que os heróis dos *comics*, mais do que a literatura – mas assim como o cinema – têm nos homens seus protagonistas de forma quase exclusiva. E esses protagonistas são retratados de modo a refletir a realidade e as aspirações do padrão ortodoxo de masculinidade – o entendimento tradicional do que significa ser um homem em nossa sociedade (ainda que em suas distorções fantasiosas dos quadrinhos). Robert Brannon e Debora Davis apontaram as características básicas desse padrão de masculinidade (*apud* PIRES in: ECOSTEGUY, 2008, *apud* GARCIA, 1998), que seriam:

- A medida da masculinidade pelo poder, pela riqueza e pelo sucesso adquirido pelos homens.
- A recusa e a desvalorização do feminino, repelindo qualquer conduta que sugira feminilidade, ainda que remotamente.
- A agressividade e o impulso à aventura como características essenciais do comportamento masculino.

Além disso, o sociólogo Barry Glassner (1989, *apud* MORRISS-ROBERTS, 2013) também afirma que o corpo masculino, de acordo com os padrões normativos da sociedade ocidental, deve ter seus músculos evidenciados como indicativo de masculinidade, pois atestariam um ideal de força e virilidade – um modelo que se faz presente, aliás, desde as antigas representações do corpo nas esculturas greco-romanas.

Podemos perceber tais características como sendo quase onipresentes nos heróis dos *comics*, desde seus primeiros personagens, como atestam as imagens a seguir:



Figura 03 - Tarzan, no traço de Hal Foster, em história publicada em 1933.
 Fonte: <http://www.erbzine.com/mag43/ss27.jpg>



Figura 04 - Flash Gordon, no traço de Alex Raymond, em história publicada em 1933.
 Fonte: <http://bennypdrinnon.blogspot.com.br/2013/02/flash-gordon-by-alex-raymond.html>

Mesmo o herói considerado pelo pesquisador Álvaro de Moya como o ponto alto do vanguardismo nos *comics* – *The Spirit*, criado pelo genial Will Eisner em 1940, não escapava à ortodoxia de tais representações. O gibi do personagem apresentava um refinamento estético e narrativo ímpar entre seus congêneres, com textos

(...) visivelmente influenciados por Gogol e Tchecov em seu balanço típico de conto literário, amargo, irônico, sutil, humorístico, num traço que receberia os mesmos adjetivos. O equilíbrio perfeito, o paralelismo e a simultaneidade de texto e uso da imagem em desenvolvimento idêntico fizeram dessa experiência uma das mais bem logradas em arte. (...) O *travelling*, o contracampo cinematográfico, os cortes, os *close ups*, a ligação das sequências

quase em fusão ou sobreposição, cortes sonoros e efeitos, como um ruído sutil no meio de um quarto na escuridão, tudo era motivo de rendimento cinematográfico (...) (MOYA, 1977, p. 68)

Mesmo com toda a inovação narrativa, a representação de masculinidade em *The Spirit* obedecia a critérios semelhantes aos dos outros personagens dos quadrinhos de aventura norte-americanos – apesar de Eisner ter a necessidade de injetar um certo ar zombeteiro no personagem, o que fez com que ele optasse pelo ator Cary Grant como seu modelo ideal: um homem másculo que possa fazer troça de si mesmo, mas sem perder a aura de heroísmo. Assim, lá estão as mesmas características, tanto físicas quando comportamentais, na essência do personagem (SCHUMACHER, 2013, p. 83).



Figura 05 - The Spirit, herói criado por Will Eisner.

Fonte: <http://lacovacha.mx/comics/galeria-the-spirit-por-will-eisner/>

Já a representação da mulher, segundo Selma Oliveira Nunes (2007), pode ser descrita, grosso modo, como operando sempre na dualidade entre a “virgem” e a “vagabunda”, cristalizando a contraditória visão masculina do feminino entre o fascínio e a perdição.

(...) a feminilidade é construída com o objetivo de ressaltar atributos como docilidade, discrição e fidelidade, para que sejam imediatamente identificados com e associados ao modelo

da virgem. De modo contrário, a sexualidade é associada à luxúria, à loucura e ao pecado na caracterização da vagabunda.

Cada uma dessas categorizações, portanto, possui distinções não só físicas como também de personalidade e comportamento, encaixando cada personagem em uma dessas categorias. Entre essas características, estão os cabelos, detalhes das feições, os trajes, a tendência a estar constantemente em perigo para ser salva pelo herói ou as tentativas de arruiná-lo/conquistá-lo através de artifícios de sedução – da qual o herói invariavelmente escapa, o que mostra a força de seu caráter (OLIVEIRA, 2007, p. 71). Uma comparação entre essas duas representações nos *comics* pode ser feita justamente entre a namorada do Spirit, Ellen Dolan, e a vilã (posteriormente redimida) Silk Satin:



Figura 06 - A mocinha Ellen Dolan, seus cabelos loiros e olhos arredondados.
Fonte: <http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/ellen-dolan/6584>



Figura 07 - A vilã Silk Satin, seus cabelos escuros e olhos agateados.
Fonte: [http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/silk-satin-\(sylvia-satin\)/7671](http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/silk-satin-(sylvia-satin)/7671)

Na história Piratas do Céu, publicada ao longo de várias semanas nas tiras do Fantasma, em 1941, o grupo de criminosas não apenas se enquadra em todos estes estereótipos como também apresenta, numa determinada cena, um evidente componentes de submissão sexual, quando duas integrantes do bando fogem da armadilha de um grupo rival, levando o Fantasma consigo – a contragosto, indo parar em uma ilha deserta.



Figura 08 - O Fantasma castiga Margo e Sala, integrantes do bando Piratas do Céu, por levarem-no consigo em sua fuga.

Fonte: FALK, L.; MOORE, R. O Fantasma: Piratas do Céu - a saga completa. São Paulo: Pixel Editora, 2013, p.118.

Portanto, a mulher invariavelmente é representada sob um olhar masculino sujeito à ortodoxia dos papéis de gênero. Em qualquer um desses papéis, a figura feminina está subordinada ao olhar da figura masculina, dominante nas instâncias de produção e, até então, também no público consumidor das histórias de super-herói. Uma das grandes “vanguardas” de Alex Raymond, como lembra Álvaro de Moya (1977, p. 47), foi ter antevisto o uso da minissaia, anos antes de essa peça de roupa estar no guarda-roupa de mulheres por todo o mundo: poderia Raymond, então, ser considerado o precursor dos

trajes minúsculos e totalmente inadequados às batalhas – como hoje costumamos reforçar em várias instâncias – usados por super-heroínas e vilãs nos quadrinhos norte-americanos? São características como esses trajes e as posições anatomicamente impossíveis nas quais as heroínas são desenhadas, destinadas tão somente ao *male gaze*⁸, que reforçam a posição de submissão e ininterrupta disponibilidade sexual das personagens femininas nos *comics*.

Dessa forma, tais representações que remetem aos papéis ortodoxos de gênero também remetem ao exercício da sexualidade nele implícito: a heterossexualidade compulsória de ambos, de forma que as relações de poder exercidas através do sexo se mostram ali pelo domínio da sexualidade masculina sobre a feminina. E essa é, em princípio, a única sugestão de sexualidade presente nos *comics*.

3.1 Insinuações primeiras

Contudo, ainda que não de forma explícita, certos comportamentos de alguns personagens de populares tiras entre as décadas de 1930 e 1950 são encarados como alusões veladas à homossexualidade. O protagonista da tira *Lil' Abner*, de Al Capp, e sua recusa ao casamento são vistos com certa dubiedade; mas é em Hairless Joe e Lonesome Polecat, personagens coadjuvantes da tira, que residem os maiores apontamentos de um subtexto homossexual velado: os dois se destacam no universo da tira por sua produção do *kickapoo juice*, um elixir que concedia grande força a quem o bebesse. Mas no contexto do qual tratamos aqui, são lembrados por morarem juntos e serem totalmente inseparáveis. O fato de Capp ser lembrado por uma total intolerância ao racismo e à homofobia (apesar de também ser acusado de um violento sexismo)⁹, além de sua disposição à crítica do *status quo*¹⁰, poderiam corroborar tais indícios.

⁸ Expressão que designa o modo pelo qual mulheres são retratadas de forma objetificada, nas mais diversas artes, visando tão somente o deleite do público masculino.

⁹ <http://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/02/just-how-bitter-petty-and-tragic-was-comic-strip-genius-al-capp/273595/> e <http://www.printmag.com/interviews/lil-abner-al-capp-monster-cartoonist/>

¹⁰ Numa história de 1948, Abner encontra os *shmoos*, criaturas de reprodução incessante cuja maior felicidade é serem comidos – o que resolveria o problema da fome no mundo e diminuiria drasticamente a necessidade de trabalho, deixando os capitalistas em polvorosa. Ao historiador Álvaro de Moya, Capp disse não saber como não foi investigado pelo governo, já que a história foi publicada no auge do macarthismo. “Não foi por falta de esforço de minha parte...” (MOYA, 1977, p. 56)



Figura 09 - Li'l Abner foge mais uma vez dos braços de Daisy Mae, sua eterna pretendente.
 Fonte: <https://webcomicoverlook.com/2011/03/03/know-thy-history-lil-abner/>

Já Pogo, famosa tira de Walt Kelly cujos personagens estrearam em 1941 na revista *Animal Comics*, provoca leituras sobre uma relação homoafetiva entre seu personagem-título, um gambá, e seu melhor amigo, o jacaré Albert, ao mostrar os dois não só vivendo juntos como dividindo a mesma cama. Mas ao menos um chiste de subtexto homossexual é evidenciado por James Eric Black em *Walt Kelly and Pogo: The Art of the Political Swamp* (2015).

No quarto capítulo da obra, chamado *Everyone's equal in the swamp* (“Todos são iguais no pântano”, tradução nossa), em uma seção intitulada *The trial of Churchy La Femme* (“o julgamento de Churchy La Femme”), Black dissecar a trama em que os vilões Sarcophagus MacAbre (um abutre) e Wiley Catt (um gato) resolvem forçar uma exceção às regras anticanibalistas do pântano habitado pelos personagens, incriminando a tartaruga Churchy La Femme (trocadilho com a expressão francesa *cherchez la femme* – “procure a mulher”) por um crime federal – Churchy vinha escrevendo cartas a todos os habitantes do pântano para que o carteiro, o pato Chug Chug Curtis, não perdesse seu emprego. Ao enquadrar Churchy por fraude do sistema postal, Sarcophagus e Wiley esperavam que ele fosse condenado à morte (!) para, enfim, poderem fazer uma boa sopa de tartaruga sem receio de recriminações ou punições. Em determinado momento, eles conseguem convencer o Diácono Mushrat, representante religioso do pântano, de que Churchy é culpado não só do crime mencionado, como também de possuir outros comportamentos suspeitos – escrever poesia dita subversiva (ao ser lida de trás para frente), por exemplo.

O autor enumera uma série de referências que mostram o quanto era comum a referência à homossexualidade através de chistes e gírias no cinema e na animação norte-americanos na era pós-Segunda Guerra Mundial, além da presença constante de homens e mulheres considerados levemente afeminados e masculinizados, respectivamente – apesar da proibição tácita da indústria cinematográfica norte-americana em mostrar qualquer “perversão”; e numa era em que as tiras de quadrinhos ainda eram vistas como uma saudável distração para adultos e crianças, nenhuma sobrançelha era erguida diante dessas pequenas referências. As tiras que mostram a primeira aparição do Diácono na história, para Black, são recheadas desses subtextos.



Figura 10 - Churchy La Femme se esconde de Wiley e Mushrat.

Fonte: BLACK, J.E. Walt Kelly and Pogo: The Art of the Political Swamp. Jefferson: McFarland & Company, 2015, p. 99

No segundo quadro da primeira tira, Churchey se transforma em um *nickelodeon*, uma máquina que exibia filmes curtos ao preço de um níquel – de acordo com a análise de Black, um recurso comum para a exibição de filmes pornográficos. Quando Wiley encara a “tela” e afirma que só vê “um rosto grande com um olhar feioso nele”, o rato que acompanha Churchey cita o ditado “*one man’s meat is another man’s poison*” (“a carne de um é o veneno do outro”), usado entre os falantes da língua inglesa para expressar que as pessoas gostam de coisas diferentes entre si. No quadro seguinte, é revelado que Churchey “cuspiu” no olho de Wiley, segundo Black, uma referência à

ejaculação reforçada no quadro seguinte, quando Churchy mostra apenas um olho ao sair de sua concha: cobras e cabeças de tartaruga de um olho só seriam referências a pênis; além disso, “tocador de realejo e seu macaco” – disfarce de ambos na segunda tira – também seria uma gíria para casais homossexuais. Black cita alguns aspectos da cultura *queer* dos anos 1930, como bailes de máscaras decalcados dos tradicionais bailes de debutantes, em que um indivíduo homossexual tinha a oportunidade de ser “introduzido” à comunidade gay, realizados comumente em cidades como Nova York, Nova Orleans e Baltimore; além das várias metáforas para se referir à homossexualidade, como “usar uma máscara e tirá-la”, para se referir à vida dupla levada por muitos indivíduos homossexuais na época, que precisavam “manter o cabelo pra cima” – ou seja, separar sua “vida homossexual” de sua vida ortodoxa. Para Black, Kelly, tendo sido um homem solteiro na Nova York dos anos 1930, teria sido exposto a todos esses significados, e o constante levantar e abaixar de sua cabeça para dentro de seu casco durante toda a história poderia ser mais uma referência a essa última metáfora.

Contudo, de acordo com Black, essa história específica não apenas apresenta um chiste isolado, escrito diante de uma oportunidade fortuita, mas toda a história seria uma crítica à política do senador Joseph McCarthy de perseguição a funcionários do governo norte-americano presumidamente homossexuais, sob a alegação de risco à segurança nacional: tais funcionários seriam facilmente chantageados ao serem ameaçados de ter sua “anormalidade” revelada; além disso, esses indivíduos “fracos e pervertidos” que representavam o governo no exterior “depreciavam o prestígio da nação”.

Toda a trama da história de perseguição a Churchy se baseia em acusações mal-fundamentadas de que seu comportamento é uma ameaça à ordem pública. A introdução de Sarcophagus MacAbre disfarçado de Dr. Kidney, especialista em problemas do correio americano, seria uma alusão ao Dr. Albert Kinsey, sua hoje famosa escala de flutuação da sexualidade e sua distorção pelas instituições sociais tradicionais – como a igreja. O julgamento de Churchy é feito não por um tribunal, mas pela associação de senhoras locais, representando o julgamento sumário e inadequado dado aos funcionários perseguidos por McCarthy. Contudo, em determinado momento, quando tudo indica que Churchy escapará da condenação, MacAbre e Wiley resolvem cozinhar o próprio Diácono – para Black, ampliando a metáfora para a insensata, injusta e ineficaz caça aos simpatizantes do comunismo naquela época: alguém será enquadrado; se não determinado indivíduo, que configura uma potencial ameaça à tradição e aos

bons costumes, há de ser você – que deveria tê-lo enquadrado de maneira mais eficaz. Afinal, alguma cabeça há de rolar.

A força das tiras foi acentuada quando [a revista] *Time* dedicou uma matéria de capa a desmascarar os métodos de McCarthy, em 22 de outubro [1951]. Devemos mencionar que Kelly criou essas tiras cerca de seis a doze semanas antes de ela ser publicadas nos jornais. Ele poderia não ter ideia sobre a matéria quando iniciou a trama, mas a afortunada coincidência pode tê-lo encorajado. Churchy foi acusado de um crime, ainda que ele não fizesse ideia de que aquilo era um crime. Seu julgamento não se dá em um tribunal, como em um julgamento anterior envolvendo Albert (...), mas nas mesas aonde as famílias se reúnem para as refeições. Kelly está tentando reforçar o fato de que as pessoas demitidas do Departamento de Estado não receberam um julgamento de verdade, mas foram condenadas por boatos e por uma potencial indiscrição. Foram julgados pelos membros da sociedade, fiando-se em seus próprios sentidos de culpa e moralidade, em vez de pela lei. (BLACK, 2015, pg. 106, tradução da autora)

A afirmação de Black para a presença de personagens que apresentam leves características consideradas como pertencentes ao sexo oposto como metáfora para a homossexualidade pode ser utilizada como base para a interpretação de dois personagens da tira *Terry and the Pirates*, de Milton Canif. O primeiro é Papa Pyzon, famoso líder de um perigoso bando criminoso com base no sul da China. As tiras dominicais em cores, que mostram claramente seus lábios vermelhos e feições coradas, dão a impressão de que o personagem usa maquiagem – um estereótipo feminino, além de seus brincos (apesar de este ser um acessório comum à figura do pirata). Em complemento à sua aparência, Pyzon odeia mulheres, algo que é constantemente afirmado pelo personagem em diversas ocasiões.



Figura 11 - O afeminado Papa Pyzon odeia mulheres.

Fonte: <http://comicbookplus.com/?dlid=581>

Porém, como dito anteriormente, os quadrinhos ainda eram considerados uma forma “segura” de entretenimento, livre das “perversões” do mundo adulto; portanto, uma figura como Pyzon não despertava maiores atenções, mesmo diante de sua aparência e seu comportamento, pois estas seriam formas de evocar a homossexualidade sem causar escândalo; afinal, nas práticas discursivas, é preciso “considerar o feixe complexo de relações que possibilita que esta prática ‘se refira a tal ou tal objeto, empregue tal ou tal enunciação, utilize tal ou tal conceito, organize tal ou tal estratégia” (FOUCAULT *apud* DOMINGOS, 2015, p. 43). Isso é corroborado por uma fala de Caniff em entrevista à revista especializada *The Comics Journal*, no número 108 (maio de 1986): “As pessoas apenas achavam ele um maricas. A ideia de qualquer desvio sexual nem passava pela cabeça das pessoas, naqueles dias”¹¹.

O mesmo poderia ser dito, portanto, de Sanjak: não apenas por sua aparência claramente masculinizada, mas também por seu nome ser o mesmo de uma ilha próxima a ilha de Lesbos (do qual deriva o termo “lesbianismo”, que designa a homossexualidade feminina, por lá o ser local de nascimento da poetisa Safo, que muitas vezes descreveu o amor entre mulheres).

¹¹ <http://web.archive.org/web/20090203045438/http://cagle.msnbc.com/hogan/features/out/out.asp>



Figura 12 - A estreia de Sanjak, “a mulher mais esperta de todas”.

Fonte: <http://comicbookplus.com/?dclid=20569>

Além disso, há ainda a tira que talvez possibilite a interpretação de homossexualidade implícita mais clara entre todos esses exemplos: trata-se de Krazy Kat, publicada entre 1913 e 1944. A tira conta as desventuras do gato que dá nome à série, sempre a perseguir o rato Ignatz, por quem é apaixonado; mas Ignatz o despreza e sempre tenta acertá-lo na cabeça com um tijolo – o que Krazy interpreta como sinal de afeição. Ainda que vários outros cartunistas e historiadores dos quadrinhos se recusem a aceitar Krazy como um personagem masculino, e seu criador, George Herriman, já tenha afirmado que “o gato pode ser ele ou ela”, ele sempre se referiu ao gato por pronomes masculinos – assim como a Ignatz.

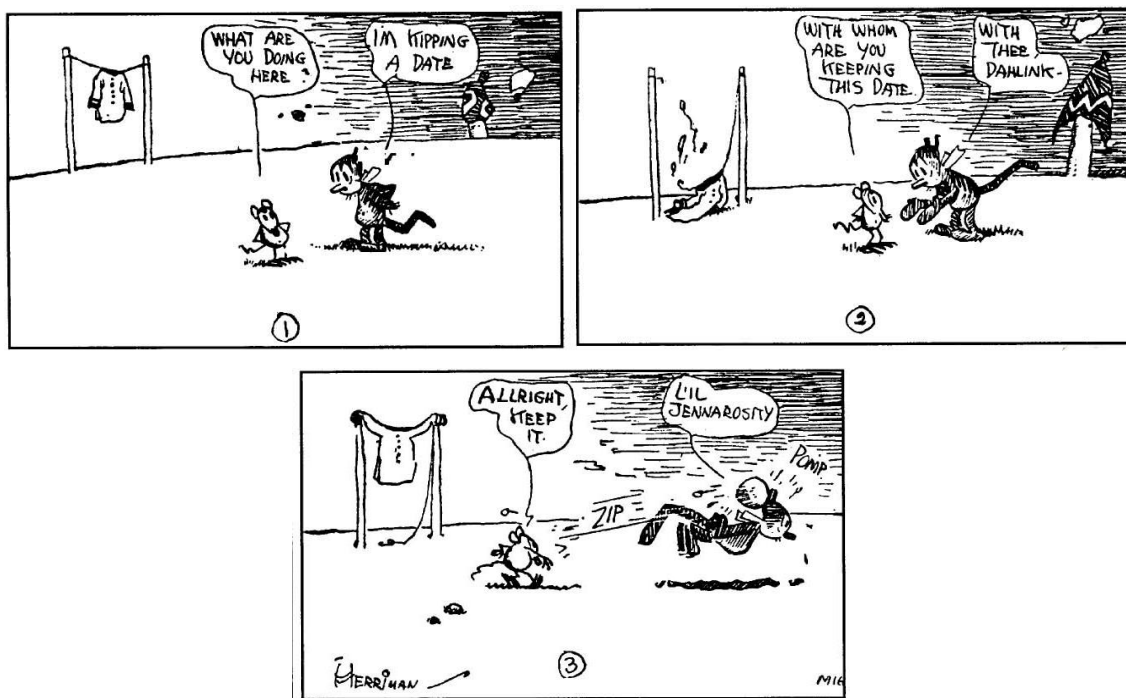


Figura 13 - Krazy Kat em um “encontro” com seu querido Ignatz.
 Fonte: <http://www.comicstriplibrary.org/display/355>



Figura 14 - Senhor Krazy Kat, como visto no primeiro quadro.
 Fonte: <http://everydayheterosexism.blogspot.com.br/2013/03/krazy-kat-first-gay-comic-character.html>

3.2 Era de Ouro e a censura do Comics Code Authority

Mas saltemos, então, ao ano de 1938, quando surge o personagem que é, até hoje, encarado como a maior encarnação da “ideia de massificação e visão cosmopolita dos heróis e sua mitologia” (MOYA, 1977) – o Super-Homem, que estreou nas páginas do gibi *Action Comics* #1 (publicado pela National Periodical Publications), após seus

criadores, Jerry Siegel e Joe Shuster, encararem uma série de recusas por parte de várias outras editoras. É o início do domínio do gênero que, por muito tempo, seria visto como o símbolo da própria expressão dos quadrinhos: as histórias de super-heróis. A primeira história do Super-Homem já reforça os estereótipos de papel de gênero ao apresentar, também, sua colega de trabalho e interesse romântico: Lois Lane, que apesar de poder ser considerada uma mulher “moderna” (afinal, além de trabalhar no jornal, exerce a função de repórter, e não uma das funções costumeiramente vistas como femininas, como secretária), encarna a típica mocinha em perigo: rejeita os tímidos avanços de Clark Kent, a quem falta a virilidade e iniciativa do homem heterossexual padrão; e se assombra diante de seu alter-ego forte e corajoso, ao ser carregada em seus braços após ser salva de bandidos.

Contudo, ao longo dos anos seguintes, as mentes conservadoras dos EUA passaram a enxergar nesses quadrinhos uma ameaça. Com o crescimento da popularidade das HQs, também cresceram as acusações de que a leitura de gibis era prejudicial às crianças e aos jovens. O ponto alto da paranoia que se instalou entre pais, educadores e nossos velhos conhecidos, os cidadãos de bem, foi a publicação, em 1954, do livro *Sedução dos Inocentes*. O epíteto sensacionalista de autoria do psiquiatra Frederick Wertham, travestido de libelo da antidegeneração infanto-juvenil, afirmava que a leitura de histórias em quadrinhos por parte de crianças e adolescentes os fazia desenvolver propensões à delinquência. O sexo, claro, também era uma ameaça, principalmente diante dos corpos bem delineados e das roupas provocantes usadas por várias personagens femininas. O suposto estudo, ao longo dos anos que se seguiram, foi sendo desmistificado; muitos dos dados apresentados por Wertham, confirmou-se, eram inventados ou distorcidos para embasar suas suposições paranoicas. Contudo, uma de suas afirmações perdurou durante muito tempo, teve consequências duradouras para a indústria dos *comics* e, a sua maneira, tornou-se parte importante da cultura pop – da qual as histórias em quadrinhos, sem dúvida, são uma das bases. E ela dizia respeito justamente à questão da sexualidade.

De acordo com Wertham, a leitura dos quadrinhos poderia levar os jovens incautos não só à delinquência e à violência, mas também a distúrbios sexuais. E não só às perturbações causadas nas mentes despreparadas pelas impudicas mulheres de nanquim, mas também à denegação da homossexualidade. Suas evidências mais concretas? Os quadrinhos do Batman e da Mulher-Maravilha. Segundo o psiquiatra,

Apenas alguém que desconheça os fundamentos da psiquiatria e da psicopatologia sexual pode deixar de perceber a sutil atmosfera de homoerotismo que perpassa as aventuras do maduro ‘Batman’ e seu jovem amigo Robin. (...) histórias como as do Batman ajudam a fixar tendências homoeróticas ao sugerir um modelo de relação entre um adulto e um adolescente ou um tipo de relacionamento como entre Ganimedes e Zeus... nos tipos de quadrinhos como os do Batman, tais relacionamentos são retratados para as crianças antes mesmo que elas saibam ler. Batman e Robin, a “dupla dinâmica”, também conhecido como “o ousado duo”, saem para a ação em seus uniformes especiais... a sensação é de que os homens devem ficar juntos, pois há tantas criaturas vilanescas que devem ser exterminadas. Eles rastejam não apenas sob cada cama, mas sob cada céu... às vezes, Batman acaba ferido e o jovem Robin é mostrado sentado ao lado dele. Em casa, levam uma vida idílica. São Bruce Wayne e “Dick”¹² Grayson. Bruce Wayne é descrito como um “playboy” e sua relação oficial com Dick é a de seu guardião legal. Eles vivem em suntuosos aposentos, com lindas flores em grandes vasos, e tem um mordomo, Alfred. Batman é apresentado de robe. Enquanto sentam-se à lareira, às vezes o jovem se preocupa com seu parceiro. “Há algo errado com Bruce. Ele não tem sido o mesmo esses dias”. É como o sonho de dois homossexuais vivendo juntos. (...) histórias como as do Batman podem estimular crianças a fantasias homossexuais, de cuja natureza elas podem não estar conscientes. (WERTHAM, 1954, p. 189-191, tradução da autora)

Além de suas pesquisas com pacientes infanto-juvenis, Wertham pode ter chegado a tais conclusões ao se deparar, talvez, com imagens como as que se seguem:

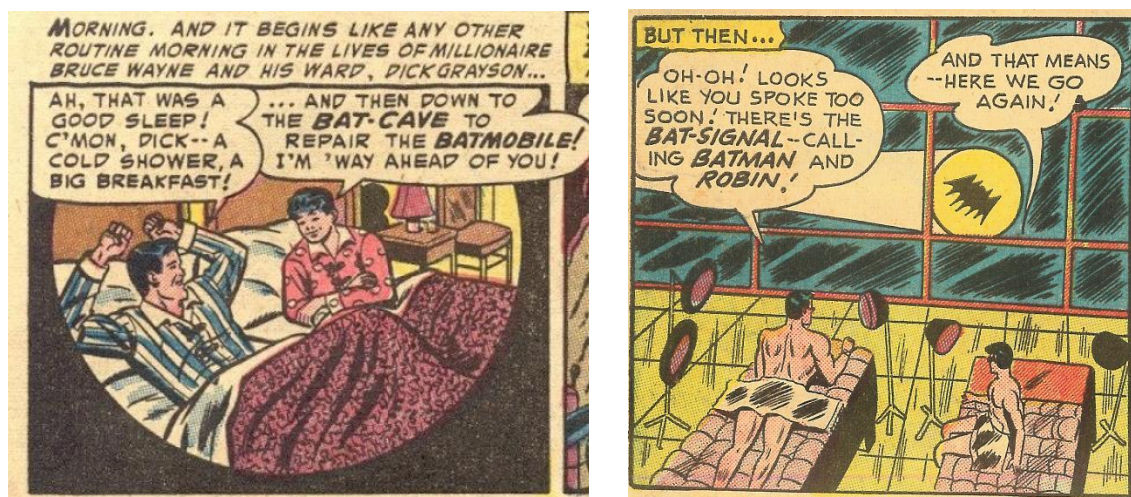


Figura 15 - Bruce Wayne e Dick Grayson acordam juntos, se bronzeiam juntos...

Fonte: http://www.slate.com/articles/arts/books/2016/04/the_history_of_the_gay_subtext_of_batman_and_robin.html

¹² As aspas de Wertham podem ser a sugestão de que o nome Dick, que na língua inglesa também é um termo para se referir a pênis, foi escolhido propositadamente para reforçar o contexto homossexual.



Figura 16 - ...e fazem passeios noturnos de barco juntos.

Fonte: http://www.slate.com/articles/arts/books/2016/04/the_history_of_the_gay_subtext_of_batman_and_robin.html

Na verdade, as acusações de Wertham eram baseadas, em sua maioria, em suas entrevistas com pacientes e dados de uma série de pesquisas – todos distorcidos, como foi recentemente comprovado¹³. De qualquer forma, a semente estava plantada e imagens como essas alimentaram a imaginação tanto de fãs quanto de detratores. Tais acusações, as histórias leves e coloridas estreladas pelos dois durante os anos 1950 e o duplo sentido indubitavelmente suscitado por quadros como os que apresentamos, influenciaram o clima do seriado televisivo estrelado pelos personagens de tom humorístico e estética *camp*, na década de 1960, e fez com que a suposta dúvida a respeito da sexualidade do homem-morcego se tornasse uma discussão perene na cultura pop ocidental.

Quanto à Mulher-Maravilha, Wertham via na personagem características próprias do padrão de gênero masculino, como o impulso à aventura e o uso da força, além, é claro de seu protagonismo – apesar de uma edição de *Justice Society of America* mostrar o grupo fazendo um convite à Mulher-Maravilha para que ela se junte a eles como **secretária**, o que reforça o caráter de submissão aos quais as personagens femininas dos quadrinhos de super-heróis eram submetidas, assim como na vida real (apesar de esta história não ter sido escrita pelo criador da personagem – e diz-se que ele detestou vê-la nessa posição).

¹³ <http://www.universohq.com/noticias/fredric-wertham-manipulou-dados-do-livro-seducao-do-inocente/>



Figura 17 - Mulher-Maravilha se une à Sociedade de Justiça como sua secretária, em All-Star Comics #13 (outubro/novembro de 1942).

Fonte: <http://www.blastr.com/2013-6-4/little-known-sci-fi-fact-originally-wonder-woman-was-jsas-secretary>

Ainda assim, Wertham via no heroísmo da personagem uma negação da vivência do feminino e, em seus laços forjados predominantemente com mulheres, uma negação à afeição pelo masculino. Como dissemos anteriormente, a heterossexualidade é um fator compulsório dos papéis ortodoxos de gênero; dessa forma, a Mulher-Maravilha tornava-se um perigoso exemplo, influenciando meninas que lessem suas histórias a tornarem-se lésbicas.

A contraparte lésbica do Batman pode ser encontrada nas histórias da Mulher-Maravilha e da Gata Negra. A conotação homossexual de histórias como as da Mulher-Maravilha são psicologicamente inconfundíveis. A *Psychiatric Quarterly* lamentou em um editorial a “aparição de um eminente terapeuta infantil como um implícito apoiador de uma série... que retrata um ódio extremamente sádico por todos os homens em uma estrutura claramente lésbica.”

Para os meninos, a Mulher-Maravilha é uma imagem assustadora. Para as meninas, é um ideal mórbido. Onde o Batman é antifeminino, a atraente Mulher-Maravilha é definitivamente antimasculina. A Mulher-Maravilha tem seu próprio culto de mulheres. Elas são continuamente ameaçadas, capturadas, quase levadas à morte. Há um enorme grau de resgates mútuos, o mesmo tipo de fantasias de resgate que há em Batman. Suas seguidoras são as “Holliday Girls”, ou seja, as garotas das folgas, as garotas das festividades, as garotas festivas¹⁴. A Mulher-Maravilha se refere a elas como “minhas garotas”. Suas atitudes em relação à morte e ao assassinato são uma mistura da indiferença dos quadrinhos de crime com a

¹⁴ No original, “the gay party girls, the gay girls” – o termo da língua inglesa, antes de ser utilizado comumente para designar indivíduos sexuais, significa “festa”, “alegria”. Mais uma vez, Wertham força a interpretação ao limite.

timidez das doces garotinhas. Quando pensam que uma das Holliday Girls se afogou como resultado das maquinações dos inimigos homens, uma delas diz: “Sério, eu daria o último pedaço de doce do mundo para trazê-la de volta!” Numa história típica, a Mulher-Maravilha se envolve em aventuras com outra garota, uma princesa, que fala repetidamente sobre “aqueles homens perversos.” (WERTHAM, 1954, p. 189-191, tradução da autora)

O curioso é que a origem da Mulher-Maravilha tem, sim, um forte componente sexual envolvido em suas primeiras histórias, mas não necessariamente envolvendo a homossexualidade – ainda que, ao longo dos últimos anos, cada vez mais autores que vieram a trabalhar com a personagem levam em consideração o fato de as antigas sociedades gregas tolerarem relacionamentos homossexuais e que a origem da personagem se dá na fictícia Ilha Paraíso, habitada tão somente por amazonas, o que leva à improbabilidade de que elas, em séculos, não se relacionassem afetiva e sexualmente entre si – mas estamos nos adiantando. O co-criador da Mulher-Maravilha, o psicólogo William Moulton Marston (junto com sua esposa, Elizabeth Holloway Marston) era adepto do BDSM (*Bondage*, Disciplina, Sadomasoquismo e Masoquismo) e a profusão de aparições de elementos como algemas, correntes, seu famoso Laço da Verdade e determinadas técnicas de imobilização pode ser considerada uma alegoria das práticas sexuais de Marston, como apontou Francis Gonçalves dos Santos em artigo apresentado nas 3^{as} Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, na Universidade de São Paulo (USP), em 2015. Mas talvez essa relação estivesse um pouco além da visão dos puritanos da época, tendo sido totalmente ignorada.



Figura 18 - “Na Ilha Paraíso , onde fazemos muitos jogos de atar, esse é considerado o método mais seguro para amarrar os braços de uma garota!”

Fonte: <http://www.extrebeo.com/2015/01/de-la-c-la-c-9-wonder-woman-rompiendo.html>

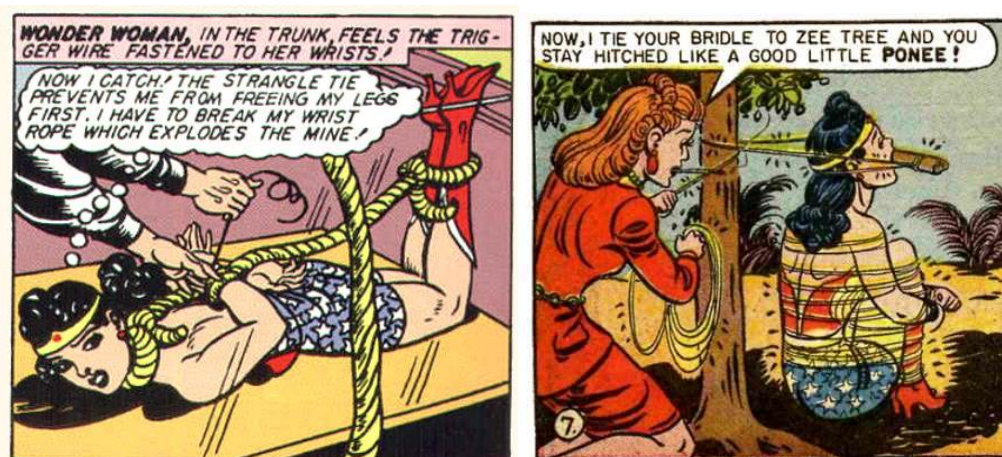


Figura 19 - Mais posições típicas do *bondage* nas páginas da Mulher-Maravilha.
 Fonte: <http://www.harpersbazaar.com.au/news/culture-club/2016/12/history-of-wonder-woman/>

Teve início uma histeria anti-quadrinhos. Os pais estavam preocupados e o governo também. Afinal, o sexo precisa estar ordenado em um “regime ordenado de saber”, pois é uma das questões a partir da qual se dá a criação do sujeito. Assim, é fundamental às instâncias legitimadas de produção discursiva em nossa sociedade – a igreja, a medicina, o direito – ter controle sobre ela:

“(...) a sexualidade, como mostrou Foucault, assumiu as qualidades de um dispositivo e tornou-se o cerne de uma formidável petição de saber: obstinarmos-nos em conhecer a nós mesmos através do que seria o constituinte de nosso grande segredo, o sexo (...) as práticas sexuais tornar-se-ão invólucro da identidade humana e indivíduos serão categorizados a partir da manifestação da própria sexualidade. Os códigos e as fronteiras em que se encerra o sexo demarcarão os lugares sociais do sujeito na relação com sua sexualidade, esta agora refúgio para o normal e o patológico (DOMINGOS, 2015, p. 11).

E sendo a heteronormatividade considerada essencial à construção da instituição que dá base a essa sociedade – a família – tal ameaça não podia ser tolerada. É necessário manter a ordem das estruturas.

Assim, o Subcomitê de Delinquência Juvenil do Senado norte-americano convocou Wertham para uma série de audições em que foram discutidos os malefícios da leitura de histórias em quadrinhos. Diante da possibilidade de uma regulamentação governamental (algo que, sabemos, não é apreciado por empresa alguma, seja lá qual for seu ramo) as editoras se adiantaram e criaram seu próprio código de autregulamentação: no ano de 1954, a *Comics Magazine Association of America* instituía o *Comics Code Authority*, ou, simplesmente, CCA. Uma série de artigos que descreviam o que poderia

ou não ser mostrado nas páginas dos gibis. A obediência ao código garantia um selo na capa da revista, o que por sua vez garantia a tranquilidade dos pais.



Figura 20 - “Revistas em quadrinhos aprovadas pelo código são divertimento inteiramente educacional”.

Fonte: <http://comicsalliance.com/history-comics-code-authority/>

Entre as normas que determinavam o que poderia ou não ser mostrado nas histórias em quadrinhos, um trecho do código ditava as normas de representação sobre casamento e sexo. O segundo item deste trecho dispõe que “cenas violentas de amor, assim como anormalidades sexuais são inaceitáveis”; já o sexto item postulava que “A perversão sexual ou a inferência ao mesmo são estritamente proibidas”. Entre essas ditas perversões, estava incluída a homossexualidade (ainda que implicitamente). A primeira reformulação do código, em 1971, manteve estes itens inalterados¹⁵.

3.3 A homossexualidade na pauta pública e o amadurecimento dos quadrinhos

Ainda que a cultura de massas floresça na dialética entre consciência e alienação, conhecimento e fetichização da realidade (COHEN, KLAWA, 1977), as histórias em quadrinhos, como outras mídias de massa, também viam florescer em seu meio discursos de contestação e reflexão sobre a realidade – como em alguns dos exemplos que apresentamos anteriormente; *Li'l Abner*, por exemplo, independente de conter ou não referências intencionais à homossexualidade, era uma ácida crítica à sociedade norte-americana. Tais discursos nascem por conjuntura de enunciação, podendo ser proferidos com base em uma série de outras circunstâncias sociais que permitem que novos discursos e novas representações tenham espaço. O mesmo se deu com a

15 REBLIN, I.A. Homossexualidade e superaventura: uma questão de conquista ou de mercado? In: BRAGA JR., A.X. (org.) Questões de sexualidade nas histórias em quadrinhos. P. 20-21, 2014.

homossexualidade nos *comics* – mesmo com o CCA ainda em vigor. Aos poucos, começavam a surgir personagens cujas evidências sugeriam sua homossexualidade; mas apenas isso: evidências. Sugestões e pequenas piscadelas dos roteiristas, que insinuavam um desvio da expectativa do leitor acerca dessa característica do personagem. Ainda assim, eram geralmente personagens secundários, ou mesmo de terceiro escalão. Contudo, foi um desenvolvimento que acompanhou a evidencialização do sujeito homossexual na pauta pública e nas instâncias de debate da sociedade, quando

No decorrer da segunda metade do século XX, vimos irromper a luta de diversos grupos de cunho emancipatório e de defesa do exercício da livre sexualidade. Na esteira desses movimentos, na efervescência das mobilizações ganha corpo e voz, ao longo dos anos de 1970, o gay power americano. Empenhando-se em dar visibilidade a esse modo de expressão da sexualidade, o ativismo do gay power propunha que homens e mulheres homossexuais assim se afirmassem; passassem da vergonha para o orgulho em relação a própria sexualidade. Como mostra Simões e Facchini (2009, p. 45): “o amor que não ousava dizer seu nome tinha saído às ruas, criara sua própria rede de trocas, encontros e solidariedade, desenvolvera um senso mais positivo de autoestima pessoal corporificado nas novas identidades de gays e lésbicas”. Nesse sentido, precisamos destacar que havia, naquele momento, uma necessidade do próprio movimento de demarcar em seu discurso a separação do “sujeito político gay” daquele sujeito homossexual reduzido à sexualidade, uma “espécie”, como lembra Foucault. (DOMINGOS, 2015, p. 33)

A liberação sexual pregada pelos movimentos de contra-cultura, o surgimento de personalidades de destaque como o ativista Harvey Milk e a retirada da homossexualidade do Código Internacional de Doenças pela Organização Mundial de Saúde (OMS): exemplos de eventos que levaram as mais diversas instâncias da sociedade a novas representações e novos discursos que transpunham a estigmatização dos homossexuais – sendo este último, talvez, o mais significativo, lembrando a importância da ciência como instância legitimada de produção discursiva (e corroborando o ciclo das representações elaborado por Moscovici explicitado no capítulo anterior):

Pensamos com Michel Foucault (2008b) que é através da dispersão de acontecimentos que se caracteriza e se define um tipo de discurso. O que possibilita a existência de dado discurso são as diversas descontinuidades que irrompem na história. (...) Precisamos, portanto, fazer aparecer sua “multiplicação causal” (FOUCAULT, 2006c), ou seja, os múltiplos processos que o constituem: as conexões, encontros, bloqueios, apoios, os jogos

de verdade e estratégias que possibilitaram sua formação que, como acontece a objetos históricos à luz das relações de saber/poder, logo são apresentados como evidentes (DOMINGOS, 2015, p. 91).

Se o sexo não era algo problemático, era algo a ser ignorado, na tentativa de estabelecer a permanência desse jogo de poder em que ele é, ao mesmo tempo, verdade e tabu – uma nota digna de consideração é a afirmação de Armand Mattelart e Ariel Dorfman, no seminal estudo “Para ler o Pato Donald” (1971), crítica feroz aos quadrinhos de Walt Disney e aos valores do mundo capitalista disseminados pelos mesmos, de que a ausência de pais e filhos – as relações familiares dos personagens principais, como Tio Patinhas e Pato Donald, são sempre entre tios e sobrinhos – seria um apagamento do sexo, através do qual se evitaria a incômoda pergunta “de onde vem os filhos”.

Ainda que hoje, principalmente pelo aumento da faixa etária de seu público consumidor, a paranóia “wertheniana” da ponte para a degeneração não seja mais tão difundida (tendo sido substituída pela ojeriza do leitor médio, o branco de classe média heterossexual conservador), a suposta influência dos gibis sobre o comportamento sexual de seus leitores mais novos é agora vista até sob um viés pedagógico; desde a época de Will Eisner as cartilhas em quadrinhos são vistas como ferramenta fundamental; a mídia dos quadrinhos, com o passar do tempo, passou a servir aos mais diversos fins, ultrapassando o campo da narrativa ficcional, como aponta Groensteen (2004): da comunicação empresarial ao relato autobiográfico,

Doravante, nenhum assunto mais é estranho ou proibido à história em quadrinhos. Sua história foi de uma diversificação temática crescente, de uma expansão contínua de seu campo de investigação narrativa. (GROENSTEEN, 2004, p. 22, 23)

O tema viu sua abertura passar a crescer, como é de costume nas expressões artísticas que acabam reproduzidas nos meios de massa, em suas vertentes underground: foram os *comix* que escancararam o sexo na pudica sociedade norte-americana. Contudo, apesar de quadrinhos como os de Robert Crumb e Gilbert Shelton mostrarem abertamente relações sexuais, fetiches e orgias, a homossexualidade continuava no armário.

Mas hoje também podemos dizer que há uma renovação no olhar sobre os super-heróis – que, durante as últimas décadas, eram praticamente o único sinônimo de histórias em quadrinhos para o grande público. Parte disso talvez advenha das bem-

sucedidas investidas dos grandes estúdios cinematográficos nas adaptações das histórias desse gênero para o cinema (o primeiro filme dos Vingadores, sozinho, lucrou US\$ 1,518 bilhão e é, até esta data, a maior bilheteria do gênero); uma lembrança de que, apesar de durante muito tempo desacreditadas e rebaixadas, as histórias em quadrinhos de super-herói ajudaram a constituir uma espécie de mitologia moderna (KNOWLES, 2007), transcendendo o próprio meio e passando a fazer parte do imaginário coletivo do mundo contemporâneo, sendo conhecidos – mesmo que superficialmente – por muitas pessoas que não necessariamente formam o público leitor dessas histórias; é improvável que alguém afirme nunca ter ouvido falar no Homem-Aranha, no Hulk, nos X-Men; e menos ainda da “trindade” Super-Homem, Batman e Mulher-Maravilha. Por isso, entre outras razões, pode-se dizer que “os quadrinhos são a forma de comunicação mais instantânea e internacional de todas as formas modernas de contato entre os homens de nosso século” (MOYA, 1977, p. 23).

As histórias do gênero também passaram a tratar de uma série de outras questões antes consideradas delicadas e o CCA foi tornando-se “caduco” antes mesmo de ser oficialmente abandonado pelas editoras. Um efeito, muito provavelmente, do envelhecimento do público leitor, antes formado por crianças e pré-adolescentes, hoje formado basicamente por adolescentes e jovens adultos (um fenômeno que provavelmente teve início com a aposta das grandes editoras no mercado direto, que incensou as *comic shops*, lojas especializadas que são o paraíso para colecionadores e leitores iniciados, mas que falham em capturar a atenção de novos leitores). As histórias passaram a acompanhar a (suposta) maturidade de seu público, abordando cada vez mais temas considerados tabus, seja explicitando a metáfora do conflito racial nas histórias dos X-Men, seja tratando de assuntos envolvendo a sexualidade considerados tabus: assim começaram a aparecer os primeiros homossexuais nos quadrinhos de super-herói.

Dentre as muitas transições sociais ocorridas nas últimas décadas, o movimento pelos direitos dos cidadãos LGBT ganhou cada vez mais força, instalando os indivíduos de sexualidades ditas divergentes em um local de maior destaque e visibilidade nos espaços de debate públicos – entre eles, a mídia. As formas de representação (ou da falta delas), então, passaram a ser questionadas, desconstruídas, reinventadas. Uma nova lógica que se dá a partir do encadeamento de processos envolvendo atos de comunicação (uma das bases constituintes de nossas relações sociais) e todos os elementos neles circunscritos.

3.4 LGBTs nos quadrinhos de super-heróis: anos 1980 e 1990

Considerado hoje o primeiro super-herói assumidamente homossexual, o mutante canadense Estrela Polar será abordado mais a frente, em nossos estudos de caso, de forma mais detalhada, junto a outros personagens que consideramos pilares da nova abordagem da indústria dos *comics* na representação LGBT. Contudo, passamos no momento a uma série de outros personagens surgidos a partir dos anos 1980, quando os movimentos pelos direitos LGBT já haviam se estabelecido na pauta pública. A criação dos mesmos refletia “a irrupção de uma singularidade histórica” que cria as condições para o nascimento e a circulação dos discursos por eles representados (DOMINGOS, 2015, p. 20).

Trataremos, mais à frente, de personagens que encarnam aspectos de destaque no universo da representação LGBT nos *comics*. Contudo, antes disso, faremos um pequeno apanhado de outros exemplos que constituem o conjunto dessas representações. Estes casos estão divididos em dois momentos: o primeiro é constituído de personagens surgidos ou que tiveram sua homossexualidade revelada até meados dos anos 2000; o seguinte, dos anos 2000 até os dias atuais.

Nesse primeiro momento, diante da cortina de fumaça que ainda envolvia o assunto, um dos maiores destaques – ainda que negativo – foi o mago peruano Gregorio de la Vega, o Extraño, da DC Comics.



Figura 21 - Extraño, o primeiro personagem implicitamente gay da DC Comics.

Fonte: <http://thefw.com/extrano-dc-comics/>

Personagem criado por Steve Engleheart e Joe Staton em 1988, Extraño parece ocupar o lugar ao qual Moscovici se refere ao afirmar que, as representações determinam tanto o caráter do estímulo como a resposta que ele incita (2003, p.100). Diante, portanto das discussões correntes na sociedade a respeito da identidade dos indivíduos LGBT, os quadrinistas acabaram criando a encarnação de uma série de estereótipos que somados, tornaram o personagem ofensivo não só aos leitores conservadores, mas à própria comunidade gay.

A primeira aparição de Extraño se deu em *Millenium #2* e a explicitude de sua homossexualidade começa em seu próprio nome – “extraño” traduz-se, em inglês, como “strange”; além da provocação ao personagem de mesmo nome da Marvel Comics, (o Dr. Strange, nosso Dr. Estranho), a tradução literal é sinônima de um outro termo da língua inglesa que passou a designar os indivíduos pertencentes à comunidade homossexual: *queer*. Seu comportamento era extravagante e afeminado; ele se referia constantemente a si mesmo como “tia”, era obcecado por seu cabelo e seus trajes eram extravagantes até mesmo para o mundo já excessivamente colorido dos super-heróis. Como o CCA ainda estava em vigor, Extraño nunca verbalizou sua orientação sexual; mas quadros como o apresentado a seguir, na Figura 22, somados aos seus vários estereótipos estéticos, deixavam pouco para a imaginação – tendo em vista “a relevância de outros sistemas semiológicos na constituição dos enunciados” (DOMINGOS, 2015, p. 35).



Figura 22 - “Levei **anos** para descobrir o que eu queria”; indiretas e o figurino extravagante davam a deixa sobre a sexualidade de Extraño.

Fonte: <http://thefw.com/extrano-dc-comics/>

Se o personagem em si já era passível de críticas, sua morte foi ainda mais digna de vergonha para a equipe editorial da DC Comics da época: infectado pelo HIV por um vilão chamado Hemo-Goblin, capaz de transmitir o vírus apenas com um arranhão – de todos, o equívoco mais ultrajante na história desse personagem já um tanto quanto equivocado.

Apesar de ter permanecido na cova por mais tempo do que o comum entre os super-heróis, Extraño voltou a aparecer recentemente na primeira edição de uma minissérie estrelada pelos heróis Meia-Noite e Apolo (personagens nos quais também nos aprofundaremos em nossos estudos de caso, no capítulo seguinte). Totalmente reformulado, de modo a se afastar completamente de sua malfadada encarnação anterior, Gregorio – que afirma na história agora rejeitar a antiga alcunha – tem papel fundamental na trama e, em seu desfecho, evoca a resistência dos cidadãos LGBT diante das dificuldades (veremos esse momento mais detalhadamente em nosso estudo de caso). Seu retorno se constitui, desse modo, como uma total reformulação de seu caráter enquanto personagem; passando da representação do homossexual masculino enquanto manifestação do risível para a encarnação do orgulho; as causas disso seriam justamente a soma de acontecimentos, como as lutas pelos direitos dos homossexuais, que levam a uma nova discursividade sobre os mesmos, tendo que “a irrupção dispersa na história dessas discursividades que falam, e fazem falar, da homossexualidade conduziu nas últimas décadas um processo de produção/transformação do sujeito homoafetivo e sua existência histórico-social” (DOMINGOS, 2015, p. 74).

Sob o mesmo manto de silêncio que encobria tentativas de representações que não esbarrassem no risível, Chris Claremont introduziu as vilãs mutantes Mística (uma metamorfa) e Sina (uma previdente). Integrantes de grupos como a Irmandade de Mutantes e a Força Federal, a natureza da relação das duas ficava implícita pela proximidade entre elas (um subterfúgio recorrente, pelo que podemos notar) e pelo fato de as duas serem mães adotivas de outra mutante, Vampira, que no futuro viria a se tornar uma heroína, integrante dos X-Men.



Figura 23 - o cuidado de Mística e Sina e a preocupação da última com “nossa filha”.
 Fonte: <http://www.cbr.com/celebrate-pride-month-with-this-list-of-63-lgbt-marvel-dc-characters/>

Contudo, há uma espécie de “lenda urbana” contada no meio dos quadrinhos: Mística é também mãe biológica de um outro personagem, o teleportador Noturno. Segundo a história, Claremont planejava que Sina fosse a mãe de Noturno – e Mística, seu pai.¹⁶ Dada a natureza de seus poderes (uma metamorfa), conta-se que a ideia do roteirista era que Mística tivesse engravidado Sina ao assumir forma masculina. Não há nenhuma comprovação real para o caso, mas não é difícil imaginar Claremont, dado a incutir em seus personagens nuances psicológicas intensas (HOWE, 2013, p. 225), brincando com o conceito de fluidez de gênero – assim como não é difícil de imaginar o conservador editor-chefe Jim Shooter, que já havia proibido que John Byrne afirmasse explicitamente a homossexualidade do Estrela Polar, proibindo terminantemente que essa história fosse contada.

Assim, a relação entre Mística e Sina recai na mesma situação do discurso do armário, tendo sido objeto de discussão entre fãs durante todo esse tempo – mas nunca alcançando projeção além de seu meio. Contudo, o fato de as personagens formarem um casal parece hoje ser consenso no universo da editora: ao assistir aos preparativos para o casamento do Estrela Polar (evento no qual nos aprofundaremos em nossos estudos de caso), Vampira conjectura se suas mães desejavam assumir o mesmo compromisso.

¹⁶ <http://www.cbr.com/comic-book-urban-legends-revealed-14/>

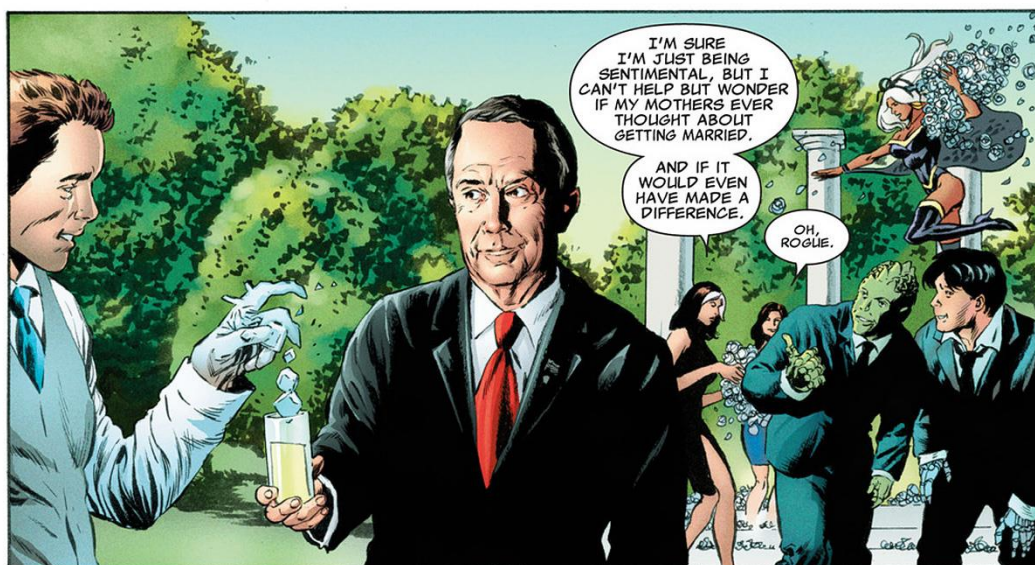


Figura 24 - Vampira conjectura sobre o relacionamento de suas mães.

Fonte: LIU, M. PERKINS, M. Astonishing X-Men, n. 51. Nova York: Marvel Comics, 2012, p. 22.

No primeiro balão, Vampira diz: “Tenho certeza que estou apenas sendo sentimental, mas não consigo deixar de me perguntar se minhas mães algum dia pensaram em se casar”. Podemos interpretar essa fala da personagem tendo em mente que, segundo Maingueneau, um enunciado se apoia em vários outros discursos disseminados sobre o mesmo objeto (2015, p. 27) – ou seja, levando em consideração o contexto de sua enunciação, sendo que este “não está situado no exterior da obra, em uma série de invólucros sucessivos, mas o texto é a própria gestão do contexto”, buscando um sentido que se constrói “no interior de fronteiras, mas mobilizando elementos que estão fora delas” (MAINGUENEAU, 2015, p. 77, 81). Assim, devemos levar em consideração que no momento histórico em que a relação de Mística e Sina foi constituída, ainda se fazia valer a política heteronormativa do CCA, levada a cabo pelo editor Jim Shooter, refletindo o momento da sociedade em que, muitas vezes, o movimento *gay power* tinha como resposta ao ato político do “sair do armário” apenas o silêncio de uma mídia que reverberava tão somente sua excentricidade; casamento civil era uma discussão ainda distante quando ainda se travava a luta por visibilidade. Anos mais tarde, o CCA já não possuía influência sobre as maiores editoras dos comics – ainda que o respeito a todas as expressões de sexualidade tenha sido instituído em sua última reformulação; o estado norte-americano de Nova York legaliza o casamento entre indivíduos do mesmo sexo – fato que é gatilho para a publicação da história do Estrela Polar, numa época em que sua sexualidade já é tratada de forma aberta no universo da editora, assim como o de vários outros personagens. A fala de Vampira

parece ecoar uma reminiscência sobre qual teria sido o destino de Mística e Sina, fossem os tempos de outrora mais tolerantes.

Outro caso relevante é a primeira história em quadrinhos a receber o prêmio que a GLAAD (sigla em inglês para Aliança Gay e Lésbica Contra a Difamação) concede aos destaques na mídia norte-americana que promovem a igualdade. A categoria “História em Quadrinhos”, criada em 1992, concedeu seu primeiro prêmio ao número 53 de *The Flash* (volume 2), publicada no ano anterior. Na história, com roteiro de William Messner-Loebs e desenhos de Greg LaRocque, o ex-vilão Flautista – antes inimigo e agora parceiro do Flash – se revela gay.



Figura 25 - O Flautista em encarnação mais recente.
Fonte: http://dc.wikia.com/wiki/Pied_Piper's_Flute

O personagem foi criado por John Broome e Carmine Infantino, tendo estreado como inimigo do Flash (quando seu manto ainda era envergado por Barry Allen) na edição 106 do primeiro volume da revista do herói, em 1959. Seu alter ego é Hartley Rathaway, herdeiro de uma abastada família e surdo de nascença. Ainda criança, seus pais investiram uma grande fortuna para curá-lo de sua deficiência. Assim, ao receber implantes auditivos experimentais, Hartley não apenas foi curado como também desenvolveu uma superaudição e tornou-se obcecado pelos sons que ninguém mais podia ouvir. Passou a fazer experiências com tecnologia sônica e desenvolveu um tipo de hipnose sonora, utilizando suas habilidades para tornar-se o supervilão Flautista – apenas pela diversão, já que dinheiro não lhe faltava. Quando Barry Allen morreu

durante os eventos da primeira megassaga da DC, Crise nas Infinitas Terras, Hartley se arrependeu de seus atos egoístas e passou a agir como herói, vindo a tornar-se amigo de Wally West, sobrinho de Barry e herdeiro do manto do Flash.

A história em questão abre com um diálogo entre o Flautista e o Flash; em determinado momento, Wally menciona rumores sobre a homossexualidade do vilão Coringa e pergunta se Hartley sabe se eles são verdadeiros ou não, já que conheceu o criminoso em sua época de vilão. O Flautista retruca dizendo que o psicótico Coringa não possui sentimento algum de afeição, seja hetero ou homossexual. E conclui dizendo que não tem conhecimento de nenhum supervilão gay – além dele mesmo.

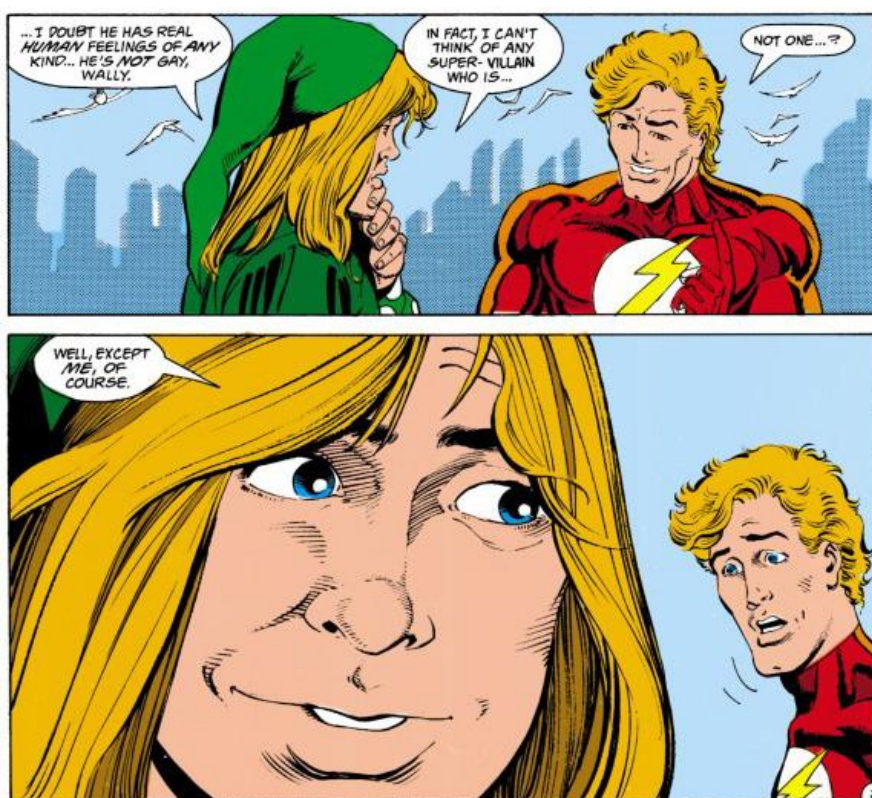


Figura 26 - O Flautista “sai do armário” para o Flash.

Fonte: Messner-Loebs, W.; LaRocque, G. The Flash, v. 2, n. 53. Nova York: DC Comics, 1991, p. 3.

O diálogo dura não mais do que três páginas; na terceira, Hartley pergunta a Wally se ele se sente desconfortável com este fato; o Flash responde que não, mas a expressão do Flautista no quadro seguinte denota seu entendimento do contrário; a página seguinte se dedica, justamente, a mostrar um pequeno monólogo interior de Wally, ruminando sobre seu incômodo) e sua incompreensão de nunca ter notado a homossexualidade do amigo.

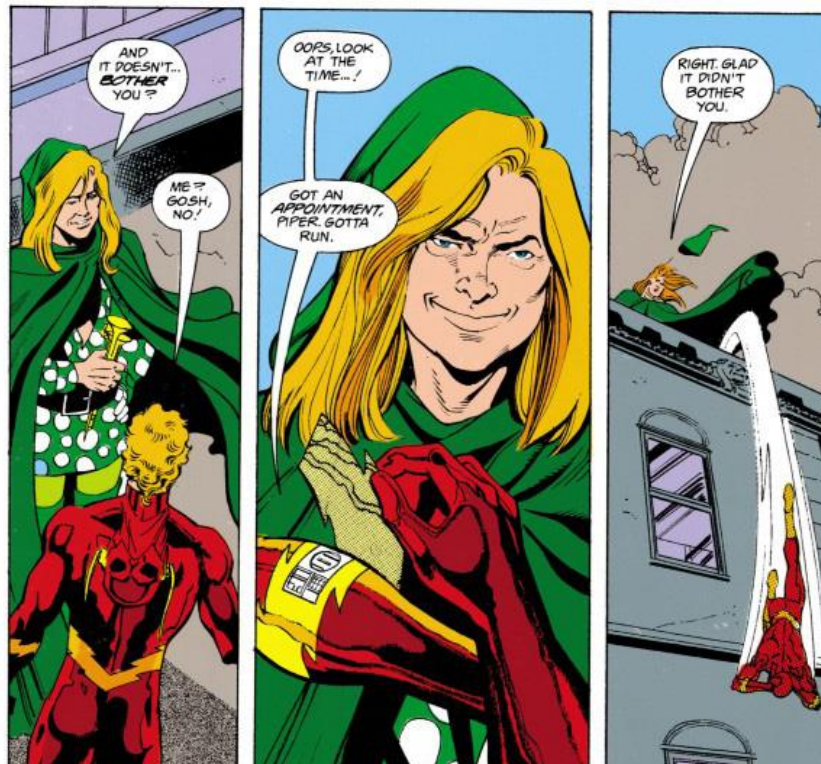


Figura 27 - O Flautista claramente não acredita que o Flash está confortável com a revelação de sua orientação sexual.

Fonte: Messner-Loebs, W.; LaRocque, G. The Flash, v. 2, n. 53. Nova York: DC Comics, 1991, p. 4



Figura 28 - “Como é que eu **não** notei?”, pergunta-se o Flash.

Fonte: Messner-Loebs, W.; LaRocque, G. The Flash, v. 2, n. 53. Nova York: DC Comics, 1991, p. 4

Apesar de mostrada no início da história, a revelação do Flautista se constitui apenas como um fiapo de subtrama, não sendo desenvolvida ao longo da edição; a trama principal envolve a participação do Super-Homem, que requisita a ajuda do Flash para resgatar seu amigo Jimmy Olsen, que havia sido sequestrado. Apesar de a questão

não ser mais diretamente mencionada durante o restante da edição, ela se torna marcante ao ponto de ser agraciada com um prêmio pelo diálogo direto, explicitando abertamente a homossexualidade do personagem – ainda que tenha sido necessário que a última atualização do CCA, dois anos antes, o permitisse. Ainda assim, vale ressaltar que o roteiro, ainda que de maneira sutil, evoca a tolerância de modo que poderíamos considerar mais realista: o roteirista retrata o conflito daqueles que se acostumaram à invisibilidade social dos indivíduos gays, mostrando claramente o desconforto do Flash. Contudo, ainda que sem nenhum outro diálogo envolvendo o assunto, a trama principal é resolvida pelo Flash, com o auxílio do Flautista – o que infere que o herói, afinal, supera quaisquer incômodos, sem deixar que eles afetem a relação de parceria com Hartley.

A *Encyclopedia of Lesbian and Gay Histories and Cultures* (ZIMMERMAN, 2010) também cita dois outros casos no supergrupo Legião dos Super-Heróis, da DC Comics, em que questões envolvendo sexualidades divergentes da heteronormatividade são tratadas de modo velado.

O primeiro é a relação entre Violeta e Moça-Relâmpago, duas integrantes da Legião criadas na década de 1960. Apesar de hoje o relacionamento entre as duas ser considerado consenso desde a década de 1980, ele também só era minimamente identificável por evidências veladas, cujas intenções eram confirmadas posteriormente por seus roteiristas. A primeira delas seria uma discussão entre as personagens na edição 22 do título da Legião, publicada em 1986 (ainda sob a vigência do CCA). A história tem roteiro assinado por Paul Levitz e desenhos de Greg LaRocque.



Figura 29 - Esta críptica discussão entre Violeta e Moça-Relâmpago é considerado, hoje, o primeiro indício de um relacionamento entre elas.
 Fonte: LEVITZ, P.; LAROQUE, G. Legion of Super-Heroes, n. 22. Nova York: DC Comics, 1986, p. 16-17.

Nesse momento da série, Violeta acaba de retornar ao grupo, após ser sequestrada, substituída por uma sósia e mantida em um tanque de privação sensorial. No diálogo apresentado na Figura 29, a Moça-Relâmpago (de azul) fala sobre como as mudanças pelas quais ambas passaram nos últimos tempos as deixaram mais “certas de quem são” (balão 2); ao que Violeta, após dizer que repensou toda sua vida durante seu período em cativeiro, questiona a companheira de equipe: “Eu mudei *toda* a minha vida, Ayla. E você?” (balões 4 e 5). Logo depois, ela se mostra arrependida do questionamento:

“Deixe pra lá. Talvez não seja *justo*. Talvez a gente *não* se conheça *tão* bem”; ao que a Moça-Relâmpago afirma que “Eu *gostaria* de lhe responder. Mas...” (balões 6 em diante); e então são interrompidas por uma emergência.

Um diálogo, há de se convir, um tanto críptico – mesmo se levarmos em conta que os termos em *itálico*, um recurso nos quadrinhos que simula a ênfase da oralidade, parecem mesmo encobrir algum significado oculto. Aos leitores que acompanharam as suspeitas de um relacionamento romântico entre as duas, a declaração parece ser relacionada ao fato de a Moça-Relâmpago ter pendências de seu relacionamento anterior com outro integrante da Legião, Lobo Cinzento; o questionamento de Violeta, aparentemente, seria uma cobrança para que a Moça-Relâmpago se decidisse a respeito da relação das duas. Contudo, mesmo para os leitores mais atentos, podemos dizer que esta é uma inferência quase imperceptível. Ainda assim, este é o momento citado por todos os leitores como a primeira interação entre as personagens que denota a real natureza de sua relação.¹⁷ A proximidade física entre as duas, mostrada na edição seguinte, é considerada um outro indicativo.



Figura 30 - A proximidade “suspeita” entre Violeta e Moça-Relâmpago.

Fonte: LEVITZ, P.; LIGHTLE, S. *Legion of Super-Heroes*, n. 23. Nova York: DC Comics, 1986, p. 19.

Em princípio, trataria-se de um indício maior. Aparentemente, o mal-estar da discussão na edição anterior havia se prolongado até este momento, em que Violeta responde à pergunta da companheira sobre suas ponderações a respeito de um companheiro de equipe (“Ou estou sendo boba?”, balão 4) com um ríspido “Escute a si

¹⁷ <https://gayleague.antonkawasaki.com/lightning-lass/>

mesma e vai saber a resposta” (balão 5). A demonstração de carinho da Moça-Relâmpago, acompanhado da fala “Violeta, você é uma moça *difícil*” parece uma tentativa de reconciliação um tanto íntima. Contudo, tamanha sutileza ainda demanda certo esforço de abstração do leitor.

Os sutis indicativos de uma relação amorosa entre Moça-Relâmpago e Violeta perdurariam na fase do título da Legião escrita por Tom e Mary Bierbaum (com tramas de Keith Giffen); eles assinaram os roteiros das cinquenta primeiras edições do quarto volume da série, entre 1989 e 1993. Em seu blog pessoal, Tom inclusive faz menção à homossexualidade de Violeta e à sequência escrita por Levitz alguns anos atrás:

Não tenho certeza se entendia a personalidade de Violet durante os anos do [desenhista Dave] Cockrum, mas eu via a Violeta do começo como um membro meio inseguro, intimidado e quieto, que era bem ingênua sexualmente. Após o trauma de seu sequestro, acho que ela fez uma autorreflexão, provavelmente porque chegou tão perto de morrer, e percebeu que nunca havia sido capaz de expressar quem realmente era. Acredito que isso aconteceu quando ela começou a explorar e experimentar e, assim, entrou em acordo com sua identidade lésbica. E note que isso não foi muito antes de ela iniciar seu relacionamento com Ayla.¹⁸

Relacionamento que Tom e Mary Bierbaum abordaram desde sua primeira edição à frente do título, que havia sido renumerado. A história de sua fase tem início cinco anos após o término da série anterior. Logo nesse primeiro número, é revelado que Violeta havia retornado ao seu planeta-natal para lutar em uma guerra interplanetária, tornando-se general. Porém, ela acaba dispensada por conflitos com seus superiores e, nas páginas seguintes, vemos que ela manteve contato por carta com Ayla e, diante de sua dispensa, deseja reencontrá-la.

¹⁸ <http://itsokimasenator.livejournal.com/28541.html>



Figura 31 - Após sua dispensa, Violeta vai ao encontro de Ayla.
 Fonte: BIERBAUM, M.; BIERBAUM, T.; GIFFEN, K. Legion of Super-Heroes, v. 4, n. 1.
 Nova York: DC Comics, 1989, p. 15

Nos recordatórios que mostram a mensagem que Violeta envia à Ayla, lemos: “Finalmente PERCEBO que tínhamos algo TÃO ESPECIAL na Legião. E ainda que minha MENTE ainda esteja confusa, meu CORAÇÃO sabe EXATAMENTE onde é seu lugar. Só espero que Garth tenha sido sincero quando disse que seria bom você ter uma ajuda na plantação. Estou voltando pra ‘casa’.” Com o grupo separado, fica explícito que o lugar ao qual pertence o coração de Violeta e o lar a que ela se refere é, justamente, Ayla – a Moça-Relâmpago. Com o tempo, os Bierbaum deixaram ainda mais explícita a relação amorosa entre as duas (nos limites do possível); na edição 39, por exemplo, temos o momento romântico que o próprio Tom Bierbaum considera o seu preferido do casal; após a Terra ser explodida (sim!), Ayla e Violeta se consolam por não terem conseguido evitar a tragédia.

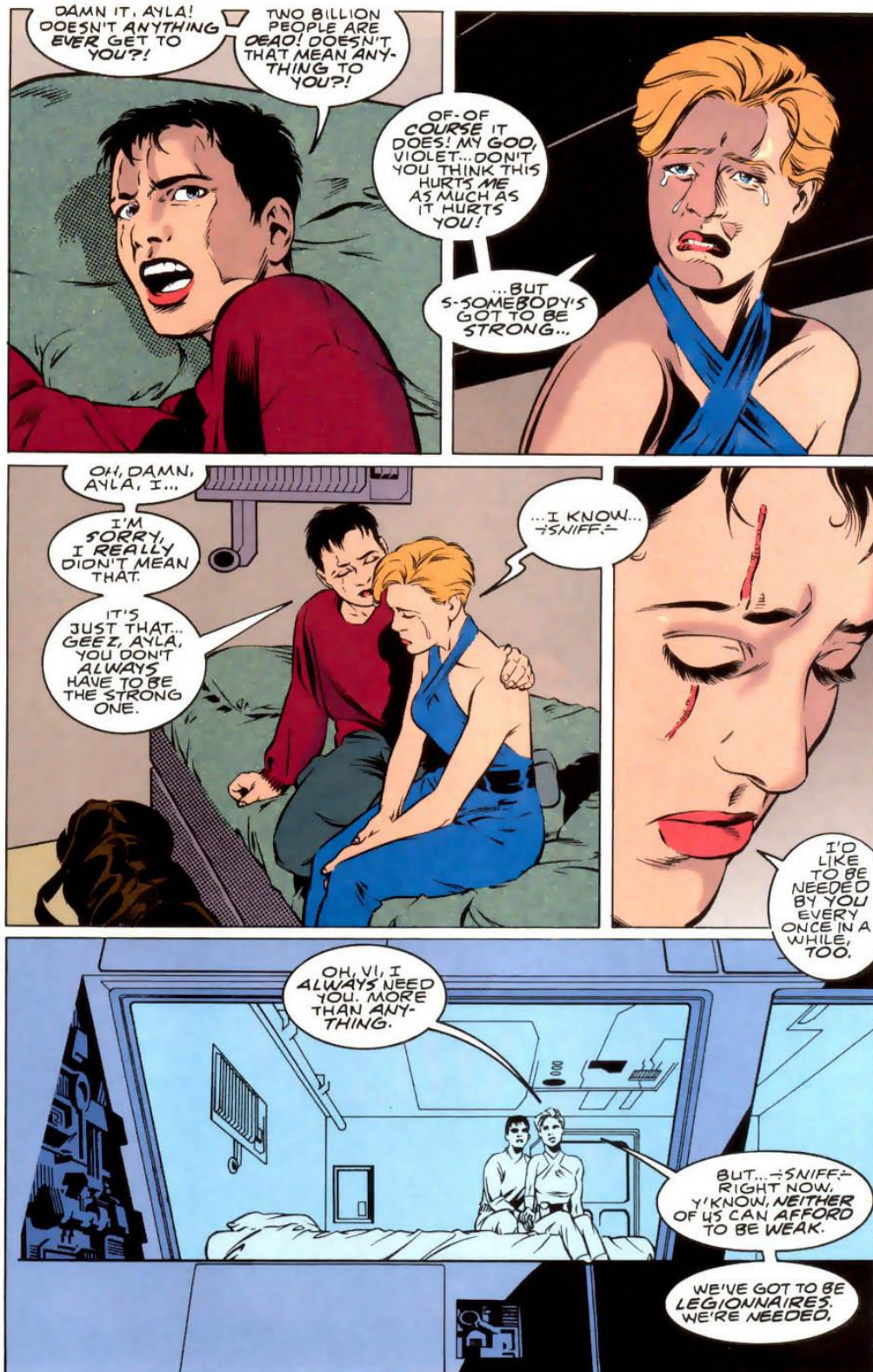


Figura 32 - Violeta e Ayla tentam lidar com a aniquilação da Terra, juntas.
 Fonte: BIERBAUM, M.; BIERBAUM, T.; GIFFEN, K. IMMONEN, S. Legion of Super-Heroes, v. 4, n. 1. Nova York: DC Comics, 1993, p. 8

A dinâmica do casal sempre apresentava Violeta como uma pessoa mais sisuda, enquanto Ayla era a mais vivaz; o cerne da discussão é justamente a impressão de Violeta de que a companheira não percebe a dimensão do impacto da destruição total de um planeta inteiro; mas Ayla, já cedendo às lágrimas, se justifica: “Alguém tem que ser forte” (balão 4). Violeta percebe que havia sido insensível e se desculpa, mas diz a Ayla que ela: “não tem sempre que ser a mais forte” (balão 7) e completa: “Queria que **você** precisasse de mim de vez em quando, **também**.” E no último quadro, enquanto as duas contemplam o infinito e o futuro, de mãos dadas, Ayla declara: “Ah, Vi. Eu **sempre** preciso de você. Mais do que **tudo**.”

Já a outra citação na *Encyclopedia* também diz respeito a uma história da fase de Keith Giffen, Tom e Mary Bierbaum, que mostra a relação entre o membro da Legião Jan Arrah, o Transmutador, e Shvaughn Erin, uma integrante da Polícia Científica. Em princípio, trata-se de um casal heterossexual – criado justamente para cessar as especulações nascidas diante de indícios como este.



Figura 33 - Transmutador parece não “levar jeito” com as garotas.

Fonte: FORTE, J.; SIEGEL, J. Adventure Comics, v. 1, n. 326. Nova York: DC Comics, 1964, p.7.

Neste quadro de *Adventure Comics* #326, Transmutador diz que está “fora de seu elemento” ao paquerar garotas. Acostumados à censura velada do meio, fãs passaram a especular sobre a orientação do personagem – levando a uma pergunta direta de um fã aos editores em uma convenção da DC, em 1976, que nunca foi respondida. Mas a semente estava plantada: uma *fanfic*¹⁹ com uma cena de sexo entre Transmutador e

¹⁹ Abreviação de *fan fiction*, história amadora não-oficial escrita por um fã, estrelando seus personagens ou personalidades favoritas.

outro integrante da Legião, Digestor, foi publicada na INTERLAC (fanzine especializado na Legião dos Super-Heróis, que se chamou LEAPA até a terceira edição); na edição seguinte da publicação, o roteirista Jim Shooter deu a entender que além das pistas em *Adventure Comics*, outros indícios, como seu desinteresse em se reproduzir (apesar de ser o último sobrevivente de sua espécie), seriam indicativos da homossexualidade de Jan (o que é curioso, visto que foi Shooter, quando era editor-chefe da Marvel, quem proibiu John Byrne de declarar explicitamente que Estrela Polar era gay).²⁰ Porém, no final da década de 1970, Shvaughn é inserida no título e transformada em interesse amoroso do Transmutador (também curiosamente pelo mesmo Paul Levitz que escreveu as histórias da Legião nas quais se registram as cenas consideradas como indícios da relação amorosa entre a Moça-Relâmpago e Violeta). Eis que assumem Giffen e os Bierbaum.

Na edição 31 do título da equipe, é revelado que Shvaughn é, na verdade, um homem gay chamado Sean. Apaixonado por Jan, ele havia passado a utilizar uma droga chamada ProFem, que altera as características de gênero de seu usuário. Naquele momento, a Terra futurista (mais especificamente, do século 31) na qual se passavam as histórias da Legião estava sob o jugo dos Dominadores; uma das consequências disso é que o ProFem havia sido banido, fazendo com que Sean revertisse à sua forma original.

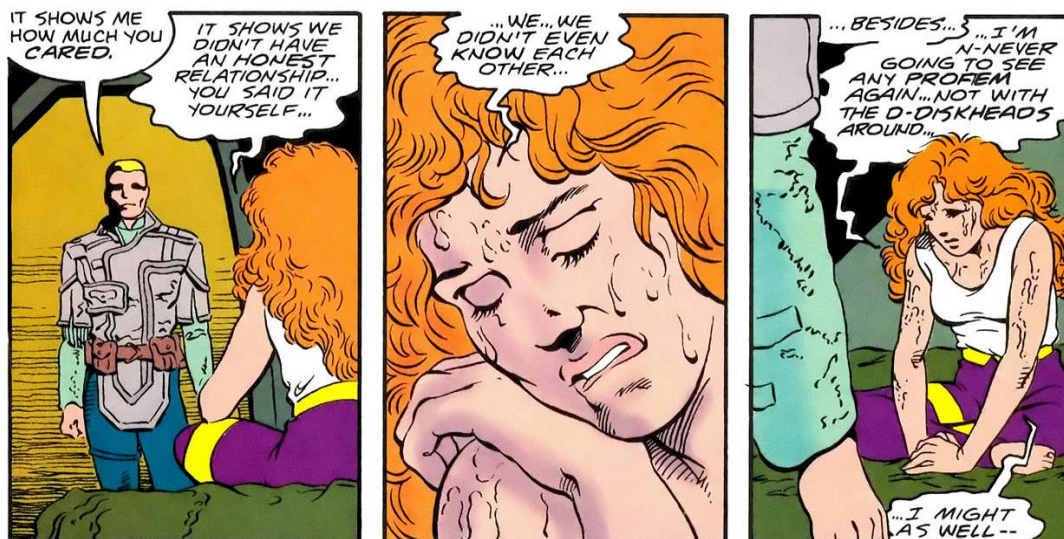


Figura 34 - Jan ajuda Schvaughn durante sua reversão.

Fonte: BIERBAUM, M.; BIERBAUM, T.; DORAN, C.; GIFFEN, K. SWAN, C. *Legion of Super-Heroes*, v. 4, n. 31. Nova York: DC Comics, 1992, p. 7

²⁰ <http://www.cbr.com/comic-book-legends-revealed-213/>



Figura 35 - Sean mostra sua verdadeira figura a Jan pela primeira vez.

Fonte: BIERBAUM, M.; BIERBAUM, T.; DORAN, C.; GIFFEN, K.; SWAN, C. Legion of Super-Heroes, v. 4, n. 31. Nova York: DC Comics, 1992, p. 11.

Existem duas questões acerca desta revelação. A primeira é que a aceitação de Sean/Shvaughn por Jan, independente de seu gênero (“Tudo que partilhamos fisicamente foi **a despeito** do ProFem, não **por causa** dele”, balões 10 e 12) estabelece o Transmutador, ao menos, como bissexual – sendo uma das primeiras vezes que esta orientação é apresentada claramente em um gibi de super-heróis, aumentando o leque da diversidade. Porém, ao mesmo tempo, a razão da mudança de gênero de Sean/Shvaughn é um tanto controversa, já que cria um choque entre sexualidade e identidade de gênero – duas questões separadas mas que, na ausência de representações mais esclarecedoras, podem levar o leitor a certas confusões (até corriqueiras) na interpretação da personagem – como acreditar que indivíduos homossexuais necessariamente possuam identidades de gênero alinhadas com o sexo oposto.

Porém, o mega-evento Zero Hora, que reformulou o universo DC em 1994, apagou estas tramas da continuidade da editora. Várias outras reformulações foram

empregadas pela editora, mas em todas elas, a sexualidade de Jan não era mais abordada. Já Schvaughn foi relegada ao limbo dos personagens de quadrinhos. Contudo, a Moça-Relâmpago e Violeta, depois de terem sua história apagada, aparentemente voltaram a ser um casal no novo título da Legião, após a reformulação chamada de Novos 52 – novamente sob a batuta de Paul Levitz; e, novamente, contando com não mais do que inferências. A seguir, na Figura 36, vemos um quadro de *Legion of Super-Heroes* #06 (publicado em dezembro de 2010), em que a linguagem corporal das duas personagens denota a intimidade de um casal, com a mão de Violeta repousando sobre o quadril da Moça-Relâmpago.

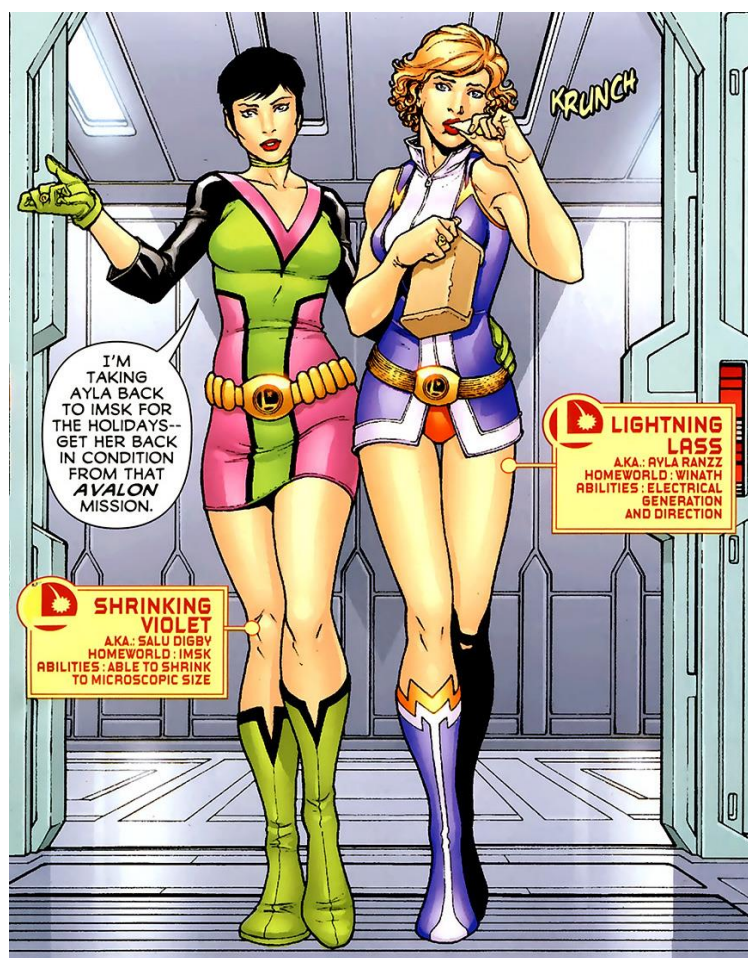


Figura 36 - Violeta avisa à equipe que vai cuidar de Ayla.

Fonte: LEVITZ, P.; PORTELA, F. *Legion of Super-Heroes*, v. 6, n. 6. Nova York: DC Comics, 2010, p. 11.

Com o fim das restrições do CCA e a maior liberdade tomada pelos artistas da nova geração de quadrinistas da indústria, como Marc Silvestri, Todd McFarlane, Rob Liefeld, entre outros, questões de sexualidade tornaram-se mais explícitas – ainda que de modo apelativo, utilizando-se da crescente objetificação da figura feminina sob o

chamado *male gaze* (o olhar masculino). É nesse panorama que surge o supergrupo Gen13. O título era publicado pela editora Image, fundada por alguns dos nomes que citamos anteriormente, saídos da Marvel para terem direitos sobre suas próprias criações. Uma das integrantes da equipe, criada em 1995 por Jim Lee, Brandon Choi e J. Scott Campbell, era a índia norte-americana Sarah Granizo – cuja bissexualidade foi declarada logo nos primeiros números da publicação. Apesar de se considerar como tal, a série sempre retratou Granizo como tendo preferência em relacionar-se com mulheres.

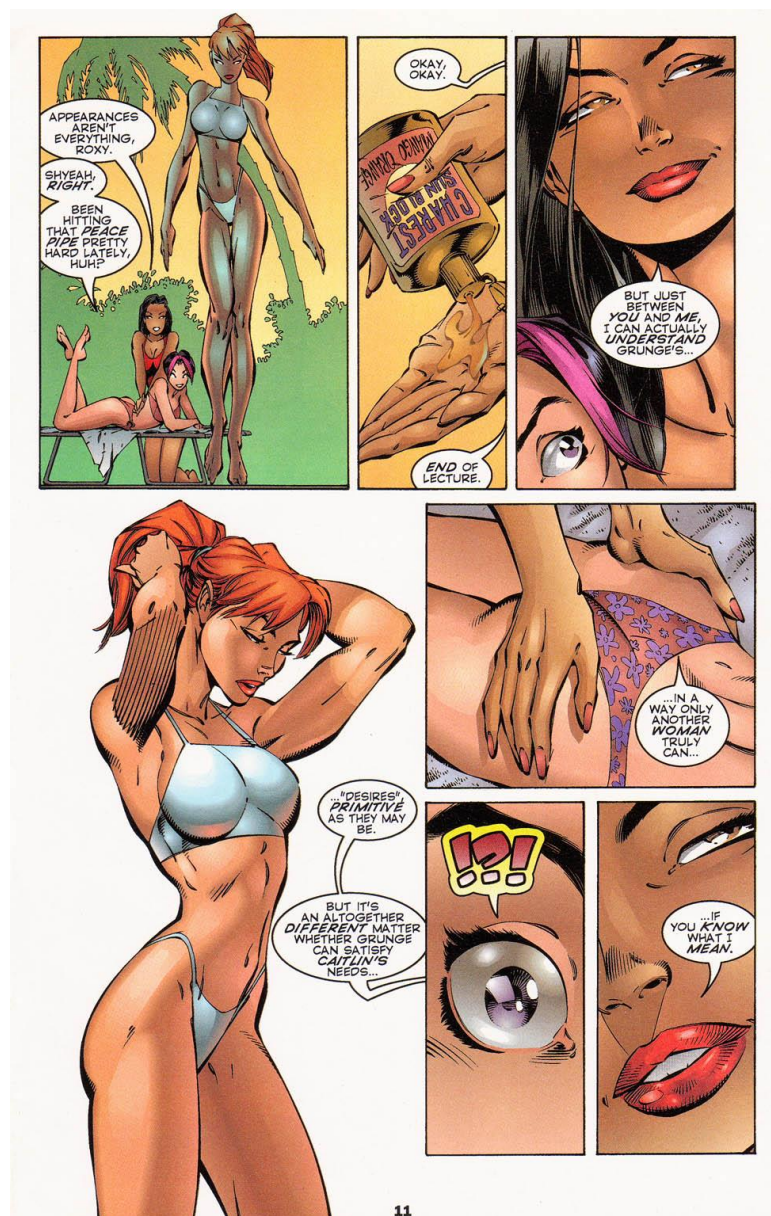


Figura 37 - A atração de Sarah por mulheres explicitada em uma situação desnecessariamente erotizada.

Fonte: CAMPBELL, J.S.; CHOI, B. Gen13, v.1, n.2. La Jolla: Image Comics, 1994, p.11.

Ainda que estudos realizados sobre esta questão ainda não tenham oferecido explicações conclusivas para a mesma (como em PUHL, 2010), é perceptível em nossa sociedade a tendência de homens heterossexuais eroticizarem e fetichizarem a homossexualidade feminina sob o viés do olhar masculino. Sarah não foge a esse estereótipo, aliás, como todas as personagens femininas do título – que elevava ao máximo a hiperssexualização de seus personagens, quase à guiza de pretensos chistes; a personagem principal, Caitlin Fairchild, sempre perdia as roupas em batalha ou circunstâncias semelhantes; Granizo era desinibida (dependendo do artista, quase exibicionista) e adepta do nudismo. Todas ostentam sempre que possível a posição corporal conhecida no meio como *brokeback*, que visa ressaltar no desenho as nádegas e os seios das personagens.

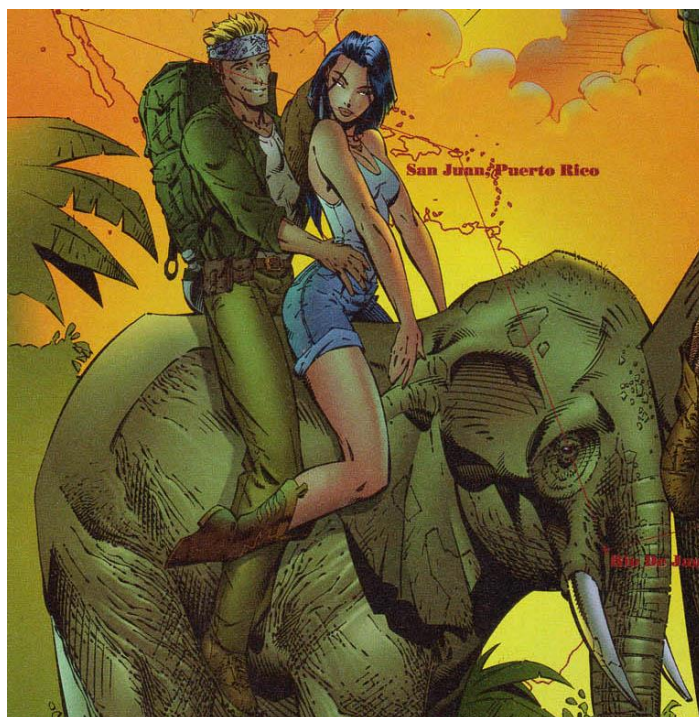


Figura 38 - Granizo, em insinuante posição *brokeback* junto ao colega Queimada.
Fonte: CAMPBELL, J.S.; CHOI, B. Gen13, v.1, n.3. La Jolla: Image Comics, 1994, p.19.

Assim, partindo do pressuposto de que não existe representação sem o processo de ancoragem (MOSCOVICI, 2006, p. 70), em que um determinado estímulo pressupõe uma resposta mental pré-estabelecida, dadas as características apresentadas, vemos Granizo como uma simples encarnação do fetiche masculino da erotização da homossexualidade feminina, dada a partir da presumida atratividade dos atributos físicos da personagem ao olhar masculino. Há ainda a questão de que Sarah por vezes cedeu às investidas de seu companheiro de equipe, Bobby “Queimada” Lane. Diante

dessas outras características, o que poderia ser base para uma discussão sobre as descobertas e as dúvidas da formação da sexualidade de um indivíduo acaba se tornando apenas um reforço da eterna disponibilidade feminina ao sexo oposto – totalmente condizente com o mercado *mainstream* de quadrinhos durante os anos 1990, auge da objetificação feminina.

Neste breve apanhado, temos portanto um *corpus* que denota uma série de visões sobre a homossexualidade dentro do universo dos *comics*, refletindo a visão de Foucault sobre a falta de unidade dos discursos sobre a sexualidade (1999, p. 67). Da mesma forma, ainda sob a ótica desse autor, acreditamos que essas disparidades possam ser analisadas sob o viés das condições externas que possibilitam esses discursos (*ibid*, p. 53), levando em consideração ainda que

Pensar a prática discursiva como o que “define as condições do exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2008b), é considerar o feixe complexo de relações que possibilita que esta prática “se refira a tal ou tal objeto, empregue tal ou tal enunciação, utilize tal ou tal conceito, organize tal ou tal estratégia” (id. *ibid*. p. 82). (DOMINGOS, 2015, p.43)

Da mesma forma, as representações sociais são construídas mentalmente a partir de causalidades primárias e secundárias. Na primária, procura-se comparar o objeto com a ideia que se faz dele e com o conflito causado pela diferença entre o familiar e o não-familiar; na secundária, procuramos os elementos externos que possam ser responsáveis pela configuração daquele objeto. “Nas representações sociais, as duas causalidades agem conjuntamente, elas se misturam para produzir características específicas e nós saltamos constantemente de uma para outra” (MOSCOVICI, 2003, p. 81-83).

Acreditamos, portanto, que estas representações ecoem diretamente o percurso da imagem do indivíduo homossexual no campo do debate público, a partir da eclosão dos movimentos por visibilidade e igualdade dos anos 1970. Os relacionamentos de Violeta e Moça-Relâmpago, Mística e Sina, ecoam a pressão para que as relações homossexuais sejam tratadas com “discrição”, por irem de encontro à ordem estabelecida; Extraño representa os estereótipos *flamboyant* de negação da masculinidade normativa, sempre relacionada à homossexualidade. Transmutador e Schvaughn/Sean mostram uma tentativa acanhada de lidar com a complexidade do debate envolvendo orientação sexual e identidade de gênero. A história do Flautista, pós-reformulação do CCA, é permeada pelos tons da visibilidade e da aceitação. Enquanto a criação de Granizo remete à absorção, pelo mercado, de elementos antes considerados potencialmente

danosos, transformados em produto que remete às costumeiras práticas de assimilação das contrariedades aos valores ortodoxos comumente disseminados (no caso, a sujeição ao olhar masculino heteronormativo). Podemos considerar todas estas representações como tentativas de tornar concreto o abstrato, diante do choque do encontro com elementos exteriores à sua realidade (MOSCOVICI, 2003, p. 56), numa indústria que, cada vez mais, sentia necessidade de espelhar a realidade.

A propósito desse espelhamento, cabe a menção também ao ponto fora da curva que é a seminal minissérie *Watchmen*, de Alan Moore e Dave Gibbons. O gibi foi publicado em 1986, pela DC Comics e, apesar de a história não ter o mesmo tom de seu universo regular de super-heróis – da qual *Watchmen*, aliás, não faz parte, tendo seu elenco de personagens baseado em versões de personagens da editora Charlton Comics (adquiridos pela DC em 1983) – ela também não fazia parte de nenhum dos selos alternativos da editora e visava o grande público. A história foi produzida no início da chamada “Invasão Britânica” da indústria dos *comics*, quando diversos autores vindos de um lúgubre Reino Unido da Era Thatcher levaram suas visões diferenciadas – e muitas vezes, pessimistas – aos quadrinhos norte-americanos. *Watchmen* foi produzida nesse período, apresentando uma visão negativa – ainda que realista – do mito do super-herói, imaginando a existência desses seres em nosso próprio mundo de indivíduos perversos, perturbados e de geopolítica mundial conturbada.

Esse retrato não isentou de crítica uma série de convenções vigentes em nossa sociedade patriarcal – entre elas, o machismo, a violência contra a mulher e a naturalização da subjugação feminina e a condição do sujeito homossexual na sociedade. Nesse sentido, são várias as especulações sobre os personagens Rorschach e Ozymandias – o primeiro, por sua violenta misoginia e sexualidade reprimida; o segundo, por seu caráter afetado (ainda que muitos críticos, hoje, vejam o personagem como assexuado – visão com a qual tendemos a concordar). Mas a abordagem que tangencia esse tópico se dá de maneira mais sutil, envolvendo personagens secundários, principalmente em *flashbacks*, e trata da marginalização dos homossexuais e como essa discriminação acarreta uma série de prejuízos, tanto de ordem psicológica quanto social.

As alusões mais diretas à homossexualidade em *Watchmen* se referem à marginalização de indivíduos de orientações sexuais divergentes do padrão. As primeiras referências a isso se dão no material extra apresentado no fim de cada história, que funcionam como *flashbacks* da vida pregressa dos *Minutemen* – o primeiro grupo de super-heróis, que no universo da história, começou a agir nos anos 1940. Na segunda

edição, o material extra apresenta trechos da autobiografia de um de seus integrantes: Hollis Mason, o Coruja. Em determinado momento, ele afirma que

Sim, ousou dizer que alguns de nós tinham desvios sexuais. Todo mundo sabe o que aconteceu com Silhouette. Embora seja de mau gosto remoer os eventos envolvendo sua morte neste volume, seu fim fornece evidências aos que afirmam que certas pessoas usam fantasias por razões libidinosas. (...) Em 1946, os jornais revelaram que Silhouette estava vivendo com outra mulher numa relação lésbica. Schexnayder nos persuadiu a expulsá-la e seis semanas mais tarde ela foi assassinada, junto com a amante, por um antigo inimigo. (MOORE, GIBBONS, 1986, p. 32; 34)

A alusão mais óbvia a essa situação é a violenta opressão sofrida pelos homossexuais naquela época – opressão que resultava, justamente, na válvula de escape que o vigilantismo mascarado parecia ser para vários dos personagens da história. Ainda que a persona pública do herói também estivesse sujeita a uma série de julgamentos morais – como foi o caso de Silhouette – o simbolismo de tornar-se outra pessoa ao vestir a máscara é um tanto significativo para ser ignorado. O mesmo parece valer para o primeiro vigilante mascarado daquele universo, o Justiceiro Encapuzado: quando os *Minutemen* foram formados, ele e Sally Júpiter, a Espectral, logo se aproximaram, passando a agir como um casal; mas o mesmo trecho da autobiografia de Mason diz que “Apesar de sempre andar de braços dados com Sally, ele nunca pareceu muito interessado *nela*” (MOORE, GIBBONS, 1986, p. 33). Este trecho denota uma suspeita de Mason, plantada ainda na página 9 do segundo número da série, quando o Comediante (o anti-herói cujo assassinato é o estopim da trama de *Watchmen*) tenta estuprar Sally Júpiter e é impedido pelo Justiceiro Encapuzado e, em meio à briga, o seguinte diálogo é travado:



Figura 39 - O Comediante conhece os segredos do Justiceiro Encapuzado.
 Fonte: GIBBONS, D.; MOORE, A. Watchmen, n.2. Nova York: DC Comics, 1999, p.9.

As sementes plantadas nesses dois trechos específicos são citadas algumas outras vezes ao longo da história: o Justiceiro Encapuzado, cuja identidade civil nunca foi revelada, era homossexual e sadomasoquista – além de manter um relacionamento com Nelson “Nelly” Gardner, o Capitão Metrópolis. Essa suspeita é reforçada em outro material de fim de edição, que mostra alguns documentos pertencentes à Espectral. Um deles é uma carta escrita por Laurence Schexnayder, relações-públicas do grupo e futuro marido da Espectral:

3 de fevereiro de 1948

Querida Sally,

Não tenho mantido contato ultimamente porque achei que você deveria ter um tempo sozinha para se recuperar do funeral do pobre Bill. No entanto, há coisas sobre as quais precisamos conversar.

Nelly me telefonou a noite passada irritado por causa de outra discussão com J.E. Esses dois estão cada dia piores. Quanto mais eles agem como um velho casal em público, mais difícil fica esconder da imprensa o que está acontecendo. Eu sei que você garantiu um excelente álibi para o J.E. Até agora a publicidade que obtivemos com isso não foi nada má, mas essa situação não irá durar muito. Nelly diz que ele sempre está fora com os garotos quando telefona, e pelo visto tem um monte de coisas barra-pesadas acontecendo. Basta um desses moleques procurar a polícia com uma história convincente e alguns ferimentos para confirmar e a gente vai estar de novo às voltas com um caso como o da Silhouette.

Figura 40 - Trecho da carta de Larry para Sally, em que ele comenta as dificuldades do relacionamento entre o Justiceiro Encapuzado e o Capitão Metrópolis.
Fonte: GIBBONS, D.; MOORE, A. *Watchmen*, n.9. Nova York: DC Comics, 1999, p.33.

O segundo parágrafo descreve a situação da relação entre Nelly e o Justiceiro (identificado pelas iniciais JE) naquele momento, com brigas constantes e o hábito deste último de “sair com os garotos”, que poderiam “procurar a polícia com uma história convincente e alguns ferimentos para confirmar” o que deixaria o grupo “às voltas com um caso como o da Silhouette”. É sabido que Alan Moore é um roteirista de meticulosidade quase mítica, não deixando nenhuma palavra ou detalhes ao acaso em suas histórias. Sendo assim, tais afirmações seriam fortes indícios da composição de personagens complexos e perturbados por suas singularidades e pelas pressões sociais da época. Ainda assim, o provável casal pode ter tido um final “feliz”.

Passemos, então, à alusão à homossexualidade mais debatida em *Watchmen*: o quarto quadro da página 27 do primeiro número da série.



Figura 41 - Um casal aparentemente desconhecido se destaca à frente dos protagonistas.
 Fonte: GIBBONS, D.; MOORE, A. *Watchmen*, n.1. Nova York: DC Comics, 1999, p.27.

À primeira vista, temos um casal de homens, em nítida demonstração afetiva. Em princípio, isso demonstra que o tempo presente da história (o ano de 1985) poderia viver uma maior tolerância quanto à homossexualidade. Os olhares tranquilos dos dois personagens e as mãos indisfarçavelmente unidas denotam uma tranquilidade na exposição de sua afetividade.

Contudo, pode haver mais. Em um pequeno ensaio intitulado *Occulted Watchmen: The True Fate of Hooded Justice and Captain Metropolis*²¹ (Vigilantes ocultos: o verdadeiro destino do Justiceiro Encapuzado e do Capitão Metrópolis, tradução livre), o crítico James Gifford lança a teoria de que os dois personagens apresentados na Figura 41 seriam Nelson Gardner e o Justiceiro, finalmente vivendo abertamente como um casal. Gifford destrincha estes mesmos indícios do relacionamento de ambos e conclui que a similaridade entre os homens apresentados na Figura 41 com o Justiceiro Encapuzado e o Capitão Metrópolis não seria mera coincidência, bem como esta ser a única vez, em toda a história, em que os personagens principais são relegados ao fundo do quadro (Dan Dreyberg, o segundo Coruja, e Laurel Júpiter, a segunda Espectral, estão jantando, em terceiro plano); e como dissemos anteriormente, nenhum detalhe nas histórias de Moore é dado ao acaso. Portanto, a conclusão de Gifford seria a seguinte: a história conta que o Comitê de Atividades Anti-Americanas passou a exigir que os vigilantes revelassem suas identidades civis; Nelson

²¹ http://www.nitrosyncretic.com/pdfs/occulted_watchmen_2003.pdf

Gardner, ex-tenente dos Fuzileiros Navais, concordou – e foi poupado de maiores problemas por seu passado militar. Já o Justiceiro simplesmente desapareceu. Holis Mason, em sua biografia, especula sua identidade como sendo a de um famoso artista circense, conhecido por sua força física extrema (característica que o Justiceiro Encapuzado também possuía), falecido pouco tempo depois da debandada dos Minutemen. Já Gardner, em princípio, morreu em um acidente de carro. Para Gifford, tudo forjado, de modo que ambos pudessem recomeçar sua relação a partir do zero – sem temer, principalmente, as consequências da exposição pública da homossexualidade de Gardner, agora uma figura conhecida. No presente, depois de tantas desventuras, eles podem, finalmente, tirar suas máscaras (outro indício visual no quadro, para Gifford, seriam justamente os adereços nos pescoços de ambos os homens: em princípio, gravatas borboletas, mas nitidamente semelhantes às máscaras usadas pela maioria dos *Minutemen*).

Ao longo do tempo a indústria dos *comics* foi se tornando mais inclusiva no que diz respeito aos tópicos envolvendo sexualidade – ainda que este seja um longo caminho a percorrer até que possamos considerá-la um espaço igualitário, para qualquer minoria. De todo modo, a importância da quantidade crescente de personagens e tramas sobre as mais diversas orientações sexuais e identidades de gênero não pode ser negada. Os *comics* são a porção das histórias em quadrinhos que integram as mídias de massa, e são elas um dos fatores que alimentam a necessidade de reconstituição do senso comum do indivíduo contemporâneo (MOSCOVICI, 2003, p. 48); dessa forma, tal diversidade reforça conceitos de visibilidade vitais para a integração da comunidade LGBT aos meios sociais – nesse caso, em específico, em uma indústria tradicionalmente conhecida por seus padrões heteronormativos.

3.5 LGBTs nos quadrinhos de super-heróis: anos 2000 em diante

As representações que veremos a seguir obedecem a um caráter mais positivo: são mais explícitas, dialogam com o conflito fazendo coro à tolerância e parecem tentar refletir os desejos de maior diversidade de um público cada vez mais heterogêneo. Para Moscovici, “o caráter das representações é revelado em tempos de crise ou insurreição” (2003, p. 91) – o que dialoga diretamente com o princípio da exterioridade do discurso explicitado por Foucault, no qual

(...) a partir do próprio discurso, de sua aparição e sua regularidade, passar às suas condições externas de

possibilidade, àquilo que dá lugar à série aleatória desses acontecimentos e fixa suas fronteiras. (p. 53)

Podemos apontar que a “crise” que fixaria as fronteiras desse discurso que vemos tornar-se cada vez mais presente na indústria dos quadrinhos pode ser explicada, uma vez mais, pelos contínuos avanços na luta por visibilidade, evoluindo para a luta por direitos civis de cidadãos LGBT, estabelecendo um momento diferente da década de 1970, em que o *gay power* começou a emergir. Nas palavras de Domingos,

Nessa direção, o discurso de saída do armário preconizado pelos militantes gays a seus pares nos anos de 1970, além de afirmar um modo de existência, redefiniu os contornos da relação desses sujeitos consigo mesmos e com a sociedade. Com isso, uma série de discursividades que narram a constituição do sujeito gay tem seu lugar histórico marcado pelas condições de existência que o acontecimento do “sair do armário” possibilitou. Dentro dessa relação serial de acontecimentos, vemos se articular várias composições discursivas de onde lugares enunciativos do sujeito gay foram derivando: podemos observar que num primeiro momento a saída do armário sustentou uma discursividade em torno do ser gay pautada na liberdade de expressão da sexualidade; em seguida, o discurso do armário foi enfatizado pela ideia de diversidade sexual, a afirmação pela diferença; mais recentemente, ao discurso da liberdade e da diversidade acerca da homossexualidade coaduna-se outra prática discursiva, esta sustentada em saberes relativos à igualdade de direitos e cidadania.

Qual um acontecimento, a irrupção dispersa na história dessas discursividades que falam, e fazem falar, da homossexualidade conduziu nas últimas décadas um processo de produção/transformação do sujeito homoafetivo e sua existência histórico-social. Nos limites de coexistência dessas discursividades, encontram-se acontecimentos que foram construindo verdades, dando rosto às coisas e compondo posições subjetivas possíveis para o gay na atualidade. (DOMINGOS, 2015, p. 73-74)

Assim, a desvinculação entre a homossexualidade masculina e a transmissão do HIV, proteção contra a violência de natureza homofóbica, visibilidade e assistência a indivíduos transgênero e, principalmente, o direito à união civil entre pessoas do mesmo sexo tornaram-se pautas constantes no debate público, desde os anos 1990 até hoje, refletindo a transformação da condição dos indivíduos LGBT e, mais do que tudo, a própria diversidade existente no meio, alterando sua identificação em meio ao tecido social e, conseqüentemente, os discursos e as representações sobre os mesmos.

Além disso, há de se lembrar que a comunicação de massa é consumida pelo sujeito pós-moderno, cuja principal característica, segundo Stuart Hall (1987), é o deslocamento da identidade: ele não obedece a um só papel, não é mais centralizado em uma essência cartesiana. Muitos desses deslocamentos foram causados justamente pelas reflexões trazidas pelos movimentos sociais – dentre eles, o feminismo e os próprios movimentos pelos direitos dos indivíduos de orientação ou identidade de gênero destoantes da normatividade. E a partir do momento em que esse deslocamento gradualmente desmonta papéis ortodoxos, as representações acabam também se tornando mais fluidas (MOSCOVICI, 2003). E isso se reflete, entre outros aspectos, naquilo que consumimos – visto que o consumo também é uma instância de definição desse sujeito pós-moderno. Isso também pode ser observado no público consumidor dos gibis de super-heróis, a partir do momento em que ele se torna mais heterogêneo, entende o jogo da representação e questiona aquelas apresentadas no produto que consome. E ainda que gradualmente, a indústria responde a isso.

Os exemplos que apresentamos a seguir fazem parte do momento histórico constituído por todas essas singularidades.

Dois representantes de destaque seriam o casal Hulkling e Wicanno, integrantes do grupo chamado Jovens Vingadores, da Marvel Comics. Criados pelo roteirista Allan Heinberg e pelo desenhista Jim Cheung, os dois estrearam juntos no primeiro número do título da equipe, em abril de 2005. Contudo, Heinberg tinha dúvidas sobre a aceitação da editora em ter dois personagens principais gays em um de seus gibis; portanto, sua proposta inicial ao editor Tom Breevort foi que Hulkling, que possui poderes de metamorfose, seria uma mulher que, em determinado momento – já em um relacionamento com Wicanno – descobriria que sua verdadeira forma era masculina. “Mas então, depois que o primeiro número saiu, nosso brilhante editor, Tom Brevoort disse ‘não seria mais simples se os dois fossem gays?’”, contou o roteirista em entrevista ao site especializado Bleeding Cool.²²

²² <http://www.bleedingcool.com/2011/02/24/allan-heinberg-the-gay-times-interview/>



Figura 42 - Hulkling e Wicanno (ainda chamado de Asgardiano) flertam em meio ao combate.
Fonte: CHEUNG, J.; HEINBERG, A. Young Avengers, v.1, n.1. Nova York: Marvel Comics, 2005, p.15.

Já nas primeiras edições, os leitores perceberem que a relação entre William “Billy” Kaplan, até então chamado Asgardiano, e Theodore “Teddy” Altman, o Hulkling, era mais do que uma simples amizade – o que nos planos da equipe criativa, só deveria acontecer mais à frente na série. Assim, as inferências ao relacionamento dos dois foram ficando cada vez mais claras; na sexta edição da série, a personagem Cassie Lang (outra integrante dos Jovens Vingadores, de codinome Estatura) diz a Billy que ele deveria considerar a troca de seu codinome, pois “Asgardiano” seria motivo de piadas quando a imprensa descobrisse sobre sua relação com Teddy; na décima edição, a equipe resgata um novo recruta (Thomas “Tommy” Shepherd, posteriormente conhecido como Célere) que havia sido detido em um reformatório após acidentalmente vaporizar sua escola – e então ser submetido a uma série de experiências; ao ver Billy (já chamado Wiccano), ele pergunta: “você é o transmorfo, não é?”; ao que Cassie responde “não, esse é **namorado** dele”. Mas um dos momentos mais interessantes da exposição gradual da relação entre os personagens se deu algumas edições antes, no sétimo número da série: Billy vai à sua casa, acompanhado de Teddy, para tentar contar para os pais que havia se tornado integrante de uma equipe de super-heróis; mas os pais confundem a situação com uma outra confissão e reagem acolhedoramente: achando

que o filho assumiria sua homossexualidade, os pais não só afirmam que já sabiam, como reafirmam o amor incondicional pelo filho e dão as boas-vindas à Teddy.



Figura 43 - Billy tenta sair de um outro armário, mas o resultado é afetuosamente inesperado.
Fonte: DIVITO, A.; HEINBERG, A. Young Avengers, v.1, n.7. Nova York: Marvel Comics, 2005, p.7.

Mesmo assim, o primeiro beijo dos personagens só foi mostrado na nona edição da minissérie paralela *Avengers: the children's crusade*, em 2010.



Figura 44 - O primeiro beijo de Teddy e Billy, vulgo Hulkling e Wiccano.
Fonte: CHEUNG, J.; HEINBERG, A. *Avengers: The Children's Crusade*, n.9. Nova York: Marvel Comics, 2012, p.20.

Em princípio, a relação de Hulkling e Wiccano está de acordo com a emergência dessas novas representações, em que a orientação homoafetiva não se constitui necessariamente como uma problemática a ser resolvida e, quando é posta em questão, é vista sob o viés da aceitação. Porém, o primeiro momento de intimidade do casal só foi mostrado claramente cerca de sete anos após a estreia dos personagens. Podemos concluir que, nesse período, o retrato do casal funcionou em um esquema que Angela McRobie (2006, *apud* MESSA, in: ESCOSTEGUY, 2008) chama de duplo enredamento: “a co-existência de valores neo-conservadores em relação a gênero, sexualidade e vida familiar (...) com processos de liberação em relação à escolha e à diversidade nas relações domésticas, sexuais e de parentesco”. Nesse sentido, a clara exposição da natureza da relação entre os personagens sofre com a imposição da discrição, ao contrário de tantos outros momentos românticos entre casais homossexuais nos *comics*. Isso não impediu que o gibi recebesse o já citado GLAAD Awards em 2006 – e também em 2014.

Isso porque a segunda série do grupo, escrita por Kieran Gillen, transformou os Jovens Vingadores numa espécie de bastião da diversidade sexual e da desconstrução

dos estereótipos de gênero nos *comics*. E sendo um grupo formado por jovens ainda no final da adolescência, a descoberta da sexualidade flui como um tema natural, proporcionando aos seus leitores mais jovens o importante fator da identificação que, como dissemos anteriormente, se transmuta em visibilidade social.

O personagem David Alleyne, codinome Prodígio (originalmente integrante dos X-Men), por exemplo, se descobre bissexual durante as histórias do grupo e os conflitos inerentes a essa descoberta são retratados nas tramas do gibi. O fato de ser essa a sua orientação já o torna a concretização de um novo momento discursivo acerca da sexualidade nos *comics*, em que a bissexualidade passa a ser discutida como um fato – não um período de indecisão entre uma visão binária da afetividade e da sexualidade ou ainda uma característica reservada às personagens femininas, sempre de forma fetichizada (como já mencionamos, uma forma de manter o *male gaze* sobre as mesmas). Então, preso com Hulkling em uma outra dimensão e temendo um final trágico, Prodígio beija o colega de equipe – “se vamos mesmo morrer aqui, eu tinha que saber como era te beijar” – ao que se segue uma conversa e a revelação.



Figura 45 - Prodígio revela sua bissexualidade.

Fonte: GILLEN, K.; MCKELVIE, J. *Young Avengers*, v.2, n.9. Nova York: Marvel Comics, 2013, p.8.

Mas a diversidade em relação à representação LGBT nos Jovens Vingadores também diz respeito às vivências de seus personagens com relação às suas sexualidades. Enquanto Prodígio se percebe bissexual no decorrer da publicação, uma outra integrante apresenta a questão por um outro viés. Trata-se de America Chavez, antes integrante da Brigada Juvenil e conhecida pelo codinome Miss America. A personagem apareceu pela

primeira vez na minissérie Vingança, em 2011; mas foi nas páginas da série dos Jovens Vingadores que a personagem foi plenamente desenvolvida como uma jovem impetuosa e segura de si – inclusive com relação à sua sexualidade, que é mencionada apenas na última edição desta fase do gibi. Mesmo que este fato só tenha sido declarado quatro anos depois de seu surgimento, o fato de não haver nenhum dilema envolvendo a revelação e que ela tenha sido feito após um tempo considerável do surgimento da personagem pode ser encarado não como mais um reflexo do duplo enredamento (“encaixando” uma personagem gay como forma de atender uma demanda social, mas relegando tal fato a segundo plano, deixando-a escondida e atendendo também ao discurso conservador da “discrição”), mas sim retratando uma condição de uma outra parcela da população jovem pós-liberação sexual e pós-movimentos do *gay power* e em prol da tolerância: o do indivíduo homossexual bem resolvido com sua orientação, configurando também um novo momento discursivo dessa nova representação LGBT.



Figura 46 - America ficou com um garoto, uma vez, mas “estava só experimentando”.

Fonte: CLOONAN, B.; DOYLE, M.; GILLEN, K.; QUINONES, J. Young Avengers, v.2, n.15. Nova York: Marvel Comics, 2015, p.18.

Contudo, esse novo momento pelo qual passam os *comics* nem sempre reverberam de forma positiva entre os leitores. Nesse sentido, gostaríamos de citar dois exemplos que consideramos significativos.

O primeiro envolve o personagem Alan Scott, o primeiro Lanterna Verde, publicado pela DC Comics. Em 2012, na reformulação dos Novos 52, o herói foi

reimaginado como homossexual e foi retratado beijando seu namorado no segundo número do título *Earth 2*, após voltar de viagem.

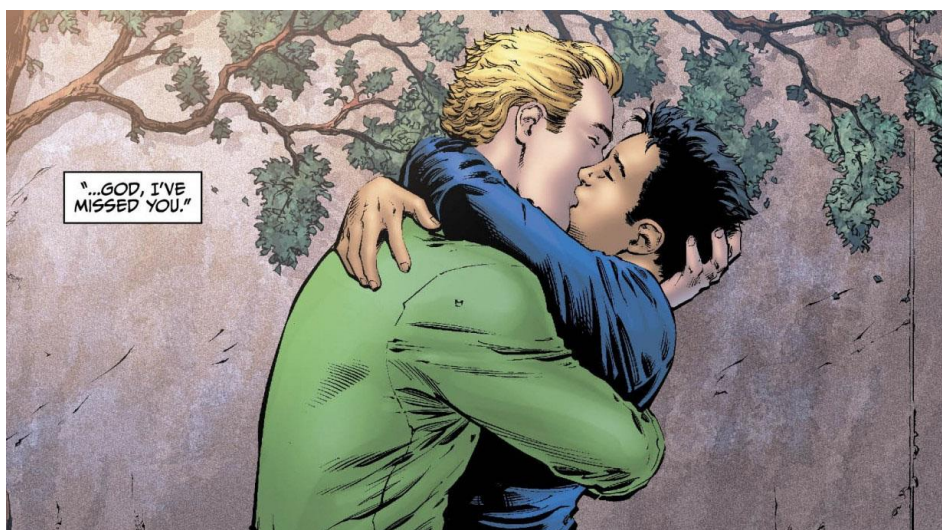


Figura 47 - Alan Scott do Universo DC pós-Novos 52 e seu namorado, Sam.
Fonte: ROBINSON, J.; SCOTT, N. *Earth 2*, n.2. Nova York: DC Comics, 2012, p.12.

Entre as inúmeras reações negativas externalizadas pelos leitores nas redes sociais, o roteirista do gibi, James Robinson, declarou que a maioria delas veio de leitores brasileiros, o que o levou a declarar que isso havia se tornado um incentivo para que, caso o personagem viesse um dia a ter um novo namorado, ele seria brasileiro.²³ Mostramos, a seguir, algumas dessas reações.

²³ <https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/noticia/autor-do-lanterna-verde-gay-diz-que-brasileiros-foram-os-mais-preconceituosos/>

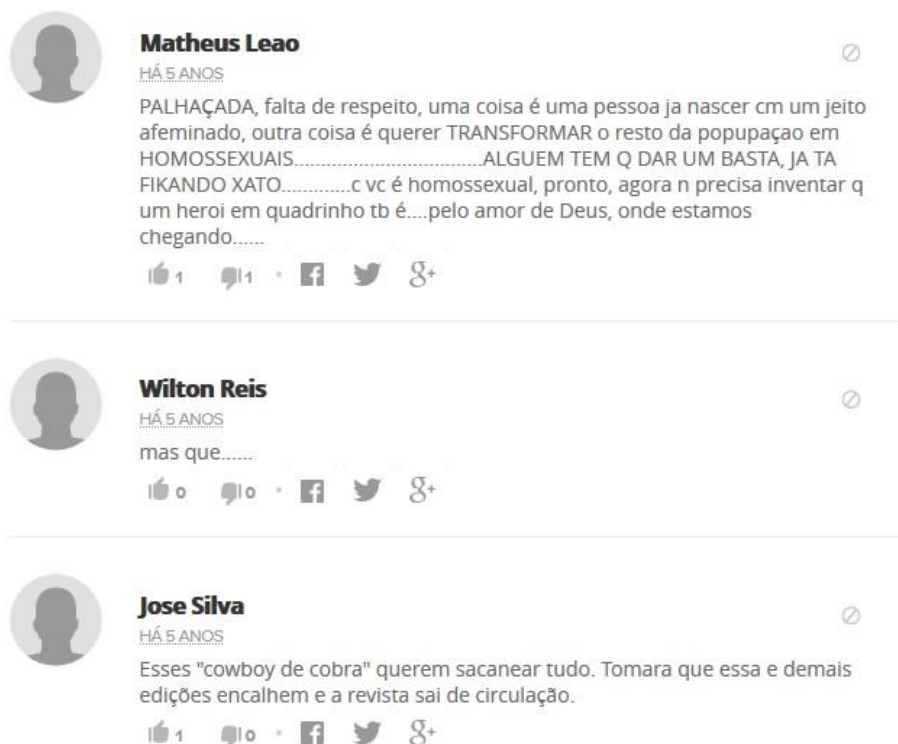


Figura 48 - Leitores reagem à orientação do novo Alan Scott.

Fontes: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/06/proxima-edicao-da-revista-do-lanterna-verde-revela-que-heroi-e-gay.html>

Jonas Alba Rimmer • 02/06/12 - 03:21

Lamentável mal exemplo da DC Comics aos jovens. Um golpe publicitário barato, na esteira do golpe eleitoral do Presidente americano. Agora quero ver qual super-herói será portador de Síndrome de Down ou esquizofrenia.

Marlom Lúcio • 01/06/12 - 23:08

Então, se o Lanterna Verde é gay, ele deixa automaticamente de exercer a função de super-herói, senão vejamos: O poder dele não estava no anel? A partir do momento que ele começa a dar o anel para alheios, ou mesmo, queimar o anel, ele vai necessariamente perder o s poderes uai! A não ser que como a Preta Gil disse que tem super poderes entre as pernas, ele os tem no anel. kkkkkkkkkkk

Antonio Leonardo Starling Loureiro • 01/06/12 - 22:07

Não se passa um dia sem que o globo não deixe de publicar uma matéria favorável aos homossexuais, alias, além dessa tem a do processo do filho do Bossanaro. O jornal o globo é heterofóbico porque eu nunca vi publicar uma matéria contra o movimento cor de rosa.

Figura 49 – Mais reações negativas à orientação do novo Alan Scott.

Fonte: <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-vai-revelar-que-primeiro-lanterna-verde-gay-5090142>

Abaixo o "inclusionismo"

Só fazem isso para agradar o mercado homossexual consumidor. Preconceito é ruim, mas querer pintar o mundo com o arco-íris também é ruim. Lanterna-verde não saiu do armário, acabaram de colocar o coitado lá. Podem fazer isso com os personagens de ficção, mas é chata essa política de "inclusionismo". As pessoas são o que são. Homos e héteros merecem o mesmo respeito e os mesmos direitos. Querer forçar as coisas é palhaçada, e quem ganha com isso é o preconceito. Assim como os homos pensam diferente dos héteros, os héteros pensam diferente dos homos. Se acontecer mesmo, simplesmente sacanearam o lanterna-verde, que teve que pagar o pato. Pq não o Batman e o Robin - era bem mais fácil! Ou então pq não criam um herói homo do zero, para massagear o ego da galera colorida?

por: *Zé*

pronto, a DC vai conseguir me fazer desistir

há muitos anos sou fã de quadrinhos de heróis. muitos mesmo, rs. só que essa é o fim da picada (sem duplo sentido). vou permanecer por enquanto na marvell mesmo. caso a mesma resolva partir para o mesmo caminho eu desisto de vez e sem dor nenhuma...

por: *fabiano*

Vá se catar!

Mas q diabos estes papos de "heróis gays"...as editoras de quadrinhos ã tem q se preocupar com a balela do "politicamente correto" e querer ficar agradando novas "vertentes" da população. O politicamente correto é oq vem tornando o mundo um lugar de gente fraca, deprimida e dependente. Antigamente, quando ã existiam estas balelas, havia muito menos confusão e loucos no mundo!

por: *John Connor*

Figura 50 – Outras reações negativas à homossexualidade de Scott.

Fonte: http://ocapacitor.uol.com.br/quadrinhos/nota-lanterna_verde_original_deve_mesmo_ser_o_heroi_gay_da_dc_comics-6642.html

O outro exemplo aconteceu cerca de um ano depois. A décima edição do gibi *X-Treme X-Men* mostrou um beijo entre duas versões alternativas (vindas de uma outra “realidade”) dos personagens Hércules e Wolverine – aqui, chamado Howlett, cujo relacionamento havia sido sugerido em edições anteriores.



Figura 51 - O beijo entre as versões alternativas de Hércules e Wolverine.

Fonte: PAK, G.; SEGOVIA, S. X-Treme X-Men, n. 10. Nova York: Marvel Comics, 2013, p.12

Sendo um dos títulos menos vendidos da Marvel naquela época, a cena havia chamado pouca atenção dos leitores, até o site especializado em quadrinhos *Bleeding Cool* atentar para o fato e deixar os leitores mais conservadores em polvorosa²⁴. Vemos, a seguir, algumas das reações negativas entre os leitores brasileiros.

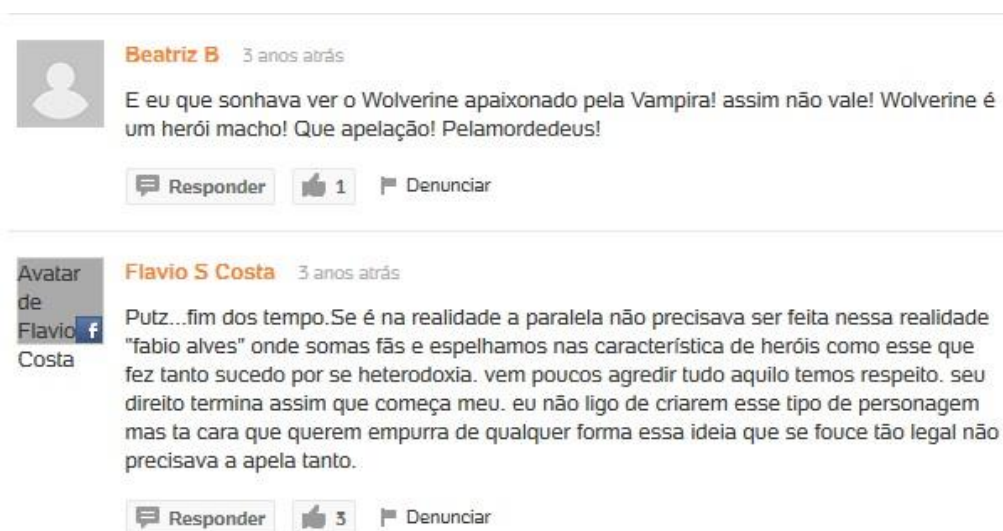


Figura 52 - O beijo incomoda quem via Wolverine como símbolo de masculinidade ortodoxa.

Fonte: <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2013/02/26/wolverine-e-hercules-trocam-beijo-em-nova-hq-da-marvel.htm#comentarios>

²⁴ <https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/noticia/beijo-entre-wolverine-e-hercules-alternativos-e-noticia-gay-da-semana/>



Figura 53 - Um mundo destruído pelo politicamente correto.

Fonte: <https://omelete.uol.com.br/quadrinhos/noticia/beijo-entre-wolverine-e-hercules-alternativos-e-noticia-gay-da-semana/>



Figura 54 - Leitores se perguntam aonde esse mundo vai parar.

Fontes: <https://www.facebook.com/UOL/posts/108251882678499>

Como vemos, parte desses comentários faz alusão a figura do super-herói como bastiões dos valores da masculinidade ortodoxa que mencionamos anteriormente – principalmente Howlett, versão de Wolverine, personagem que ganhou fama justamente por suas características de “macho-alfa”. Dessa forma, ao ver estas figuras se constituindo como uma representação de outros valores, os leitores mais conservadores acionam mecanismos de rejeição, por acreditarem que ela estabelece uma ameaça à ordem de valores previamente estabelecida, e de acionamento das representações tradicionais (MOSCOVICI, 2003, p. 56; 66), evocando um “respeito” a essas origens. Talvez por causa desse fator sejam essas ocorrências que mais incorrem no princípio do processo de *irradiação* de um gênero discursivo, quando um gênero do discurso sucita referências a ele em outros gêneros (MAINGUENEAU, 2015, p. 73): no caso, grande parte da mídia não especializada em histórias em quadrinhos parece ter interesse em

dedicar atenção ao gênero tão somente quando este tipo de notícia é divulgada – justamente por seu potencial de causar controvérsia²⁵.

A quebra das expectativas sobre a masculinidade parece ser mesmo um dos fatores mais problemáticos quando falamos sobre homossexualidade em nossa sociedade patriarcal. Com relação ao universo desta pesquisa, as reações mais negativas parecem sempre surgir quando os personagens são homens gays (independente de terem sido criados com esta característica ou ela ter sido revelada posteriormente). Assim como a homossexualidade feminina volta e meia é vista como um fetiche compartilhado entre aqueles pertencentes à parcela masculina dos leitores dos gibis de super-heróis. Prova disso seria a reação à confirmação de que as vilãs Arlequina e Hera Venenosa, da DC Comics, mantêm um relacionamento aberto. A declaração foi dada pelos roteiristas do gibi solo da Arlequina, Jimmy Palmiotti e Amanda Conner, em uma sessão de perguntas e respostas com leitores, através da rede social Twitter.



Figura 55 - Arlequina e Hera Venenosa, “namoradas sem os ciúmes da monogamia”.
Fonte: <https://twitter.com/DCComics/status/609458213197606912>

A Dra. Harley Quinn torna-se a malfeitora Arlequina quando se apaixona pelo Coringa, após ter sido designada para tratá-lo, em uma das várias detenções do vilão no Asilo Arkham, a instituição para criminosos desequilibrados de Gotham City. Criada por Paul Dini e Bruce Timm em 1992 para figurar na série animada do Batman, a

²⁵ No caso das versões alternativas Howlett e Hércules, citamos os sites do jornal O Globo, da revista Info, do CanalTech e do portal Uol (sempre se referindo à Howlett como Wolverine em suas manchetes, apesar de, ao mesmo tempo, serem e não serem o mesmo personagem). Já a homossexualidade da nova encarnação do Lanterna Verde Allan Scott, por exemplo, foi citada nos sites da revista Veja, dos jornais Washington Post e O Globo, mais uma vez, e até no programa televisivo Fantástico, da TV Globo.

personagem fez tanto sucesso que acabou migrando para os quadrinhos um ano depois e sua relação abusiva com o Coringa (e as interpretações por vezes distorcidas dos fãs sobre a real natureza dos sentimentos do Coringa por Harley) já tornava a personagem protagonista de polêmicas ocasionais. Já Hera Venenosa surgiu nos quadrinhos do Batman ainda em 1966 e, dessa forma, apareceu na animação já como parte do cânone do herói. Mas a amizade que as duas desenvolveram na série animada foi outro aspecto da Arlequina a também ser levado aos quadrinhos, explorado ocasionalmente pelos roteiristas e especulado ciclicamente pelos fãs – acostumados às mensagens veladas com relação ao tema nas páginas dos quadrinhos de super-heróis. Contudo, o nível de erotização das situações dúbias entre as duas personagens era crescente e cada vez menos sutil, como podemos ver na imagem a seguir.



Figura 56 - Arlequina e Hera flertam após um jantar regado a vinho.
 Fonte: CONNER, A.; HARDIN, C.; PALMIOTTI, J.; TIMMS, J. Harley Quinn, n.15. Burbank: DC Comics, 2015, p.18.

Ainda que cada vez mais os quadrinhos de super-heróis estejam buscando retratar a diversidade afetiva e sexual que existem no mundo real, não podemos nos furtar à determinadas considerações sobre as reações que a natureza da relação entre as duas personagens desperta. O fato de o relacionamento entre Arlequina e Hera Venenosa ser considerado aberto e, desde essa confirmação, serem constantemente retratadas em

interações de intimidade – mas a primeira também ser vista em interações românticas com outros personagens masculinos, faz com que a homossexualidade (ou bissexualidade), aqui, possa ser vista uma vez mais como uma característica sujeita ao *male gaze*. Ainda que esta não pareça ser a intenção dos roteiristas (ressaltamos que não há indicativo de um real viés conservador nas histórias da personagem roteirizadas por Palmiotti e Conner), o menor número de reações adversas a este fato pode ser subentendido como uma maior tolerância dos leitores que, por sua vez, pode ser vista como parte do processo de objetificação ao qual eles submetem as personagens femininas; práticas lésbicas entre mulheres de corpos voluptuosos e características ditas femininas configurariam uma espécie de hiperfeminilidade – o que não as tornaria indisponíveis ao contato sexual com homens heterossexuais. Ao contrário da quebra de valores ortodoxos proporcionada pelos mais diversos matizes da homossexualidade masculina, essa circunstância realiza uma de suas fantasias mais recorrentes e o mantém em posição dominante. Assim, podemos dizer que o reflexo mais relevante da relação entre Hera e Arlequina é reforçar a impressão de conservadorismo que ainda paira sobre grande parte dos leitores dos gibis de super-heróis.

Contudo, a bissexualidade feminina é cada vez mais uma constante nos gibis da DC Comics. Em 2015, a roteirista Genevieve Valentine desenvolveu um arco de histórias em que Selina Kyle, a icônica vilã Mulher-Gato, se descobria herdeira de uma família mafiosa e assumia seus negócios, vendo-se envolvida em uma intensa disputa no submundo e, para lidar com ela apropriadamente, abandona sua vida dupla. Ela acaba se envolvendo emocionalmente com Eiko Hasigawa, herdeira de uma família rival, que havia decidido assumir a *persona* da Mulher-Gato. Em um confronto na edição de número 39, um beijo entre as duas é mostrado.



Figura 57 - A afeição entre Selina Kyle e Eiko Hasigawa, rivais mafiosas.
Fonte: BROWN, G.; VALENTINE, G. *Catwoman*, n.39. Burbank: DC Comics, 2015, p.18.

Como não poderia deixar de ser, o assunto foi notícia em diversos veículos – parte pela significância da personagem dentro do universo do Batman, parte pelo esforço publicitário que a DC aparentemente vem empregando em eventos ligados à diversidade nas páginas de seus gibis. Valentine afirmou que este acontecimento se tratava não de algo em consequência do calor do momento, ou de uma tentativa de chamar atenção para o título; desde que apresentou aos editores da DC o conceito de sua fase na série, um de seus objetivos era trabalhar alguns dos aspectos emocionais da personagem – entre eles, estabelecer no cânone da personagem que Selina Kyle, a Mulher-Gato, era bissexual²⁶. E assim foi feito.

Ainda neste âmbito, o espectro da bissexualidade também acompanha a mais clássica super-heroína dos quadrinhos: a Mulher-Maravilha. No início deste capítulo, mencionamos como as origens da personagem estão ligadas diretamente à expressão sexual e como em seus primórdios ela foi “acusada” de levar as jovens leitoras à prática do lesbianismo. Contudo, ao longo do tempo, vários roteiristas brincaram com as possibilidades de uma ilha habitada tão somente por mulheres durante três mil anos. Um deles foi Peter David, em um breve momento do oitavo número da série *Justice League Task Force* (publicada em 1994), que apresentava uma Liga da Justiça de formação variável. Na história, uma equipe composta apenas por mulheres parte ao resgate de um homem mantido refém por amazonas habitantes do subsolo.

²⁶ http://www.huffingtonpost.com/2015/02/27/selina-kyle-catwoman-bisexual_n_6765590.html



Figura 58 - Mulher-Maravilha repreende Maxima por seus preconceitos.
 Fonte: DAVID, P.; VELLUTO, S. Justice League Task Force, n.8. Nova York: DC Comics, 1994, p.5.

Quando a personagem Maxima manifesta seu preconceito contra o fato de a monarca das amazonas se casar com outra mulher, é repreendida pelas outras integrantes – inclusive a Mulher-Maravilha: “Quem é você, Maxima, para dizer quais meios de satisfação são apropriados para uma mulher?” (balão 6). Então, Maxima pergunta a Diana o que acontecia em sua ilha natal, já que lá também não havia homens durante séculos. Após um momento de silêncio, ela responde que “Não a chamamos de Ilha Paraíso por nada” (balão 8).

As inferências a relações lésbicas na ilha de Themyscira tornaram-se cada vez mais constantes, tendo como exemplos mais recentes histórias escritas por Jason Badower, Meredith Finch e Grant Morrisson²⁷. Contudo, no ano de 2016, a questão reverberou fortemente em veículos como *The Guardian*, BBC, *Telegraph* e *New York Daily News* (mostrando, mais uma vez, que a controvérsia aos valores ortodoxos pode ser considerado um dos fatores que alimenta o processo de irradiação de determinado discurso) quando o roteirista Greg Rucka, responsável pelos roteiros da série da super-heroína após a última reformulação do Universo DC (sim, mais uma) declarou, em entrevista ao site *Comicosity*, que a Mulher-Maravilha, definitivamente, só poderia ser bissexual.

[A ilha] É para ser um paraíso. Supõe-se que alguém possa viver feliz. Supõe-se que você possa – num contexto onde se pode viver feliz, e parte do que um indivíduo precisa para ser feliz é ter um parceiro – ter um relacionamento romântico e sexual satisfatório. E as únicas opções são mulheres. Então, estamos dizendo que Diana se apaixonou e teve relacionamentos com outras mulheres. Na minha abordagem e na de Nicola [Scott, desenhista da série], a resposta obviamente é sim²⁸. (tradução nossa)

Na mesma entrevista, Rucka declarou que não sente necessidade de apresentar uma declaração necessariamente explícita, preferindo que a história fale por si – como nestes trechos sobre o passado de Diana na Ilha Paraíso, no segundo número da série solo de 2016 da amazona.

²⁷ Respectivamente em *Sensation Comics Featuring Wonder Woman* #48 (2014), *Wonder Woman Annual* #1 (2015) e *Wonder Woman: Earth One* (2016).

²⁸ <http://www.comicosity.com/exclusive-interview-greg-rucka-on-queer-narrative-and-wonder-woman/>



Figura 59 - Em sua série mais recente, inferências de relacionamentos lésbicos no passado da Mulher-Maravilha.

Fonte: RUCKA, G.; SCOTT, N. Wonder Woman, n.2. Burbank: DC Comics, 2016, p.11

No primeiro quadro da Figura 59, que intercala passagens do passado de Diana e de seu coadjuvante, Steven Trevor, temos o seguinte diálogo entre as mulheres que acompanham Diana a um banho de cachoeira:

MULHER 1: Ela emerge como Afrodite. Deuses, ela está me matando.

MULHER 2: Achei que ela e Kasia...

MULHER 1: ...e Megahara, e Evrayle. Eu nem sei...

O diálogo evidentemente se refere a uma série de relacionamentos (ou, ao menos, relações casuais) entre Diana e outras habitantes da Ilha Paraíso; ela e Kasia, inclusive, são retratadas em um momento de intimidade algumas páginas antes da mesma edição.



Figura 60 - A partida de Diana da Ilha Paraíso partiria o coração de Kasia.
 Fonte: RUCKA, G.; SCOTT, N. Wonder Woman, n.2. Burbank: DC Comics, 2016, p.6

Diferente da Mulher-Gato, o que vemos nesses trechos, mais uma vez, são possibilidades presentes nas entrelinhas. Da mesma forma, a DC Comics não confirma oficialmente as declarações de Rucka, profissional de uma indústria que tem a rotação de equipes criativas em títulos de personagens perenes como uma de suas principais características. Assim, é preciso lembrar que “O ‘conteúdo’ de uma obra é, na realidade, atravessado pela remissão às suas condições de enunciação” (MAINGUENEAU, 2015, p. 77). Assim, podemos inferir que a opção de Rucka pela narrativa críptica, apesar de suas declarações, se dão não só por uma opção narrativa, mas pela indisposição da editora em estabelecer esta condição de forma canônica em uma de suas personagens mais icônicas – ainda que o burburinho gerado em torno do assunto, sem dúvida, traga benefícios aos seus negócios. Contudo, não parece ter sido um problema para a editora tornar cânone (ainda que indiretamente, através da autora) a bissexualidade da hiperssexualizada Mulher-Gato, o que remete às questões já consideradas sobre fetichização e *male gaze*.

Já a Marvel parece lidar um pouco melhor com mudanças no cânone dos personagens – um reforço à sua recente imagem de editora pró-diversidade, ao aumentar, nos últimos anos, o número de personagens femininas e de etnias ou orientações sexuais e identidade de gênero minoritárias. Foi assim que um de seus personagens mais longevos recentemente assumiu-se gay: trata-se de Robert “Bobby”

Drake, mais conhecido como Homem de Gelo, mutante e um dos X-Men originais, criado na década de 1960.

Da mesma forma como outros personagens, especulações sobre a sexualidade do Homem de Gelo tornaram-se comuns entre os fãs, também baseando-se em pequenos fatos que poderiam ser interpretados como indícios velados – a forma pela qual Bobby Drake sempre flertava exageradamente com personagens femininas seria uma forma de compensação de masculinidade; a falta de relacionamentos de longo prazo, também. Segundo o roteirista Kurt Busiek, os questionamentos sobre o personagem começaram também nos anos 1980, quando muitos leitores passaram a se perguntar se alguns desses longevos personagens, assim como parte de seu público, não seriam homossexuais²⁹ – reforçando a hipótese de que os discursos passam a ser disseminados em determinados meios quando já existem, na sociedade, as condições para sua enunciação; no caso, a necessidade de representação nascida da visibilidade demandada pelo movimento *gay power*. Da mesma forma, a homossexualidade de Bobby surge num contexto em que a indústria dos quadrinhos busca ampliar esse espectro de representação, diante de uma demanda surgida entre seus leitores, também reflexo do momento em que a liberação do casamento entre pessoas do mesmo sexo, nos Estados Unidos torna-se um marco dos direitos civis e coloca a homossexualidade mais uma vez em destaque na pauta pública.

Ainda assim, a “saída do armário” do Homem de Gelo se dá de forma a causar certa confusão entre os leitores: quem se revela – ou melhor, é revelado – como homossexual é uma versão mais jovem de Bobby Drake, trazida para o futuro junto com os outros quatro X-Men originais (Fera, Ciclope, Garota Marvel e Anjo). O jovem grupo estrela o título *All-New X-Men* e, na edição de número 40 (lançada em abril de 2015), com roteiro de Brian Michael Bendis e desenhos de Mahmud Asrar, a Garota Marvel – cujos poderes incluem a leitura de mentes – confronta Bobby sobre o por que de seus comentários sexistas, já que acabou se tornando ciente da real natureza da sexualidade do amigo.

²⁹ <https://www.theguardian.com/culture/2015/apr/22/iceman-gay-marvel-xmen-comics-sexuality>



Figura 61 - Futuro do pretérito: a jovem Jean Grey tira seu contemporâneo Bobby Drake do armário.

Fonte: ASRAR, M.; BENDIS, B.M. All-New X-Men, n.40. Nova York: Marvel Comics, 2015, p.8.

A questão, portanto, é o fato de o jovem Homem de Gelo saber-se gay, mas reprimir-se e, ao encontrar sua persona futura – pretensamente heterossexual – acreditar que a permanência no armário conseguiu “apagar” este traço de sua sexualidade. Porém, a vivência do jovem Bobby no futuro o leva a confrontar a si mesmo em *Uncanny X-Men* #600 (publicada em janeiro de 2016).



Figura 62 - O jovem Homem de Gelo confronta seu eu do futuro sobre ainda estar no armário. E o Bobby Drake do presente sugere que ser mutante e gay era um peso maior do que podia suportar.

Fonte: ANKA, K.; ASRAR, M.; BACHALO, C.; BENDIS, B.M.; IMMONEN, S.; IRVING, F.; MARQUEZ, D.; PICHELLI, S. Uncanny X-Men, n. 600. Nova York: Marvel Comics, 2015, p.17-18.

E então, em *Extraordinary X-Men #6*, o Homem de Gelo do presente ensaia uma saída do armário pública em conversa com Anole – outro mutante integrante dos X-Men que também é homossexual, porém mais jovem do que Bobby.



Figura 63 - O Homem de Gelo do presente busca o apoio de Anole, também gay, para sair do armário de vez.

Fonte: IBANEZ, V.; LEMIRE, J. *Extraordinary X-Men*, n.6. Nova York: Marvel Comics, 2016, p. 14

No diálogo, Anole se surpreende em ter sido escolhido para a confissão de Bobby, ao que este responde que ele parece confortável com sua homossexualidade, presumindo que ela já precisou lidar com as questões que ele próprio está encarando no momento. Mas o que chama mais atenção é o último quadro: a postura relaxada de Bobby no banco após conversar abertamente, pela primeira vez, sobre sua homossexualidade com outra pessoa (que não ele mesmo). Como se um peso tivesse sido tirado de seus ombros.

A saga da consolidação da homossexualidade no cânone do Homem de Gelo, como não poderia deixar de ser, irritou parte dos leitores – que costumam acusar as editoras, em casos como o de Alan Scott ou de Howlett e Hércules de “transformarem”

personagens heterossexuais em gays, em vez de criarem novos personagens com esta característica³⁰. Como mencionamos anteriormente, super-heróis costumam encarnar estereótipos da heterossexualidade normativa, constituindo representações da mesma que são vistas por seus leitores como ideais de masculinidade (ou de feminilidade, de acordo com o olhar de sujeição masculino, como também já discutimos neste trabalho). Assim, casos como o do Homem de Gelo e os outros já mencionados parecem ofender os leitores conservadores por verem refletidos, nesses casos, uma quebra de seus próprios ideais de sexualidade.

Contudo, a trajetória de Bobby traz uma questão ainda pouco discutida nas representações LGBT no universo dos quadrinhos de super-heróis: a autorrepressão. Os mutantes, humanos com mutações genéticas que lhes conferem poderes extraordinários e, por vezes, aparências extravagantes, sofrem preconceito e perseguição da sociedade – assim como uma série de outras minorias. É esta a razão expressa por Bobby na Figura 62 para ter reprimido sua sexualidade: o medo de ser duplamente perseguido – mutante e gay. Assim, vista como um todo, a trajetória do personagem pode ser vista como um contrário à prática preconizada pelo movimento *gay power* de incitar a saída do armário. A forma invasiva pela qual Bobby é levado a se assumir – “arrancado” do armário por uma colega que invade seus pensamentos, poderia refletir que

Considerando essa relação que o sujeito estabelece com o discurso sobre a verdade (...) a prática do sair do armário pode ser descrita invariavelmente como uma prática de si onde historicamente o sujeito gay se constitui num exercício de liberdade sobre a sexualidade. Silencia-se, portanto, que enquanto estratégia política, o “sair do armário” pode ser também um disciplinador do sujeito, pois quando o ato de assumir-se gay aparece mediatizado discursivamente como gesto de coragem e liberdade, reproduz-se aí sentidos que dão lugar, também, ao seu inverso, ou seja, nos autoriza uma leitura em que a escolha de se permanecer no armário caracterizaria uma prática “não-verdadeira” por parte do sujeito em relação à sexualidade.”. (DOMINGOS, 2015, p. 69-70)

Assim, ainda que involuntariamente (Bendis afirmou que seu desejo era simplesmente escrever a história de *All-New X-Men* #40, sem necessariamente torná-la um evento em si³¹ – algo que pode, ainda assim, ser questionado pela própria lógica

³⁰ Na notícia sobre a conversa entre Bobby e Anole, publicada no site especializado Bleeding Cool, podemos encontrar comentários que expressam esse ponto de vista (<http://www.bleedingcool.com/2016/01/27/today-iceman-comes-out-to-another-x-man/>).

³¹ <https://www.theguardian.com/culture/2015/apr/22/iceman-gay-marvel-xmen-comics-sexuality>

interna da indústria), a revelação da homossexualidade do Homem de Gelo e seu estabelecimento retroativo na cronologia do personagem aprofunda a discussão sobre representação LGBT ao expor a insurgência de um discurso, originado na luta por reconhecimento de direitos civis, que preconiza a saída do armário como fator compulsório para a total constituição do indivíduo enquanto sujeito perante a sociedade – acontecendo ela cedo ou tarde.

Uma outra questão que podíamos considerar inédita no *mainstream* das histórias em quadrinhos e que hoje encontra espaço para discussão nas páginas dos gibis é a transgeneridade – não através de subterfúgios questionáveis (como foi o caso de Shvaughn/Sean, que apresentamos anteriormente), mas de forma clara e direta; não sobre personagens que têm o poder de transitar entre os gêneros, mas sim que um dia perceberam se identificar com o gênero oposto ao de seu sexo biológico. Histórias que surgem num contexto, mais uma vez, em que a representação obedece ao ciclo apontado por Moscovici (2003), surgindo no debate público após sua abalização pelo meio científico – no caso, a dissociação entre gênero biológico, identificação de gênero e orientação sexual. No contexto desse debate, em uma indústria que experimenta maior abertura temática no que tange a essas questões, criadores que por vezes se veem às voltas com personagens novos, que oferecem a oportunidade de terem trabalhados seus conflitos de formação, se sentem à vontade para trabalhar tais questões em seus personagens.

Mais uma vez, citamos dois exemplos. O primeiro é o de Alysa, personagem que aparece na série da Batgirl como colega de quarto de Barbara Gordon (o alter-ego da super-heroína). O outro é o personagem Tong, integrante da Fundação Futuro (grupo criado e mantido pelo Quarteto Fantástico).

Durante a reformulação dos Novos 52, a série da Batgirl passa a ser escrita pela roteirista Gail Simone. Nessa nova fase, Barbara Gordon – a mais longeva Batgirl, que havia ficado paraplégica após ser baleada pelo Coringa – é apresentada como tendo se recuperado do ferimento, nunca tendo assumido o codinome de Oráculo (que atuava como *hacker* e informante de outros heróis). Ela retoma sua carreira de vigilante e deixa a casa do pai, o Comissário James Gordon, para dividir um apartamento. Em um anúncio, ela encontra a pessoa com quem fazê-lo: Alysia Yeoh, uma artista e ativista ambiental. Pouco tempo depois, o irmão psicótico de Barbara, James Gordon Jr., reaparece após um longo tempo desaparecido; como parte de um plano para desestabilizar a irmã, ele começa a cortejar Alysia, sem revelar sua verdadeira

identidade. Ela, por sua vez, começa a desconfiar do comportamento de Barbara – os constantes desaparecimentos e contusões. Após Alysia acabar envolvida nas repercussões de sua violenta vida dupla, Barbara decide compartilhar com a amiga muito de seu passado, revelando inclusive a identidade e a natureza de Gordon Jr. – mas não sua identidade secreta de Batgirl. Em retribuição à confiança, Alysia tem a chance há muito esperada de também compartilhar algo com a amiga: sua identidade transgênero.

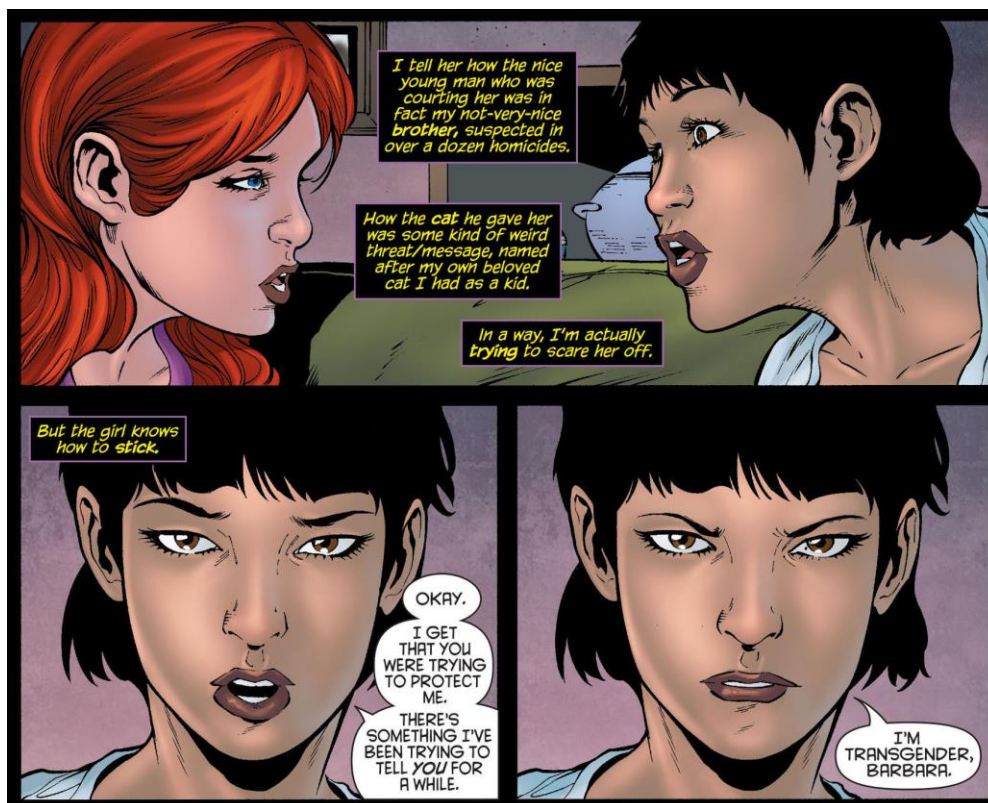


Figura 64 - Alysia se assume transgênero para sua colega de quarto Barbara Gordon, a Batgirl.
 Fonte: SAMPERE, D.; SIMONE, G. Batgirl, n. 19. Nova York: DC Comics, 2013, p.5

Simone conta que teve a ideia de inserir esta característica na personagem em busca justamente de diversidade na representação nos quadrinhos, observando a própria heterogeneidade da base de leitores³². Contudo, apesar de mais uma vez a aceitação ser a resposta, e a intenção de Gail ser das melhores, a revelação feita de forma quase gratuita, deslocada de qualquer trama que propusesse um aprofundamento da questão, parece criar a impressão de que a iniciativa, em princípio, era apenas uma tentativa de chamar a atenção sobre qual das grandes editoras tinha um elenco mais diversificado – a

³² http://www.huffingtonpost.com/2013/04/11/dc-comics-transgender-batgirl_n_3061268.html

DC Comics publicizou bem o que chamou de “a primeira personagem transgênero dos quadrinhos *mainstream*”³³.

O desenvolvimento da personagem continua na corda bamba, quando nas edições de números 31 e 32 Simone estabelece uma relação entre Alysia e uma de suas companheiras de ativismo, Jo. A forma apressada pela qual o namoro das duas é estabelecido mais uma vez parece uma tentativa de dar manchetes de jornal ao gibi; contudo, há de se considerar que tal fato leva a discussão alguns passos adiante: ao fazer de Alysia uma mulher transgênero bissexual, Simone traz aos quadrinhos de super-heróis a desvinculação da identidade de gênero à orientação sexual, o que certamente é um ponto positivo na construção das novas representatividades LGBT nesse universo. Assim como o posterior casamento das duas, realizado na edição de número 45 do gibi da Batgirl, agora em uma nova fase, com roteiros de Cameron Stewart e Brenden Fletcher, desenhos de Babs Tarr e voltada para o público adolescente – e o fato de uma história em quadrinhos voltada para esta faixa etária não se furtar à visibilidade dessas representações, condizente com a intersecção entre disseminação do discurso e momento histórico, nos leva a crer que esse é mais um dos exemplos do destaque que as questões que debatemos neste tópico alcançaram na esfera pública; o que o torna também um mecanismo para alavancar vendas, já que, uma vez mais, a DC alardeou que em uma de suas publicações aconteceria “o primeiro casamento transgênero na história dos quadrinhos *mainstream*”³⁴.

³³ A repercussão da notícia pode ser encontrada, além do link anterior, em sites como Wired e os brasileiros UOL e o do jornal O Globo.

³⁴ <http://www.mtv.com/news/2362189/batgirl-transgender-wedding/>



Figura 65 - Alysia e Jo, o primeiro casamento de uma transgênero nos *comics*.
 Fonte: FLETCHER, B.; STEWART, C.; TARR, B. *Batgirl*, n.45. Burbank: DC Comics, 2015, p.19.

Já o caso de Tong é completamente distinto em tratamento. Sua primeira aparição aconteceu na edição de número 575 do título do Quarteto Fantástico, escrito por Jonathan Hickman e com arte de Dale Eaglesham. Na história, o Quarteto é alertado por seu antigo inimigo habitante do subsolo, o Toupeira, de que há uma cidade subterrânea abandonada, construída pelo Alto Evolucionário (vilão obcecado por manipulação genética). A cidade possuía um maquinário desenvolvido para evolução física de seus habitantes; porém, o efeito foi o contrário ao pretendido e o Alto Evolucionário, junto com suas criaturas, abandonou a cidade – sem descobrir que, apesar da involução física, o mecanismo elevava o intelecto daqueles em seu raio de alcance. Mais tarde, a cidade foi descoberta por alguns dos molóides – raça de seres semi-humanóides criada pelos Celestiais, que veio a habitar os subterrâneos, perdendo sua força e inteligência ao longo dos séculos e redescoberta pelo Toupeira, que os transformou em seus lacaios. O surpreendente é que a involução física dos molóides os tornava muito parecidos com os humanos. Contudo, ao começarem a se reproduzir na cidade, seus descendentes ainda guardavam sua antiga aparência – o que lhes desagradava profundamente e fez com que eles abandonassem todas as crianças da cidade e mantivessem a continuidade de sua espécie apenas cooptando novos molóides. Agora, seu plano era levar a cidade inteira

para a superfície – o que o Toupeira pretendia impedir e, para tanto, requisitou a ajuda do Quarteto. Durante a missão, o grupo falha em evitar a ascensão da cidade, mas resgata as últimas três crianças molóides lá nascidas – entre elas, Tong. Ao leitor, é colocado nas edições que tratam-se simplesmente de três meninos.



Figura 66 - Tong, de moletom cinza, à direita.

Fonte: EDWARDS, N.; HICKMAN, J. *Fantastic Four*, n.579. Nova York: Marvel Comics, 2010, p.11.

Contudo, a segunda fase do título derivado *Future Foundation*, escrita por Matt Fraction e desenhada por Mike Allred, apresenta uma novidade em seu sexto número (excepcionalmente com arte de Joe Quinones), publicado em 2013. Numa breve sequência de uma página e meia, Tong anuncia a seus irmãos que havia se percebido como uma menina.

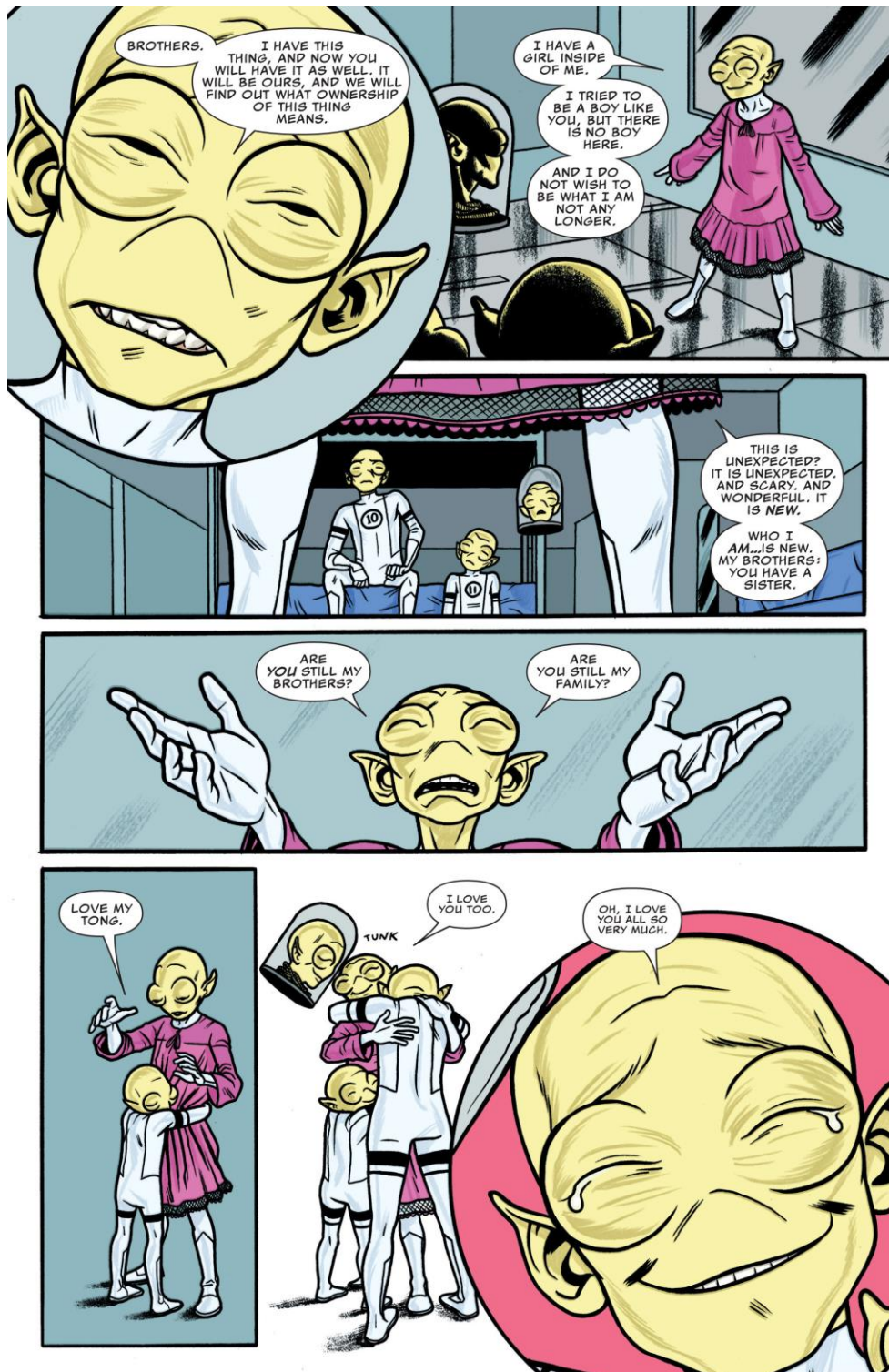


Figura 67 - Tong se assume como uma menina para seus irmãos.
 Fonte: FRACTION, M.; QUINONES, J. Future Foundation, v.2, n.6. Nova York: Marvel Comics, 2013, p.11.

Tong reúne seus irmãos e revela: “tentei ser um menino como vocês, mas não há um menino aqui. E não desejo mais ser o que não sou” (balões 4 e 5). Ela então pergunta se a família a aceita e a resposta não poderia ser mais positiva – assim como é a do restante do grupo, mostrada na página seguinte.

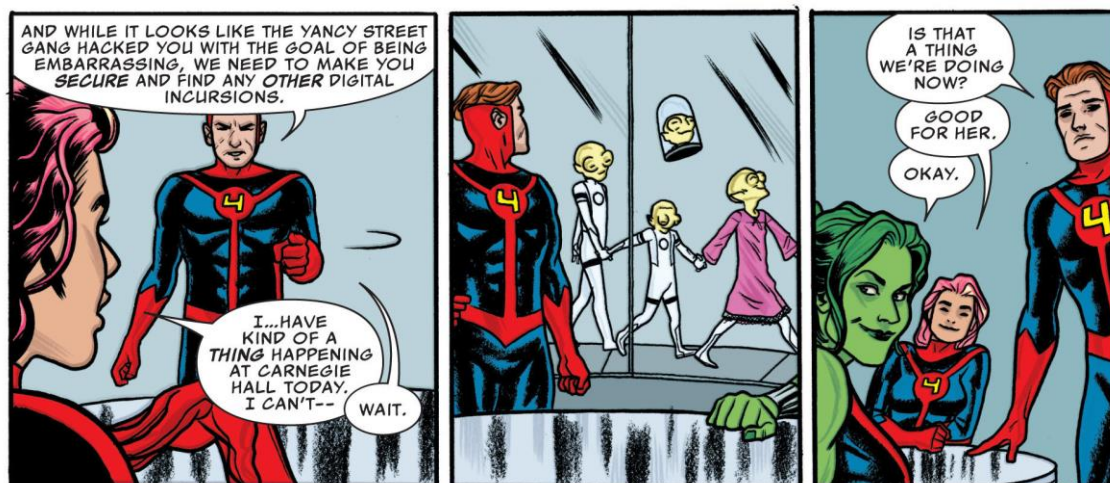


Figura 68 - Homem-Formiga (Scott Lang), Mulher-Hulk e Darla Deering, líderes da Fundação Futuro na época, descobrem – e aceitam – a transição de Tong.

Fonte: FRACTION, M.; QUINONES, J. Future Foundation, v.2, n.6. Nova York: Marvel Comics, 2013, p.12.

Enquanto Alysa “se assume” para Barbara como uma prova de confiança e de amizade, Tong evoca uma vez mais o princípio da aceitação. Ela precisa sentir-se confortável consigo mesma e, para tal, requisita o apoio de sua família. Contudo, da mesma forma, a questão é apresentada como uma subtrama, deslocada do contexto geral da edição. No caso de Tong, trata-se de sua evolução como personagem. Assim como Prodígio, dos Jovens Vingadores, podemos acompanhar a trajetória que a leva até sua descoberta, compartilhada com sua família e com os leitores. Porém, diferente de Alysa, a revelação da transgeneridade de Tong não tornou-se notícia entre os meios não especializados, bem como parece não ter causado grande furor entre leitores e outros setores conservadores da sociedade. Diferente da DC Comics, a Marvel não publicizou tal acontecimento – e ambos aconteceram na mesma época – talvez por temer uma possível repercussão negativa ao apresentar uma personagem transgênero recém-adolescente. E para quem leu a história, talvez a aparência quase alienígena de Tong o dissocie de identificação com a realidade humana dos indivíduos transgênero – seja nos quadrinhos ou na vida real.

Porém, essa mesma característica leva a uma outra sutileza em seu caso que pode aprofundar ainda mais o debate sobre a natureza de sua autopercepção no que tange à identificação de gênero. Em artigo publicado no site The Hooded Utilitarian³⁵, o professor Roy T. Cook vai além e propõe a seguinte interpretação: os molóides, por serem uma raça criada em laboratório para um fim específico, não possuem gênero

³⁵ <http://www.hoodedutilitarian.com/2014/05/is-tong-transgender/>

biológico – algo que pode ser inferido por sua indiferenciação física. Da mesma forma, não tiveram contato com as características culturais de nossa sociedade que estabelecem as diferenciações de gênero. Mas quando as três crianças são encontradas pelo Quarteto Fantástico, infere-se de imediato que se tratam de três meninos porque essa é uma das características de nossa sociedade patriarcal: diante da indeterminação do gênero de um indivíduo, a subordinação feminina nos leva naturalmente à atribuição do masculino. Dessa forma, os molóides não são necessariamente meninos, mas são atribuídos como tal e sentem-se confortáveis com isso – exceto Tong. Assim, ela não simplesmente transita de um gênero a outro; ela experimenta ambos e opta por aquele com o qual se identifica mais, diante de uma suposta neutralidade congênita. Tal argumento ecoa as teorias que preconizam que

o gênero vai além do sexo: o que importa, na definição do que é ser homem ou mulher, não são os cromossomos ou a conformação genital, mas a auto-percepção e a forma como a pessoa se expressa socialmente. (JESUS, 2012, p. 7)

Todas as representações destacadas neste trabalho formam um mosaico um tanto variado, pois “as práticas discursivas não se superpõem, mas coexistem no limiar da historicidade como condição para novos acontecimentos” (DOMINGOS, 2015, p.28). Assim, na pluralidade dos exemplos que destacamos, entendemos que a indústria dos quadrinhos apresenta não um retrato exato da condição dos indivíduos LGBTs na sociedade norte-americana (e ocidental como um todo, dado seu poder de influência através da cultura de massa, da qual os quadrinhos fazem parte), mas os reflexos surgidos em um momento de transição, no qual várias das pautas envolvendo essa parcela da sociedade ainda estão em discussão.

Aprofundando essa proposição, apresentaremos a seguir três estudos de caso, detalhando as trajetórias de personagens que, sob nossa perspectiva, são os exemplos mais significativos da pluralidade na emergência das representações LGBT nos quadrinhos de super-heróis: o mutante Estrela Polar (Marvel Comics); o casal Apolo e Meia-Noite (Wildstorm/DC Comics); e a vigilante Batwoman.

4. ESTUDOS DE CASO

4.1 Da gênese ao casamento de Estrela Polar³⁶

Como afirmamos anteriormente, no capítulo três, as representações de gênero e sexualidade nas histórias em quadrinhos reforçam padrões ortodoxos dos papéis de gênero – dentre eles, a heterossexualidade; as afirmações de Frederic Wertham ligando os quadrinhos à delinquência e ao estímulo à homossexualidade em *Sedução dos Inocentes*, além de uma série de outras acusações sobre os efeitos nocivos da leitura de histórias em quadrinhos, levaram as principais editoras norte-americanas a criarem o código de autorregulação *Comics Code Authority* (CCA). Nele, menções a homossexualidade – considerada como uma das “anormalidades sexuais” ou “perversões sexuais” previstas no código – estavam proibidas; uma descrição que a primeira reformulação do código, em 1971, não tratou de alterar³⁷.

Contudo, dois anos depois dessa reformulação, apesar de a Organização Mundial de Saúde ainda manter a homossexualidade na Classificação Internacional de Doenças (CID), a Associação Americana de Psiquiatria deixou de assim considerá-la – o que coincide com o início das lutas por direitos civis dos homossexuais nos Estados Unidos. E então, no ano de 1979, dá-se a criação daquele que viria a ser o primeiro super-herói gay dos quadrinhos: o canadense Jean-Paul Beaubier, conhecido como Estrela Polar (no original, *Northstar*).

³⁶ Esta análise foi apresentada em versão resumida nas 3^{as} Jornadas Internacionais de Quadrinhos da USP, em 2015, posteriormente publicada como artigo na revista *Imaginário!*, n.9, p. 28. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2015.

³⁷ REBLIN, I.A. Homossexualidade e superaventura: uma questão de conquista ou de mercado? In: BRAGA JR., A.X. (org.) *Questões de sexualidade nas histórias em quadrinhos*. P. 20-21, 2014.



Figura 69 - Estrela Polar no traço de seu criador, John Byrne.
Fonte: <http://www.writeups.org/fiche.php?id=2089>

Jean-Paul foi Criado pelo quadrinista John Byrne como integrante da superequipe mutante do Canadá, a Tropa Alfa – que, originalmente, deveria fazer apenas algumas participações como antagonista dos X-Men. Seus superpoderes incluem voo, supervelocidade e manipulação da luz – alguns das quais, segundo a biografia do personagem, ele utilizou para tornar-se um campeão mundial de esqui, antes de ser convidado pelo governo canadense a tornar-se parte da Tropa.

De acordo com o próprio Byrne, apesar de ter imaginado certas características para os personagens (por se dizer um compulsivo criador de *backstories*), eles não tinham nenhuma profundidade, pois nunca foram pensados para perdurar nas histórias. Contudo, o grupo se mostrou um sucesso entre os leitores e a Marvel pressionou Byrne para criar um título próprio para a Tropa Alfa. Diante disso, o quadrinista se viu diante da tarefa de dar complexidade àqueles personagens.

Sob a influência de um artigo lido na prestigiada revista *Scientific American*, que apresentava novas abordagens sobre a homossexualidade, Byrne decidiu que talvez fosse a hora – já era o ano de 1983 – de haver um super-herói gay; e decidiu que se trataria de Estrela Polar, por um processo de eliminação entre os membros da Tropa Alfa:

Eu não queria que o personagem homossexual fosse uma das garotas, já que isso era algo que as pessoas tendiam a associar (certa ou erroneamente) com os títulos do [também quadrinista Chris] Claremont. Mac Hudson e Heather eram casados e felizes, e eu não queria estragar isso. Michael tinha sido apresentado como tendo uma filha, e assim eu considerava que seria muito clichê se ele fosse revelado como sendo gay. Além disso, como nativo-canadense, ele já era a minoria “residente”. O cara novo, Pigmeu, tinha seu próprio conjunto de problemas. Sasquatch seria simplesmente muito assustador! Então fiquei com o Jean-Paul e, naquele momento, percebi que sempre estive lá. Em algum lugar, no fundo da minha mente, eu devo ter considerado fazê-lo gay antes mesmo de ter “decidido”. (tradução nossa)³⁸

Contudo, como Byrne afirmou em seguida, os tempos ainda não eram de aceitação. Não apenas o CCA mantinha sua restrição à homossexualidade, como o editor-chefe da Marvel Comics na época, Jim Shooter, se recusou a deixar que Byrne retratasse Estrela Polar abertamente como homossexual. Shooter tornou-se conhecido na indústria por suas posições conservadoras. Contudo, Byrne afirma que conseguiu fazer com que sua mensagem fosse transmitida com sucesso – ao menos, para os padrões da época. Vejamos como Byrne disseminou tal mensagem, através da análise de alguns elementos textuais, começando por algumas breves inferências feitas nas edições de número 7 e 8 do título da Tropa Alfa (no original, *Alpha Flight*).

Na história, após deterem um roubo, Jean-Paul e sua irmã gêmea Jeanne-Marie (a também super-heroína murante Aurora) acabam encontrando na saída da delegacia aquele que seria um velho amigo de Estrela Polar: Raymonde, que o procurava após saber de sua presença na cidade. Alguns quadros depois, os três se encontram no café pertencente a Raymonde; aproveitando uma breve ausência de Jeanne-Marie, Raymonde pergunta ao amigo: “então, você não disse **tudo** a meu respeito para sua irmã? Acho que isso teria sido estranho” (grifo no original).

³⁸ <http://www.byrnerobotics.com/FAQ/listing.asp?ID=2&T1=Questions+about+Comic+Book+Projects>
#106

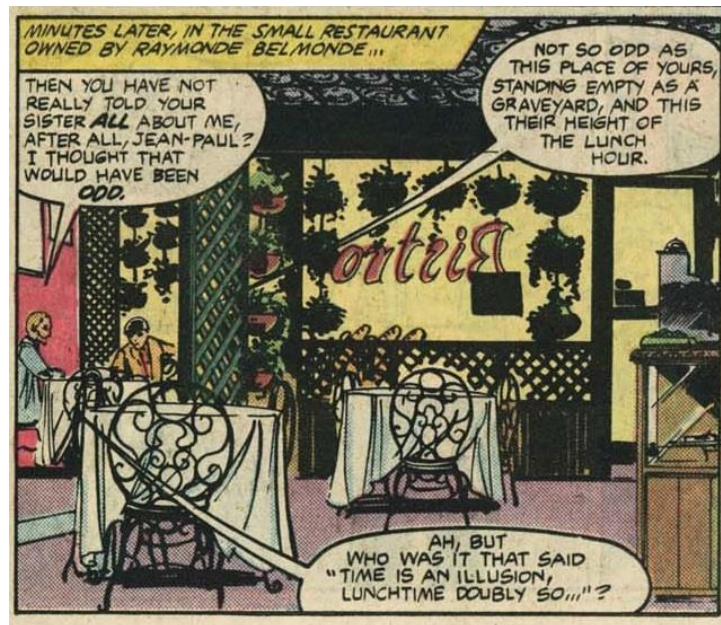


Figura 70 - Raymonde indaga Jean-Paul sobre o quanto Jeanne-Marie sabe a seu respeito.
 Fonte: BYRNE, John. *Alpha Flight*, n. 7, p. 7. Nova York: Marvel Comics, 1983.

Após algumas páginas, somos apresentados à filha de Raymonde, a cuja existência Jean-Paul reage com extrema surpresa.



Figura 71 - Raymonde apresenta sua filha Danielle a Jean-Paul e Jeanne-Marie.
 Fonte: BYRNE, John. *Alpha Flight*, n. 7, p. 9. Nova York: Marvel Comics, 1983.

No primeiro balão (tradução nossa), a fala de Jean-Paul é: “Raymonde, essa é sua... **filha**? Mas **como**? Quero dizer... você nunca me contou de uma filha” (grifos do original). É sobre a segunda frase – “Mas **como**?” – sobre a qual devemos nos deter. Expressada dessa forma, com o grifo indicando a ênfase causada pela surpresa, denota-se que, para Jean-Paul, existe um impedimento para que Raymonde possa ter uma filha.

Dado o contexto de segredo sobre Raymonde e sua relação com Jean-Paul explicitado anteriormente, fica latente que esse fator seria a possível homossexualidade de Raymonde. Contudo, inferir que existiria um prévio relacionamento entre eles ainda careceria de evidências – que são apresentadas ao final da edição. No desdobramento da trama, que envolvia ameaças a Raymonde, ele acaba sendo morto pelos vilões da trama. A significância desse fato para Jean-Paul é mostrada nos recordatórios que acompanham os quadros que mostram sua reação.

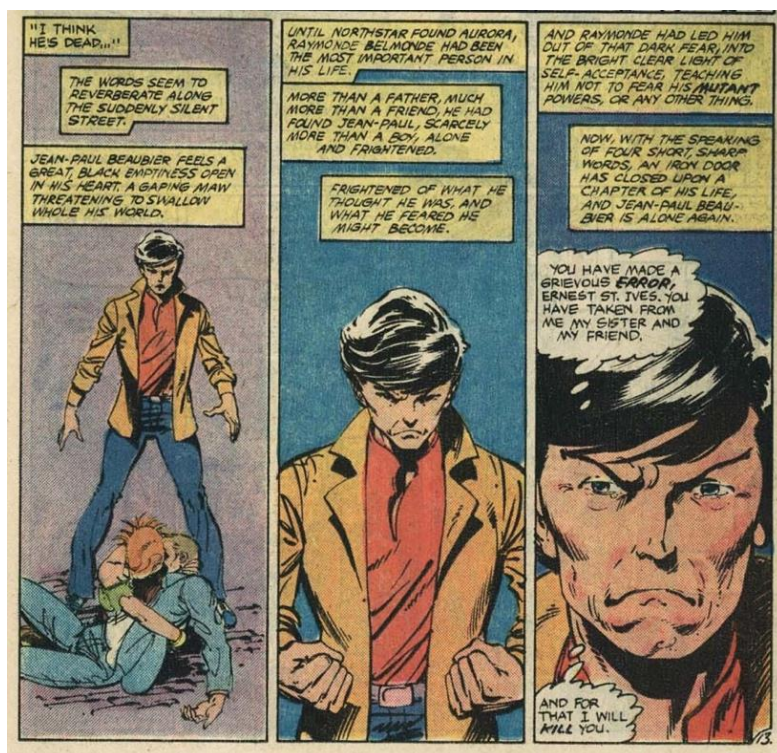


Figura 72 - Estrela Polar reage à morte de Raymonde.

Fonte: BYRNE, John. *Alpha Flight*, n. 7, p. 13. Nova York: Marvel Comics, 1983.

Nos recordatórios 4, 5, 6 e 7 (quadros 2 e 3), lemos (tradução nossa): “Até Estrela Polar encontrar Aurora, Raymonde Belmonde havia sido a pessoa mais importante em sua vida. Mais que um pai, **muito mais do que um amigo**, ele havia encontrado Jean-Paul, ainda pouco mais do que um garoto, sozinho e assustado. **Assustado com o que achava ser, e com o que achava que podia vir a ser**. E Raymonde o guiou para fora da escuridão do medo, para a clara e brilhante luz da autoaceitação, ensinando-o a não temer seus poderes mutantes **ou qualquer outra coisa**” (grifos nossos).

Existe, na edição, uma cadeia de significados subentendidos no texto da trama: a homossexualidade implícita de Raymonde; a profundidade de seu relacionamento com Jean-Paul; a autoaceitação como a lição que ele aprendeu com o antigo amigo. A partir

daqui, pode-se inferir que Jean-Paul, pode, também, ser homossexual.

Essa impressão é reforçada por uma afirmação de Aurora no final da edição seguinte, de número 8.



Figura 73 - Aurora acusa Estrela Polar.

Fonte: BYRNE, John. *Alpha Flight*, n. 8, p. 17. Nova York: Marvel Comics, 1983.

Após uma discussão envolvendo detalhes da resolução da trama – Jean-Paul em determinado momento acreditou que a irmã estava amorosamente envolvida com o vilão – ela afirma: “Não acredito! Como ousa! **Você, entre todas as pessoas**, ousa julgar minha vida amorosa!” (tradução e grifos nossos).

Partimos do pressuposto de que um julgamento sobre outra pessoa só pode ser feito a partir do momento em que se possui uma superioridade moral, alcançada pela consonância com a normas – não seria o caso, no contexto da análise, do sujeito homossexual. A recusa da aceitação do julgamento de Jean-Paul por Jeanne-Marie se configuraria na pressuposição, por parte de sua irmã, de que seu comportamento não se adequava ao de alguém dentro das normas morais estabelecidas - “você, entre todas as pessoas!”.

Outra sugestão que corrobora essa representação é notada na edição de número 10 da revista, em uma história secundária que conta como Estrela Polar passou a integrar a Tropa Alfa. Até então um campeão mundial de esqui, Jean-Paul é convidado por James Hudson (o Guardiã), líder da Tropa, para conhecer as instalações do grupo e é confrontado com o fato de ter alcançado o sucesso no esporte utilizando, em segredo, suas recém-descobertas habilidades mutantes.



Figura 74 - Guardiã ressalta o desinteresse de Estrela Polar por mulheres.
Fonte: BYRNE, John. *Alpha Flight*, n. 10, p. 21. Nova York: Marvel Comics, 1983.

Nos quadros 2 e 3 da Figura 6, podemos ler nos recordatórios que representam a fala de Hudson e no balão que a complementa em seguida (tradução nossa): “Você teve tudo: dinheiro, fama, mulheres... contudo, as mulheres não parecem tê-lo interessado muito; acho que, como para muitos atletas, a vitória era tudo o que importava (...)”. Tal fala, no contexto da história, não obedece a nenhum outro propósito que não afirmar o desinteresse de Jean-Paul por mulheres. A razão do foco oferecida por Hudson é meramente um despiste, muito provavelmente para que tal insinuação pudesse ser aprovada pelo rigoroso Jim Shooter.

Dessa época, portanto, percebemos que diante dos postulados das afirmações de anormalidade, apesar de certas instâncias sociais produzirem discursos que evocavam representações contrárias, a representação da homossexualidade apresentada pela Marvel na figura de Estrela Polar era a de que o sujeito homossexual não deveria ou **podia** ser explícito; deveria ser praticamente invisível – remetendo às afirmações de Moscovici sobre representação e visibilidade social, levantadas por nós anteriormente. Levando em consideração que a representação social está intimamente ligada ao momento no qual a sociedade se encontra quando do surgimento da mesma (MOSCOVICI, 2003), temos que a representação apresentada nas páginas do título da

Tropa Alfa é não aquela *almejada* por John Byrne, mas a que se fez possível diante das censuras editoriais, caracterizando-se pela sutileza.

O marco para a mudança dessa representação foi a “saída do armário” de Jean-Paul, que se deu apenas em 1992. Nesse ínterim, sua homossexualidade continuava apenas um sussurro, até que o roteirista Scott Lobdell teve permissão editorial para, na edição de número 106 do gibi da Tropa Alfa, apresentar Estrela Polar dizendo, com todas as letras: “eu sou gay”.

A essa altura, o CCA havia passado por sua terceira e última reformulação, em 1989. Nela, já não havia mais inferências à homossexualidade na proibição a comportamentos pervertidos ou anormais. Agora, a homossexualidade era vista sob o viés da tolerância, diluído em vários dos itens do código. Na seção Instituições, é dito que “Em geral, grupos nacionais, sociais, políticos, culturais, étnicos e raciais reconhecidos (...) são retratados em um enfoque positivo. Isso inclui o governo (...), líderes estrangeiros e representantes de outros grupos nacionais e governamentais; e grupos sociais identificáveis por seu estilo de vida, como os homossexuais (...)”. Na seção Linguagens: “Referências a deficientes físicos, doentes, contextos étnicos, preferências sexuais, crenças religiosas e raça, quando apresentados em sentido pejorativo para fins dramáticos, serão mostrados como inaceitáveis.” E na seção Caracterizações: “Representações de personagens são cuidadosamente trabalhados e mostrarão sensibilidade às orientações nacionais, étnicas, religiosas, sexuais e socioeconômicas.”³⁹

A edição, obviamente, foi tratada como um evento comercial; já na capa, vemos a chamada que instiga a curiosidade para a grande revelação: “Estrela Polar como você nunca o conheceu antes!”

³⁹ REBLIN, I.A. Homossexualidade e superaventura: uma questão de conquista ou de mercado? In: BRAGA JR., A.X. (org.) Questões de sexualidade nas histórias em quadrinhos. P. 22-23, 2014.



Figura 75 - O grito de liberdade de Estrela Polar.

Fonte: LOBDELL, S., PACELLA, M. *Alpha Flight*, n. 106. Nova York: Marvel Comics, 1992.

Cabe o comentário de que a chamada para a edição gera o chiste involuntário de que a representação de Estrela Polar, realmente, é apresentada como nunca antes: aderindo ao mal da hipertrofia muscular e da desproporcionalidade anatômica que tornou-se a estética dominante para os personagens masculinos nesse gênero de quadrinhos durante a década de 1990, o desenhista Mark Pacella transformou o antes delgado Jean-Paul em mais um amontoado de músculos, alterando até mesmo suas feições, tornando-o praticamente irreconhecível.

Apesar de tocar em questões sensíveis, como a epidemia da AIDS que ainda assombrava o EUA e o preconceito contra homossexuais, a trama é um arremedo de história que serve apenas ao propósito de tornar pública – aos leitores e aos personagens do universo ficcional da editora Marvel – a orientação sexual de Estrela Polar. Após achar uma recém-nascida em uma lixeira, Jean-Paul é informado pelos médicos que a socorreram de que a criança é portadora do vírus HIV e tem pouco tempo de vida. Diante disso, ele decide adotá-la e dar a ela todo o conforto possível até que chegue sua morte, batizando-a de Joanne. Tal fato causa grande repercussão midiática, o que desperta a fúria do Major Mapleleaf, herói aposentado apresentado no início da edição,

e que decide matar a criança. Impedido por Estrela Polar, os dois se enfrentam em uma – como é costume no gênero – devastadora luta corporal, na qual o Major revela a Jean-Paul a razão de sua fúria: seu único filho, Michael, também fora infectado pelo HIV e veio a falecer; porém, segundo o Major, o fato de Michael ser gay fez com que ele fosse negligenciado por todos, sob a ideia de que a homossexualidade do rapaz teria feito com que ele atraísse a doença para si; para a sociedade preconceituosa, Michael não era uma vítima inocente, como a pequena Joanne; era apenas mais um desviado. É essa confissão que dá a deixa para a esperada declaração de Jean-Paul.



Figura 76 - Estrela Polar assume sua homossexualidade.

Fonte: LOBDELL, S., PACELLA, M. *Alpha Flight*, n. 106, p. 20. Nova York: Marvel Comics, 1992.

Em tradução nossa dos balões de fala: “Não presuma que irá me passar um sermão sobre as dificuldades pelas quais passam os homossexuais. Ninguém as conhece melhor do que eu. Pois ainda que eu não seja **inclinado a discutir** minha **sexualidade** com pessoas a quem isso **não diz respeito... eu** sou gay!” (grifos no original).

Diante da confissão, Estrela Polar é confrontado pelo Major: enquanto membro mundialmente conhecido e respeitado da Tropa Alfa – e, antes disso, enquanto atleta igualmente popular, ao silenciar-se, ele estaria contribuindo para a invisibilidade dos

homossexuais e, logo, da questão da AIDS. Apesar de, em seguida, refutar essa culpa, Jean-Paul admite que é tempo de a AIDS tornar-se questão presente no debate público. E ainda que, no fim das contas, o tema central da edição seja a epidemia de AIDS, tendo a homossexualidade e o preconceito e invisibilidade social atreladas a ela apenas como pano de fundo, a última página reproduz uma página de jornal, na qual lê-se a manchete: “Estrela Polar, da Tropa Alfa, declara homossexualidade.”

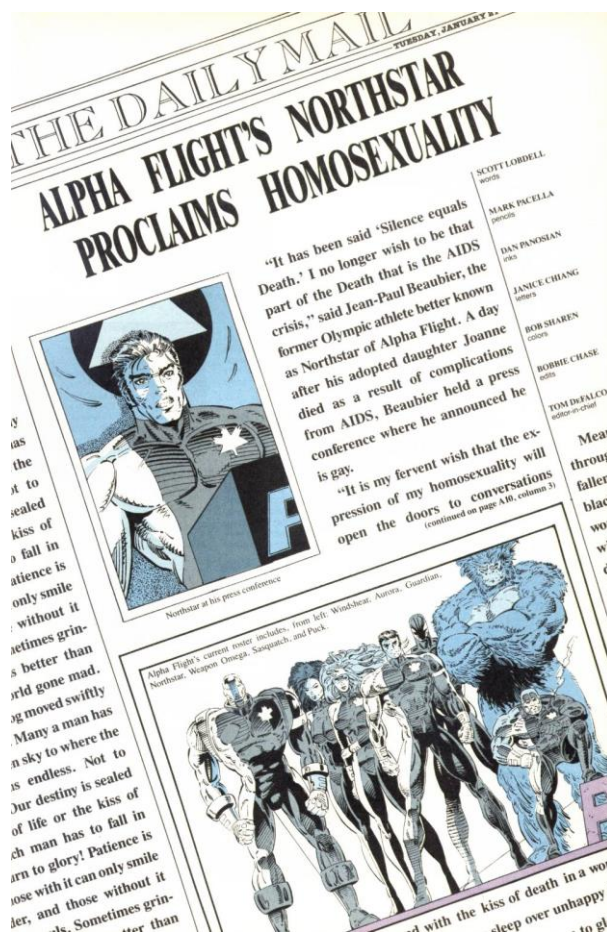


Figura 77 - Estrela Polar assume publicamente sua homossexualidade.

Fonte: LOBDELL, S., PACELLA, M. *Alpha Flight*, n. 106, p. 28. Nova York: Marvel Comics, 1992.

Aqui, vemos que a representação da homossexualidade apresentada na história já se mostra consonante com discursos que, ainda que não sejam dominantes na sociedade, são presentes no conjunto de sentidos que nela circulam – visto as proposições sobre orientação sexual apresentadas na versão de 1989 do CCA; proposições essas que, podemos inferir, foram uma evolução das circunstâncias sociais que citamos anteriormente e se iniciaram nos anos 1970: o início da visão, entre cientistas (biólogos e psiquiatras) de que a homossexualidade não se tratava de um distúrbio e as crescentes

lutas por direitos civis dos cidadãos norte-americanos homossexuais. Se, num primeiro momento, esses fatores incidiram em uma primeira representação que propunha apenas um vislumbre de visibilidade, 10 anos depois a cortina foi totalmente aberta pela primeira vez.

Apesar disso, durante vários anos, pouco se referiu à agora exposta homossexualidade de Jean-Paul. Se podemos destacar um ponto positivo na passagem do roteirista Chuck Austen pelo título *Uncanny X-Men*, seria justamente o de ter mostrado uma representação da homossexualidade mais avançada que seus colegas que o antecederam. Primeiramente, o roteirista integrou Jean-Paul a um dos títulos do principal grupo mutante, sob o interessante pretexto de que os alunos mutantes da Escola Xavier que, porventura, fossem homossexuais, poderiam se beneficiar de tê-lo como professor e modelo de comportamento. Austen sempre tratou a orientação de Jean-Paul de maneira aberta, por vezes mostrando-o lidando com o preconceito (como logo em sua primeira história, em *Uncanny X-Men* #417), como também mostrando sem rodeios a sexualidade do personagem – ao longo das edições, Jean-Paul até mesmo desenvolve uma atração (não correspondida) por Bobby Drake, o Homem de Gelo, seu colega de equipe e um dos X-Men fundadores.

Mas o próximo momento que, assim como os anteriores, se constitui como marco no histórico dessa representação veio a acontecer vinte longos anos depois da publicação de *Alpha Flight* #106: o casamento do Estrela Polar com seu namorado e empresário, Kyle Janadu (nesse momento da história, Jean-Paul é proprietário de uma equipe de esportes radicais de inverno, junto com sua irmã Jeanne-Marie).

A trama se passa um ano depois após a legalização do casamento homossexual no estado de Nova York. Segundo Axel Alonso, editor-chefe da Marvel Comics à época, uma vez que a maior parte dos heróis da casa é residente nesse estado, isso gerou a questão de como tal fato iria influenciar as vidas de seus personagens. Para o editor, “Nossos gibis são sempre melhores quando refletem e respondem a desenvolvimentos do mundo real. Estamos fazendo isso há décadas, e essa é apenas a última expressão disso.”⁴⁰

Antes do fato consumado, na edição de número 50 de *Astonishing X-Men* (roteirizada por Marjorie Liu e desenhada por Mike Perkins), Jean-Paul havia pedido a mão de Kyle em casamento; mas o momento se mostra como sendo de dúvida para

⁴⁰ <http://www.rollingstone.com/culture/news/marvel-comics-hosts-first-gay-wedding-in-astonishing-x-men-20120522>

Kyle. É importante ressaltar que o conflito não é causado por nenhum fator externo que não as dúvidas do jovem sobre os verdadeiros motivos para que Jean-Paul tenha feito o pedido. Não há, portanto, nenhum medo de marginalização social ou qualquer outro fator externo – apenas as dúvidas possíveis a qualquer casal diante de tal decisão.

Os conflitos são resolvidos ao longo da edição e, no histórico número #51 de *Astonishing X-Men*, é realizado o matrimônio.



Figura 78 - Capa da edição em que se realiza o casamento de Estrela Polar e Kyle.
Fonte: LIU, M. PERKINS, M. *Astonishing X-Men*, n. 51. Nova York: Marvel Comics, 2012.

Contudo, essa edição não se isenta de mostrar as questões que o casamento homoafetivo suscita entre as pessoas. As mesmas são abordadas, primeiramente – e de forma mais grave –, por meio de Warbird, guerreira alienígena integrada aos X-Men que se recusa a comparecer à cerimônia.



Figura 79 - Warbird se recusa a comparecer ao casamento de Estrela Polar.
 Fonte: LIU, M. PERKINS, M. *Astonishing X-Men*, n. 51, p. 15. Nova York: Marvel Comics, 2012.

Nos balões de fala do primeiro quadro da Figura 11, lemos (tradução nossa): “Eu não posso... eu não reconheço a validade dos votos da cerimônia. Não tenho prazer em dizê-lo. Eu lhe respeito. Mas é assim como me sinto.” Apesar da tentativa de demonstrar alguma consideração por Jean-Paul, a fala de Warbird se configura como a representação da intolerância.

Pouco depois, temos um breve diálogo entre Pigmeu, ex-colega de Estrela Polar na Tropa Alfa, e outro membro dos X-Men, Destrutor.



Figura 80 - Pigmeu e Destrutor trocam impressões sobre o casamento.

Fonte: LIU, M. PERKINS, M. *Astonishing X-Men*, n. 51, p. 21. Nova York: Marvel Comics, 2012.

No primeiro quadro, lemos que Pigmeu (à esquerda), pergunta: “sou um cara pra frente, mas isso é muita coisa pra processar, não é?”; ao que Destrutor (à direita), responde: “Eu não sei. Quero dizer, estou feliz pelo Estrela Polar e pelo Kyle... mas não posso parar de pensar sobre o que minha avó diria de tudo isso” (traduções nossas). O diálogo entre os dois apresenta uma aceitação relutante. As falas de ambos – Pigmeu ao se mostrar desconfortável apesar de considerar-se avançado e Destrutor ao inferir que sua avó não aprovaria tal relação – evocam o choque entre o novo e o tradicional. Esse diálogo remete a uma dinâmica das representações, também explicitada por Moscovici (2003), na qual, diante de uma nova representação de determinado objeto, a primeira reação é buscar trazer à tona a representação já convencionada sobre o mesmo.

Estes dois momentos formam uma perfeita representação de como o casamento homossexual é encarado pelos setores mais conservadores da sociedade norte-americana, em seus diversos matizes: quando não há a total rejeição da relação homoafetiva como sendo tão válida quanto a heteroafetiva, a aceitação não deixa de ser envolta em um preconceito latente. Contudo, o casamento é realizado.



Figura 81 - O “sim” de Estrela Polar e Kyle Janadu.

Fonte: LIU, M. PERKINS, M. *Astonishing X-Men*, n. 51, p. 26. Nova York: Marvel Comics, 2012.

A edição forma um mosaico de sentidos, do qual podemos apreender uma nova representação da homossexualidade nos gibis de super-herói, encarnada na figura de Jean-Paul Beaubier, o Estrela Polar, primeiro super-herói gay das histórias em quadrinhos: que o sujeito homossexual hoje não deve se esconder, pois tem o direito à visibilidade no espaço público, bem como ao respeito e às garantias civis que dela decorrem.

O casamento de tão icônico personagem, após uma trajetória de insinuações veladas pelo conservadorismo e de uma atabalhoada “saída do armário”, mostra a evolução do discurso sobre essa minoria em um gênero conhecido por seu conservadorismo. Um exemplo de que as relações entre mídias de massa e seu público, passando pelos discursos e sentidos apreendidos, formulados e disseminados, podem sim ser transformadas e ressignificadas em determinados graus, em consonância com as mudanças dos valores na sociedade –explicitado na trajetória de Estrela Polar, intimamente ligada aos marcos na evolução da visibilidade LGBTQT na sociedade norte-americana.

4.2. Apolo e Meia-Noite: a desconstrução dos estereótipos da masculinidade

No início da década de 1990, uma nova editora havia tomado de assalto o mundo dos quadrinhos norte-americanos: a Image Comics. Tratava-se basicamente da reunião de vários estúdios (ou selos), formados por quadrinistas como Jim Lee, Rob Liefeld e Todd McFarlane – que haviam se transformado em verdadeiras estrelas ao trabalharem, principalmente, para a Marvel Comics. Sua proposta inicial era trazer para o *mainstream* dos gibis nos EUA uma mescla de todos os elementos que faziam sucesso entre os leitores adolescentes naquele momento (leia-se ação desenfreada, uma certa dose de humor e boa dose de objetificação feminina), mas em títulos que – essa, sim, era a grande diferença da Image para as outras grandes editoras – teriam os direitos de seus nomes e personagens pertencentes aos seus respectivos criadores. Títulos como *WildC.A.T.S.*, *Spawn* e *Gen13* (cuja personagem Granizo analisamos brevemente no capítulo anterior) logo se tornaram sucesso de público.

Um dos títulos da Image era *Stormwatch*, lançado em 1993, dentro de seu selo *Wildstorm*. Criado por Jim Lee, o gibi contava a história de uma equipe de seres superpoderosos, gerenciada pela Organização das Nações Unidas (a ONU, o que em princípio configura um interessante desvio na constante centralização desse tipo de histórias tão somente nos Estados Unidos). Seu papel era proteger a Terra não só de outros seres superpoderosos que ameaçassem o planeta, mas também de raças alienígenas (que assim como nos universos de outras editoras, possuíam papel fundamental nas tramas e no surgimento de seres meta-humanos nas histórias da Image). Sua base de operações era um satélite em órbita baixa sobre a Terra, chamado *Skywatch*, de onde seu comandante – o “Homem do Tempo”, cujo verdadeiro nome era Henry Bendix – monitorava sua equipe de campo; esta, em sua primeira formação, era composta por Battalion, Diva, Fuji, Hellstrike e Invernal. Pelos roteiros dos primeiros 36 números (na verdade, 38, contando as edições #0 e #23.5), passaram nomes como o próprio Jim Lee, Brandon Choi, H. K. Proger e Ron Marz; já os desenhos estiveram a cargo de artistas como Scott Clark, Brett Booth, Matt Broome e Renato Arlem.

Em julho de 1996, na edição de número #37, um dos mais promissores nomes da indústria assumiu os roteiros de *Stormwatch*: o britânico Warren Ellis. Quando chegou ao número #50, o roteirista havia virado o título de cabeça para baixo, transformado o Homem do Tempo em um vilão psicótico e manipulador – que acabou morto por Jenny Sparks, personagem criada por Ellis e líder de uma equipe secreta do *Stormwatch* – e

desmantelado a equipe. A partir daí, Ellis iniciou o volume dois da série, com Jackson King (o verdadeiro nome de Batallion) como o novo Homem do Tempo e uma nova formação.

A edição de número #4 deste segundo volume, com desenhos de Brian Hitch, inicia um novo arco de histórias, chamado *A Finer World* (“Um mundo melhor”, em tradução livre), que vai até a edição número #6. Publicado em 1998, é nele que Ellis introduz os dois personagens que são nosso objeto de análise: Apolo e Meia-Noite. O primeiro, um indivíduo com superpoderes como voo e superforça, obtidos através da conversão de luz solar; o segundo recebeu uma série de implantes para aprimoramento de sentidos e de suas capacidades física e cognitiva, transformando-se numa mortal máquina de combate corpo-a-corpo, capaz de analisar em microssegundos todas as milhões de possibilidades de uma luta.



Figura 82 - Apolo e Meia-Noite atacam um grupo de contrabandistas de armas em sua primeira aparição.

Fonte: ELLIS, W.; HITCH, B. *Stormwatch*, v.2, n.4. La Jolla: Image Comics, 1998, p.9.

Quando Jackson King assume a direção do Stormwatch, a chefe de operações da equipe, Christine Trelane, informa ter descoberto que Bendix desenvolvia um programa de criação e treinamento de super-heróis de modo paralelo às operações oficiais da organização. Trelane encontra registros de uma missão envolvendo sete indivíduos – dos quais cinco haviam sido dados como mortos; Bendix considerava os outros dois foragidos. Diante do passado psicótico de seu predecessor, King presume que os dois remanescentes foragidos tanto poderiam ser indivíduos de boa índole quanto pessoas de caráter ainda pior do que o antigo Homem do Tempo. Estes dois foragidos seriam Apolo e Meia-Noite.

Paralelamente, a história mostra a dupla perseguindo e neutralizando um grupo de contrabandistas de armas tecnologicamente avançadas, bem como um *flashback* em que é contada a fatídica missão, cinco anos antes, para a qual eles foram enviados por Bendix e em que seus colegas acabaram mortos. Eles descobrem que as armas teriam vindo do “Jardim de Nevada”; quando eles invadem os sistemas da Stormwatch para obter informações a respeito do local, King descobre o intuito dos dois e envia sua equipe de campo para capturá-los.

Levados ao satélite *Skywatch*, ao descobrirem que Henry Bendix não está mais no comando, Apolo conta mais detalhes da história dos dois: informados primeiramente que deveriam invadir uma instalação secreta para dismantlar uma operação ilegal de fabricação de armas e tomar posse das informações das pesquisas ali desenvolvidas, eles logo descobrem que, na verdade, foram enviados para roubar um biorreator mantido pelo governo norte-americano – e que só seriam teletransportados dali caso estivessem de posse dele. Diante da emboscada, Apolo e Meia-Noite, únicos sobreviventes, escapam por conta própria; caçados por Bendix, e conhecendo a real natureza de seu líder, eles decidem permanecer escondidos, agindo nas sombras contra as diversas ameaças que encontram espalhadas pelo país.

King revela que o Jardim de Nevada – que havia sido criado por um personagem chamado Engenheiro, como um local capaz de “brotar” qualquer coisa desejada – estava sendo usado para pesquisas militares e pede a ajuda de Apolo e Meia-Noite para acabar com a operação. Eles aceitam e, após o sucesso da investida, pedem como recompensa a devolução de suas antigas vidas e identidades – que haviam sido totalmente apagadas quando eles entraram para a equipe secreta de Bendix. O Homem do Tempo promete então lhes conceder novas identidades, totalmente dissociadas e protegidas do Stormwatch.

Nesse primeiro momento, assim como aconteceu com Estrela Polar, não há nenhuma referência direta à homossexualidade de nenhum dos dois personagens. Ao contrário: tanto Apolo quanto Meia-Noite são constituídos como o estereótipo da virilidade ortodoxa que costumamos ver nos quadrinhos de super-heróis. Apolo é o “super-homem” clássico (é visto, aliás, como uma espécie de análogo do Super-Homem, ao longo do tempo): músculos extremamente desenvolvidos, evidenciados por seu uniforme colado ao corpo – e como dissemos no capítulo anterior, tal imagem evocaria a virilidade ligada, em nossos padrões, à masculinidade (GLASSNER, 1989) – inequivocamente ligada à heterossexualidade.



Figura 83 - Apolo e seus músculos desenvolvidos, evidenciados pelo uniforme: estereótipo de masculinidade presente de forma perene das HQs de super-heróis.

Fonte: MORRISON, R.; TURNER, D. *The Authority*, v.2, n.8. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2004, p.23

Apesar disso, ele é descrito por Meia-Noite como um homem de temperamento mais brando (ELLIS, HITCH, 1998, p.23); ainda relembrando o capítulo anterior, a agressividade é considerada essencialmente uma característica masculina (BRANNON, DAVIS, *apud* PIRES in: ESCOSTEGUY, 2008). E esse é o traço mais marcante da personalidade de Meia-Noite (cujo termo preferido para descrever a si mesmo e aos

outros é *bastard* – canalha, em tradução livre): a extrema agressividade e o gosto pela violência.



Figura 84 - “Vou **adorar** aleijar vocês todos”; Meia-Noite e seu gosto pela violência extrema.
Fonte: ELLIS, W.; HITCH, B.; Stormwatch, v.2, n. 6. La Jolla: Image Comics, 1998, p.19

Não existe marca textual alguma que indique a natureza do relacionamento de Apolo e Meia-Noite durante os cinco anos que passaram vivendo juntos pelas ruas do mundo inteiro, combatendo toda sorte de ameaça. No mesmo quadro em que afirma que Apolo tem um temperamento moderado, aliás, Meia-Noite se refere a ele como seu “colega”. Porém, segundo Groensteen (2015, p. 17), é nas imagens que acontece a maior parte da produção de sentido de uma história em quadrinhos. Portanto, é com base em algumas delas que gostaríamos de apresentar aquilo que consideramos inferências de que Apolo e Meia-Noite são apresentados, desde o início, como um casal.

A primeira delas acontece logo no início da história em que aparecem pela primeira vez: Apolo e Meia-Noite estão prestes a emboscar os contrabandistas de armas; em um prédio abandonado, eles aguardam nus.



Figura 85 - Apolo e Meia-Noite aguardam o momento de entrar em ação. Nus.
Fonte: ELLIS, W.; HITCH, B.; Stormwatch, v.2, n. 4. La Jolla: Image Comics, 1998, p.04

Ainda que ela não seja necessariamente determinante para afirmar que exista um envolvimento afetivo-sexual entre os dois, presume-se, a partir dela, que existe alguma intimidade entre ambos. Contudo, o que mais nos chama atenção nesse primeiro arco de histórias em que aparecem os dois personagens é um outro momento – aquele em que eles se dirigem ao Jardim de Nevada. Apolo, como já mencionamos, tem o poder de voar – Meia-Noite, não. É comum, nas histórias em quadrinhos, que em casos assim, o personagem desprovido de tal habilidade seja carregado por aquele que a possui. Geralmente, segurando-o pelos braços.



Figura 86 - Exemplos de heróis voadores carregando não-voadores: Superman e Robin no primeiro quadro; Tempestade e Ciclope no segundo; e no terceiro, Guardião carrega Sasquatch pelos braços, enquanto Estrela Polar leva a irmã Aurora no colo.
 Fonte: JURGENS, D. Superman, v.1, n.700. Nova York: DC Comics, 2010, p.33
 CLAREMONT, C.; BYRNE, J. Uncanny X-Men, v.1, n.126. Nova York: Marvel Comics, 1979, p.7
 BYRNE, J. Alpha Flight, v.1, n.4. Nova York: Marvel Comics, 1983, p.24

Não é o caso de Apolo e Meia-Noite. A demonstração de proximidade é ainda maior no momento em que eles voam em direção ao Jardim de Nevada.



Figura 87 - Apolo e Meia-Noite voam abraçados.

Fonte: ELLIS, W.; HITCH, B.; Stormwatch, v.2, n. 5. La Jolla: Image Comics, 1998, p.17

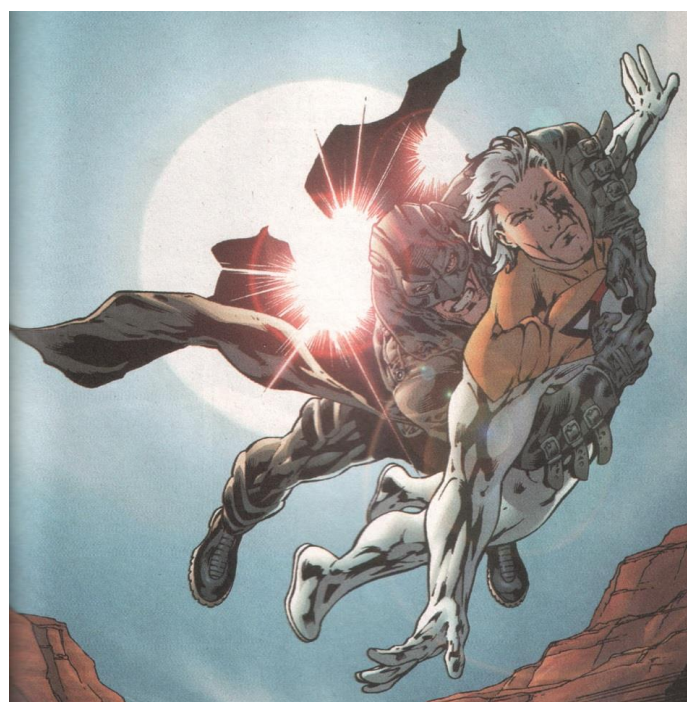


Figura 88 - Apolo voa com Meia-Noite sobre o deserto.

Fonte: ELLIS, W.; HITCH, B.; Stormwatch, v.2, n. 6. La Jolla: Image Comics, 1998, p.03

É válido notar que, principalmente na Figura 88, as mãos de Meia-Noite estão confortavelmente posicionadas no peito de Apolo. É uma imagem um tanto incomum – em momentos assim, quando não são carregados pelos braços, heróis que não possuem habilidade de voo, em ocasiões excepcionais, são carregados no colo por seus colegas “voadores”. Tal posição, em que Meia-Noite é amparado nas costas de Apolo, enlaçando-o pelo peito, configura um forte indício de intimidade.

Ressaltamos que, quando Apolo e Meia-Noite foram introduzidos no universo Image/Wildstorm, o *Comics Code Authority* já havia sofrido sua última reformulação há quase dez anos, que passava a indicar o tratamento das variadas expressões de sexualidade sob o viés da tolerância; na Marvel, Estrela Polar já havia saído oficialmente do armário; e na DC, histórias como as dos casais Sean e Jan, Violeta e Moça-Relâmpago (analisadas por nós no capítulo anterior), já haviam sido publicadas. Assim, se Ellis desde o princípio concebeu Apolo e Meia-Noite como um casal, inferimos que, em sua escolha de não retratá-lo de modo claro, tenha pesado mais uma decisão pessoal do que necessariamente as amarras dos valores heteronormativos da indústria norte-americana de quadrinhos. Porém, lembrando a afirmação de Groensteen sobre a produção de sentido através da imagem – que poderia facilmente ser traduzida no dito popular “uma imagem vale mais que mil palavras” – acreditamos que a ocorrência dupla de uma página inteira em que Apolo e Meia-Noite voam abraçados é, por si só, um tanto eloquente neste sentido.

Mais à frente, na série, o Stormwatch é dizimado. A ONU decide que não vai mais financiar uma nova equipe e Jackson King e Christine Trelane tornam-se funcionários de um gabinete puramente burocrático das Nações Unidas; Jenny Sparks e seus colegas da equipe secreta do Stormwatch decidem então criar uma nova equipe, que tenha como intuito salvar o mundo custe o que custar. Assim, Ellis conclui a série do Stormwatch e cria o gancho para seu novo título: *The Authority* (“A Autoridade”, em tradução livre – publicada no Brasil com seu nome original).

Nesse momento, o selo Wildstorm já havia sido vendido para a concorrente DC Comics – apesar de ainda configurar um universo separado daquele que abriga os personagens clássicos da editora, como a Mulher-Maravilha, Superman e Batman (de quem, aliás, Apolo e Meia-Noite são análogos). A nova série tem sua primeira edição publicada em maio de 1999 e, sem maiores explicações sobre o que fizeram em seu tempo afastados do vigilantismo ou como Jenny Sparks os convenceu a retomarem suas atividades, Apolo e Meia-Noite são apresentados como integrantes da equipe.



Figura 89 - A equipe de *The Authority*; de trás para frente: Rapina, o Doutor, Meia-Noite, Apolo, Jack Hawksmoor, Engenheira e Jenny Sparks.

Fonte: ELLIS, W.; HITCH, B.; *The Authority*, v.1, n. 2. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 1999, p.02

É a partir desse momento que vemos a relação de Apolo e Meia-Noite ser explicitada. Ao longo das 29 edições que compõem o chamado volume 1 de *The Authority*, o estabelecimento dos dois como um casal passa por diversas nuances; das indiretas feitas por outros personagens, à homofobia manifestada pelos inimigos da equipe diante da homossexualidade declarada dos dois heróis, passando por algumas polêmicas e concluindo naquele que viria a ser o primeiro casamento gay no *mainstream* das histórias em quadrinhos norte-americanas.

Se havia aqueles que interpretassem de outro modo a natureza do relacionamento dos dois heróis, quando surgiram em *Stormwatch*, essas dúvidas começaram a ser colocadas de lado logo na primeira edição – ainda que de modo sutil. Nesse primeiro momento, são alguns elementos textuais que dão a entender que Apolo e Meia-Noite são um casal. No primeiro deles, logo na primeira edição, a irônica Jenny Sparks pergunta pela “dupla dinâmica” do grupo (ELLIS, HITCH, 1999, n.1, p.17). Essa expressão é comumente associada a Batman e Robin – que, como vimos no capítulo anterior, carrega desde a década de 1950 a carga da homossexualidade implícita, graças

aos delírios de Fredric Wertham. Porém, na edição seguinte, o próprio Meia-Noite segue na direção contrária, fazendo menção à sua relação com Apolo, afirmando que os dois “trabalham juntos há cinco anos” (ELLIS, HITCH, 1999, n.2, p.16).

Contudo, na edição seguinte, Jenny Sparks dá uma outra indireta; durante uma reunião da equipe, ela se incomoda com o fato de que Apolo e Meia-Noite não possuem nomes “civis” e, ironicamente, faz uma sugestão:



Figura 90 - “Quem quer ser o Bert e quem quer ser o Ernie”, pergunta Jenny Sparks.
Fonte: ELLIS, W.; HITCH, B.; *The Authority*, v.1, n. 3. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 1999, p.14.

Bert e Ernie são dois personagens do famoso e longo programa infantil Vila Sésamo (*Sesame Street*, no original), estrelado por vários fantoches. Os dois moram juntos e são amigos inseparáveis – assim, ao longo das décadas, acabaram se tornando mais um dos símbolos da comunidade gay norte-americana. A empresa produtora do programa volta e meia vem a público dizer que os personagens “não possuem orientação sexual”⁴¹, mas a inferência já é tão entranhada na cultura pop que até a revista *New Yorker*, em 2013, publicou uma edição cuja capa fazia referência a um relacionamento amoroso entre os dois personagens, quando a Suprema Corte norte-americana decidiu que casais homo e heterossexuais possuíam os mesmos direitos⁴².

Nesse momento em específico, cabe uma análise não só do texto, mas também da imagem: diante da sugestão de Sparks, tanto Apolo quanto Meia-Noite são mostrados

⁴¹ <http://abc7.com/archive/8302125/>

⁴² <http://nypost.com/2013/06/28/bert-and-ernie-come-out-in-support-of-gay-marriage-on-the-new-yorker-cover/>

no quadro em primeiro plano, enquadrados de modo a colocá-los na mesma altura do olhar do observador, destacando suas reações: enquanto o primeiro parece se esforçar para ignorar a insinuação feita pela líder da equipe, o segundo aparenta um nítido desconforto. É válido notar que a reação dos dois não denota uma discordância da indireta de Sparks – apenas um descontentamento com a exposição diante do grupo.

Mas algumas edições depois, na de número 7 (publicada nos EUA em novembro de 1999), temos o momento que configura a confirmação do relacionamento afetivo entre Apolo e Meia-Noite – mais uma vez, em uma configuração de sentidos apreendida totalmente através da imagem. Em determinado momento, o quartel-general do grupo (a Balsa, uma nave senciente do tamanho de uma cidade e capaz de viajar entre dimensões e criar “portas” que teletransportavam o grupo para qualquer lugar do mundo) é invadido por um exército inimigo. Durante o combate, Apolo esgota a carga de energia solar que lhe confere poderes e tomba. Em seu auxílio, partem o Doutor e Meia-Noite, que ampara seu companheiro.



Figura 91 - Meia-Noite ampara o namorado, caído em batalha.

Fonte: ELLIS, W.; HITCH, B.; The Authority, v.1, n. 7. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 1999, p.18.

O quadro é silencioso justamente para que possamos nos concentrar no que transcorre dentro dele; visto que para a ação desenvolvida naquele momento da história (a invasão da Balsa), tal momento não apresenta nenhuma evolução da narrativa, sua

importância se dá pela interação entre os personagens ali mostrada. Temos, portanto, Meia-Noite aninhando um desfalecido Apolo junto a si – seu ombro aparando a cabeça do herói solar, sua mão carinhosa e cuidadosamente posicionada junto ao rosto dele. Ao seu lado, o Doutor apenas observa. Sua expressão é parcialmente escondida pelos óculos que usa a todo o tempo; porém, seus lábios entreabertos – embora em silêncio – dão a entender que ele está, diante da atitude de Meia-Noite, enfim compreendendo a real natureza da relação dos dois.

Quaisquer dúvidas que ainda pudessem haver entre os leitores são totalmente afastadas já na edição seguinte. Num primeiro momento, diante da batalha final contra o exército de uma dimensão invasora, Apolo – ainda enfraquecido – é mandado para o front; Meia-Noite, porém, se opõe.



Figura 92 - Meia-Noite se preocupa ao ver Apolo ser designado para uma perigosa missão e recebe um beijo tranquilizador.

Fonte: ELLIS, W.; HITCH, B.; The Authority, v.1, n. 8. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 1999, p.03, 04.

Ainda que no rosto, o beijo dado por Apolo em Meia-Noite é prova conclusiva de que há, entre os dois, uma relação amorosa. Diferente da reação do Doutor na edição passada, porém, o colega de equipe que acompanha o momento (Jack Hawcksmoor, à direita no último quadro) não é mostrado aparentando nenhum desconforto e só se manifesta quando Apolo faz um chiste sobre a implacabilidade da líder Jenny Sparks. É o mesmo Jack quem, momentos depois, também faz um gracejo sobre a relação dos dois: no fim da edição, após a batalha, Apolo adentra a ponte de comando da Balsa amparado por Meia-Noite; Jack, então, solta um “vão pro quarto, vocês dois” (ELLIS, HITCH, 1999, n.8, p.23) - – uma piada comumente direcionada a casais em momentos de manifestação de afeto em público.

Ao longo desses dois primeiros arcos, à luz dos momentos descritos, podemos afirmar que Ellis constrói um percurso de “saída do armário” para o casal Apolo e Meia-Noite. Após cinco anos convivendo apenas um com o outro – **confiando** apenas um no outro – eles finalmente voltam a exercer os papéis para os quais foram criados: ser parte de uma equipe devotada à proteção do mundo. Porém, estavam diante de desconhecidos: pessoas cujas visões ainda desconheciam, sem ter certeza de que continuariam a ser acolhidos e vistos do mesmo modo após a confirmação de suas orientações e de sua verdadeira relação. Do desconforto diante das piadas de Jenny até a clara demonstração de afeição, Ellis traz para os quadrinhos de super-heróis sua versão de uma trajetória pela qual passa grande parte dos indivíduos LGBTT. Mas tal construção, lembramos, encontra espaço dentro dos quadrinhos por conta da confluência de fatores, na sociedade, que permite a emergência de discursos antes cerceados – como demonstramos no capítulo anterior.

Porém, como também já havíamos citado, tais fatores podem encontrar resistência em movimentos contrários, evocando representações anteriores. Se a trajetória descrita por Ellis no início de *The Authority* evoca o acolhimento dos pares e uma visão de naturalidade acerca das relações entre pessoas do mesmo gênero, um ano depois uma atitude viria a colocar na contramão a representação da homossexualidade que vinha sendo desenvolvida no título.

Warren Ellis havia encerrado sua passagem por *The Authority* na edição de número 12 – que culmina justamente com a virada do século e a morte de Jenny Sparks – e os roteiros da série tinham sido assumidos por Mark Millar (com desenhos de Frank Quitely). Nesta nova fase, o *Authority* toma para si a responsabilidade de resolver não só problemas com extraterrestres e afins, mas também de pôr fim às injustiças sociais na

própria Terra, como depor ditadores sanguinários e interferir na política adotada pelas superpotências político-econômicas mundiais – e no processo, tornam-se verdadeiras celebridades.

Millar também foi escalado para a minissérie *Jenny Sparks – The secret history of the Authority*, com desenhos de John McCrea. Ela conta o passado da personagem (uma mulher centenária que, literalmente, encarna o espírito do século XX) e, em seu segundo número, Apolo e Meia-Noite seriam mostrados em um beijo – seria, inclusive, a primeira vez. Porém, o quadro foi censurado a mando do editor Paul Levitz, responsável pela linha Wildstorm. Na época, a história foi vazada pelo próprio Millar, na internet; e confirmada pelo editor responsável pelos gibis de *The Authority*, John Layman – que, cansado de receber cartas de fãs que o acusavam de homofobia, confirmou que havia sido Levitz quem fizera questão de cortar a cena⁴³.

Porém, essa não foi a primeira polêmica criada por Millar envolvendo Apolo e Meia-Noite. Seu primeiro arco em *The Authority*, chamado *The nativity* (“O nascimento”, em tradução livre), foi publicado entre maio e agosto de 2000, nas edições 13 a 16 da série (é na edição 13, inclusive, que a palavra “casal” é usada pela primeira vez para descrever Apolo e Meia-Noite – em uma capa de revista na qual eles aparecem). A história de *The nativity* mostrava a equipe de heróis procurando o próximo espírito do século (sendo dessa vez a encarnação do século XXI) – um bebê nascido em Singapura logo após a morte de Jenny Sparks, ainda mais poderoso do que ela. Porém, um grupo com origem no exército norte-americano deseja encontrá-la primeiro e, para isso, envia uma equipe de ex-operativos militares secretos transformados em super-heróis (todos eles versões análogas aos principais heróis da concorrente Marvel Comics). Ao confrontar o *Authority*, na edição 14, eles acabam conseguindo sequestrar a bebê – chamada de Jenny Quantum. Nesse confronto, com baixas de ambos os lados, Apolo é quem sai mais ferido.

Depois de ser atingido por um raio ionizado (exaurindo sua carga solar), desferido pelo personagem análogo ao Thor, Apolo é espancado por ele e pelo Comandante, vilão análogo ao Capitão América. Em um quadro da página 20, já com Apolo caído, vemos o Comandante colocar as mãos na fivela de seu cinto. Na página 23, ao serem convocados por seu líder (Dr. Krigstein) para retornarem à sua base, ele aparece

⁴³ <https://www.bleedingcool.com/2017/04/06/when-dc-comics-censored-a-kiss-between-apollo-and-midnighter/>. Acesso em 23/09/2016.

novamente com as mãos junto ao zíper de sua calça. Para muitos leitores, Apolo havia sido estuprado.



Figura 93 - Sequência que sugere o estupro de Apolo pelo Comandante.
Fonte: MILLAR, M.; QUITELY, F.; The Authority, v.1, n. 14. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2000, p.20, 23.

Na conclusão do arco, após o Authority descobrir as origens e objetivos do grupo liderado pelo Dr. Krigstein e partir ao resgate de Jenny Quantum, Apolo derrota o Comandante; mas diante da oportunidade da vingança, ele abre mão dela – e a deixa a cargo de Meia-Noite, num quadro que sugere uma violência ainda maior.



Figura 94 - Apolo deixa para Meia-Noite o revide da violência sofrida.
Fonte: MILLAR, M.; QUITELY, F.; The Authority, v.1, n. 16. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2000, p.16, 17.

Apesar das reações inflamadas de leitores – e da atitude de Meia-Noite na conclusão do arco, Millar nunca negou ou confirmou se o estupro realmente aconteceu, afirmando que preferia que cada leitor tirasse sua própria conclusão “para além dos

quadros”⁴⁴. Contudo, chama nossa atenção o fato de que Authority ficou conhecida como uma das séries mais violentas da Wildstorm/DC Comics – e apesar de várias histórias terem sido censuradas também nesse sentido, grande parte das vezes essa violência era tão somente atenuada. Uma explícita manifestação de carinho entre dois homens, contudo, continuava sendo um tabu.

Não que isso tenha colocado Apolo e Meia-Noite em segundo plano dentro do título. Ambos continuavam a ser dois dos integrantes mais importantes do grupo e eram sempre retratados como um casal apaixonado – declarações e pequenas discussões apareciam vez por outra nas histórias. Então, na edição de número 22 (publicada em março de 2001, a primeira do arco *Brave New World*, que encerraria a passagem de Mark Millar em *The Authority*), as personagens Rapina e Engenheira mencionam que Apolo e Meia-Noite planejavam se casar e adotar Jenny Quantum. Seria a primeira vez que dois super-heróis não só se casariam nas páginas dos quadrinhos norte-americanos, como também se tornariam pais.

Porém, esse final feliz ainda passaria por vários percalços. Esta primeira parte do arco mostrava que os políticos e grandes empresários do G7 (assim como no mundo real, o grupo formado pelas principais potências do planeta) haviam se unido para acabar com o Authority e colocar em seu lugar um outro grupo, totalmente amoral e fiel a seus “empregadores”. Ao final da edição 22, o Authority estava aparentemente morto, Jenny Quantum estava desaparecida e a Balsa caída no deserto. Porém, a saída do desenhista Frank Quitely e o atentado de 11/09/2001 protelaram a conclusão desse arco, que nesse ínterim deu lugar a uma história chamada *Transfer of Power* (“Transferência de poder”, em tradução livre), publicada entre as edições 23 e 26 de *The Authority*. Nesta história, escrita por Tom Peyer e desenhada por Dustin Nguyen, há de se destacar que o falso Authority é contrário ao anterior em todos os aspectos: eles (de bom grado) se colocam como fantoches dos poderes econômicos mundiais, seus membros não possuem caráter algum e a diversidade representada por Apolo e Meia-Noite é substituída por uma caricatura da “falta” de masculinidade – Teuton, o ser superpoderoso que chora a todo tempo, e pela encarnação da homofobia – Last Call, substituto de Meia-Noite, que a todo o tempo se preocupa em ser comparado a seu antecessor.

⁴⁴ <http://sequart.org/magazine/2186/mark-millar-on-the-authority/>. Acesso em 10/10/2016



Figura 95 - Last Call, “substituto” de Meia-Noite, faz questão de destacar que tem uma namorada.

Fonte: NGUYEN, D.; PEYER, T. *The Authority*, v.1, n. 23. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2001, p.20.

Seria tentador dizer simplesmente que a extrema homofobia de Last Call – principalmente sendo dirigida a um indivíduo cujos outros aspectos ele tenta a todo custo emular – seria tão somente a expressão de sua própria sexualidade mal resolvida. Porém, acreditamos que o intuito de Peyer vá um pouco além. É a primeira vez que esse traço de comportamento aparece tão explicitamente em *The Authority* – título que já há dois anos tinha entre seus protagonistas um casal de homens gays. E ele é evocado de modo a construir um discurso que liga inequivocamente a homofobia à violência sem sentido, à amoralidade e à vilania.

No fim do arco, na edição 26, temos o indicativo de que os vilões serão derrotados ali, ao serem transformados no Authority original pelo antagonista da trama; mas a estratégia vem abaixo porque a mente de Last Call não consegue aceitar que ele seja inteiramente transformado em Meia-Noite – por causa da homossexualidade deste. Ao reverter à sua forma original, ele quebra o feitiço e liberta também seus companheiros. No fim da história, ele é parabenizado por seu líder, o Coronel: “sua homofobia salvou o mundo” (NGUYEN, PEYER, 2001, n.26, p.17). Porém, para o leitor, o sentido é o inverso – já que eles são os verdadeiros vilões do título. Peyer, portanto, adiciona mais uma camada ao discurso sobre a homossexualidade em *The Authority* ao estabelecer a homofobia como uma característica de vilania.

Se tomamos por base que “o que os textos da mídia oferecem não é a realidade, mas uma construção que permite ao leitor produzir formas simbólicas de representação da sua relação com a realidade concreta” (GREGOLIN, 2003, p. 97 apud DOMINGOS, 2015, p.138), temos que o público leitor pode estabelecer, a partir dessas

representações, um novo conjunto de valores em que a diversidade e sua aceitação estão ligadas à nobreza e a homofobia à perversidade.

Quando o arco de Millar, iniciado na edição 22, é retomado na edição 27, descobrimos que o Authority original não estava morto; seus integrantes haviam sido capturados, submetidos à lavagem cerebral e jogados em falsas vidas miseráveis – para o deleite dos integrantes do G7. Menos Meia-Noite: ele foi o único a escapar e é ele quem salva o grupo (com a ajuda de seus colegas, no final, e de Jenny Quantum, manifestando seus poderes já desde bebê). Com a derrota dos vilões, a volta do grupo original e a recuperação da Balsa, os planos citados no início do arco são levados a cabo. Temos, finalmente, não só o primeiro beijo entre Apolo e Meia-Noite como o primeiro casamento homossexual nos quadrinhos norte-americanos *mainstream*.



Figura 96 - O casamento de Apolo e Meia-Noite.

Fonte: ERSKINE, G.; MILLAR, M. *The Authority*, v.1, n. 29. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2002, p.24.

Não há, em momento algum, discussão sobre a validade da união de Apolo e Meia-Noite – mais uma vez, corroborando nossa proposição de que o discurso sobre as relações homossexuais construído no título é o da aceitação; apesar disso, é válido

ressaltar que um episódio tão importante é retratado em apenas dois quadros, sem grandes pormenores ou maior espaço na trajetória do título. E se

Pensar a prática discursiva como o que “define as condições do exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 2008b), é considerar o feixe complexo de relações que possibilita que esta prática “se refira a tal ou tal objeto, empregue tal ou tal enunciação, utilize tal ou tal conceito, organize tal ou tal estratégia” (id. ibid. p. 82). (DOMINGOS, 2015)

então, podemos presumir que a construção desse discurso, em sua forma, ainda pode ter se dado em confronto com as restrições editoriais que fizeram com que esse momento, até agora, não pudesse ter sido mostrado.

Porém, Millar não deixa de retratar, no segundo quadro da sequência, o que seria a rejeição de setores mais conservadores da sociedade: mostrado em primeiro plano, Grunge (personagem do gibi Gen13, também publicado pela Wildstorm) faz um gesto de nojo. Porém, Grunge é justamente a encarnação da masculinidade ortodoxa, que preza pela afirmação de valores normativos – incluindo, aí, a rejeição a tudo aquilo que se coloca como contrário a eles; dentre esses fatores, a homossexualidade. Porém, a hipermasculinidade de Grunge – seu peitoral musculoso sempre à mostra, seu comportamento de pretensão garanhão – são geralmente apresentados nas histórias de seu grupo como algo teatralizado e risível. Diante disso, sua rejeição à união de Apolo e Meia-Noite, se configura, mais uma vez, como uma espécie de inversão de expectativas: é essa rejeição, aqui, o verdadeiro motivo de riso – não os comportamentos ligados à homossexualidade.

Infelizmente, o caráter de irradiação da cerimônia de Apolo e Meia-Noite não se fez notar de modo tão intenso quanto o casamento de Estrela Polar; *The Authority* já era um título que sofria de vários problemas editoriais, dada sua tendência à violência gráfica extrema. Era também um título, ainda que parte do gênero considerado *mainstream* no meio, que passava mais abaixo do radar quando comparado aos medalhões da indústria. Assim, sem grande publicização, o fato não chamou tanta atenção fora da comunidade de leitores de quadrinhos – o que não torna este um marco menos importante, uma vez que já denota a existência das condições de emergência dessa representação.

Mesmo assim, e mesmo que *The Authority* fosse um título tido como “menor” dentro da DC Comics, Apolo e Meia-Noite se estabeleceram como personagens de destaque nos quadrinhos – principalmente Meia-Noite, cuja constituição de “análogo psicopata do Batman” parece ter sido o fator preponderante para torná-lo um

personagem de sucesso. Diante disso, o segundo volume da série gozou de maior liberdade ao retratar as interações típicas de um casal entre os dois, bem como sua relação paternal com Jenny Quantum. Outro reforço das representações pré-estabelecidas pelo tratamento dado aos personagens é que a homofobia também voltou a ser lembrada como uma característica vilanesca, em um arco escrito pelo roteirista Robbie Morrison (com desenhos de Dwayne Turner), cujo vilão é justamente uma espécie de fanático religioso superpoderoso.



Figura 97 - Jenny Quantum procura o conforto dos pais, Apolo e Meia-Noite, após um pesadelo.
Fonte: MORRISON, R.; TURNER, D. *The Authority*, v.2, n.4. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2003, p.22



Figura 98 - O reverendo John Clay diz a Apolo que ele pode se curar de sua “disfunção”.
 Fonte: MORRISON, R.; TURNER, D. *The Authority*, v.2, n.7. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2003, p.12.

O beijo, esse tabu tão discutido até hoje nas mais diversas mídias, tornou-se mais frequente, quanto poderia ser a qualquer casal, de qualquer orientação. Seja em momentos mais íntimos, ou como expressão de alívio diante da sobrevivência do parceiro após uma batalha, esse momento tão significativo apareceu outras vezes – mas a interferência editorial parece oscilar. No terceiro volume da série, por exemplo – no qual Meia-Noite tem papel central para o desenrolar da trama – mesmo depois de outros beijos terem sido mostrados, a edição de número 2 tem um beijo entre ele e uma suposta versão futura de Apolo mostrada frontalmente – mas inexplicavelmente borrada.



Figura 99 - Beijo entre Meia-Noite e um suposto Apolo do futuro, inexplicavelmente borrado.
 Fonte: BRUBAKER, E.; NGUYEN, D. *The Authority*, v.3, n.2. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2004, p.16.

Infer-se, portanto, que a homossexualidade nas histórias em quadrinhos de super-heróis ainda não se constitui em um discurso único, homogêneo; por vezes, ainda podemos (e provavelmente poderemos) encontrar representações e discursos que reflitam a existência dos valores que consideramos conservadores, no mesmo meio e na mesma época, uma vez que “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam, por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (FOUCAULT, 1999, p.53). Porém, como já explicitamos no capítulo anterior, a conjuntura de visibilidade e reivindicação de representação advindas da luta dos indivíduos LGBTT pela garantia de seus direitos civis dava condições para que, cada vez mais, a representação do armário fosse substituída pela visibilidade.

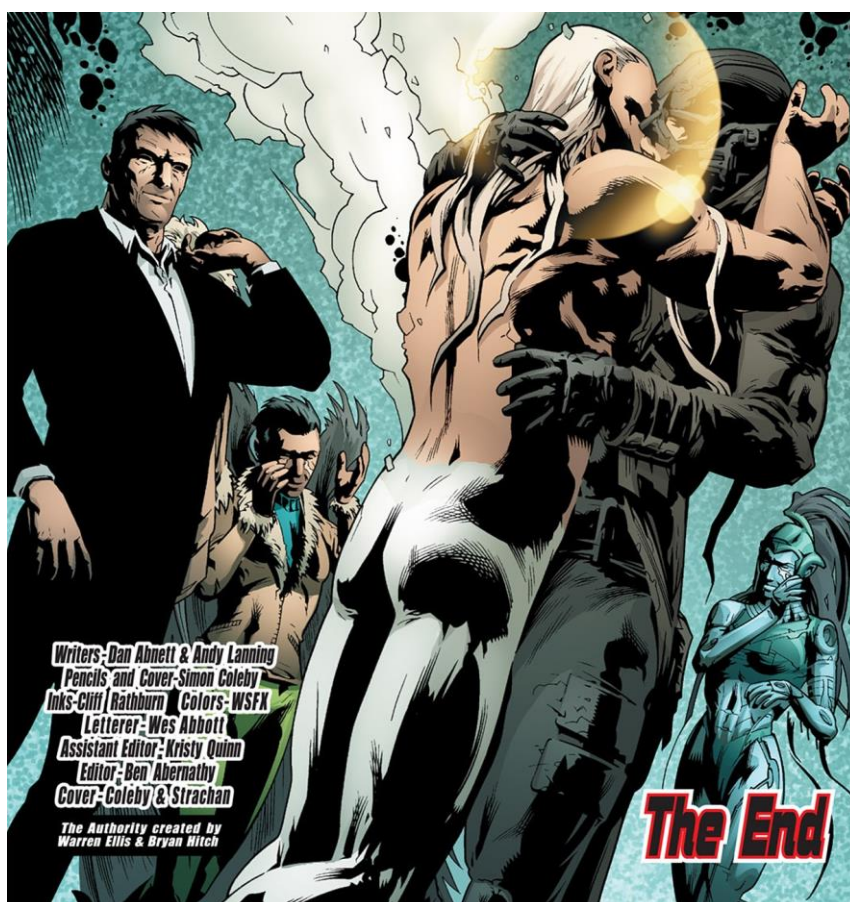


Figura 100 - Meia-Noite beija o marido Apolo, que estava às portas da morte.
Fonte: ABNETT, D.; COLEBY, S.; LANNING, A. The Authority, v.4, n.17. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2010, p.17.

Além da cena do primeiro beijo mostrado, já no casamento dos dois, uma outra cena é bastante reproduzida, hoje, pelos fãs de Apolo e Meia-Noite: um beijo entre os dois, de página inteira, na sétima edição do título solo de Meia-Noite, publicada em

julho de 2007; a imagem abre a história (apesar dos dizeres “The end”, pois ela é contada de trás pra frente), escrita por Brian K. Vaughan e desenhada por Darick Robertson.



Figura 101 - Uma das imagens mais icônicas, hoje, do casal Apolo e Meia-Noite.
Fonte: ROBERTSON, D.; VAUGHAN, B.K. *Midnighter*, v.1, n.7. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2007, p.03.

Gostaríamos de ressaltar, nesse ponto, justamente que a popularidade de Meia-Noite alcançou um patamar que o levou a estrear um título solo – algo que Estrela Polar, por exemplo, nunca alcançou. *Midnighter*, portanto, foi a primeira série dos quadrinhos de super-heróis a ser protagonizada (e batizada) por um personagem homossexual. Ainda que não tenha tido grande longevidade, durando 20 números

(publicados entre janeiro de 2007 e agosto de 2008), ela sem dúvida alguma se constitui como um marco significativo dentro da indústria e das representações das quais tratamos nesta pesquisa – até por ter se dado não só uma, mas duas vezes (mas estamos nos adiantando).

Lembramos, porém, que Apolo e Meia-Noite se constituíam, desde sua criação, como uma unidade; o fato de ser este último quem se destacou junto aos leitores ao ponto de a DC Comics criar para ele uma série solo diz muito sobre o público leitor das histórias de super-heróis; como vimos no capítulo anterior, esse gênero ecoa uma série de características da masculinidade ortodoxa – como a virilidade, a agressividade e o chamado à aventura. Meia-Noite encarna todas essas características de maneira hiperbólica. Portanto, inferimos que sua popularidade se dá pelo fato de ele incorporar a extrema virilidade – **apesar** de sua homossexualidade; assim, reafirmamos (como fizemos no início desta seção) que Meia-Noite encarna uma representação do indivíduo masculino homossexual que configura uma quebra de determinados estereótipos correntes no senso comum – mas ao mesmo tempo, reforça outros, junto ao público leitor, no que concernem ao entendimento do que é “ser homem”. É essa configuração de tridimensionalidade que lhe confere destaque no meio – para o bem ou para o mal.

Depois do evento da DC conhecido como Novos 52, o universo Wildstorm – do qual *The Authority* fazia parte – foi integrado ao universo regular da editora. Assim, enquanto alguns personagens desapareceram, outros foram reconfigurados e reposicionados. Entre eles, Apolo e Meia-Noite.

Porém, sua antiga equipe não existia mais. A DC Comics havia resgatado o Stormwatch e, entre personagens da antiga Wildstorm, como Jack Hawksmoor, e clássicos da DC, como o Caçador de Marte, estavam Apolo e Meia-Noite – mas em versões totalmente novas. Apolo, havia perdido seus longos cabelos brancos, substituídos por curtos cabelos loiros. O traje de Meia-Noite, cujo sobretudo de couro era uma de suas marcas registradas, foi substituído por uma horrenda armadura.



Figura 102 - As novas versões de Apolo e Meia-Noite, em um novo Stormwatch.
Fonte: CONRAD, W.; MILLIGAN, P. Stormwatch (New 52), n.0. DC Comics: Nova York, 2012, p.1.

Contudo, a mudança mais importante é que eles não eram mais um casal – muito menos pais de Jenny Quantum. A bem da verdade, no início do novo título de Stormwatch, eles nem mesmo se conheciam.

Toda a reformulação posta em andamento pela linha editorial dos Novos 52 tinha como intuito conceder certo frescor ao universo da DC; para a editora, uma das maneiras de revitalizá-los foi eliminar as restrições às vidas aventureiras de seus personagens impostas pelas responsabilidades e compromissos de um casamento. Assim, da mesma forma que Superman e Lois Lane também não eram mais casados, Apolo e Meia-Noite, nessa nova fase, também nunca haviam estabelecido um matrimônio – porém, não estavam necessariamente separados. A primeira edição do novo *Stormwatch* (publicada em novembro de 2011, com roteiros de Paul Cornell e desenhos de Miguel Sepulveda) mostra Hawksmoor e Caçador de Marte tentando recrutar Apolo para a equipe – quando é abordado por Meia-Noite, que também não

deseja, num primeiro momento, se integrar a ela, mas acredita que ele e Apolo poderiam trabalhar juntos. Apesar disso, obviamente, os dois acabam entrando para o Stormwatch.

Para os leitores e críticos que acreditaram, que num primeiro momento, apagar a união dos dois personagens seria um modo de encarcerá-los num armário no qual nunca estiveram, o desenrolar do título mostrou que esse não seria um problema: a relação entre eles floresce ao longo das edições, em momentos de inegável flerte – que são, inclusive, notados por outros personagens e, assim, configurando momentos que são incorporados à dinâmica da equipe e do título, e não apenas apresentados por simples *fan service*⁴⁵.

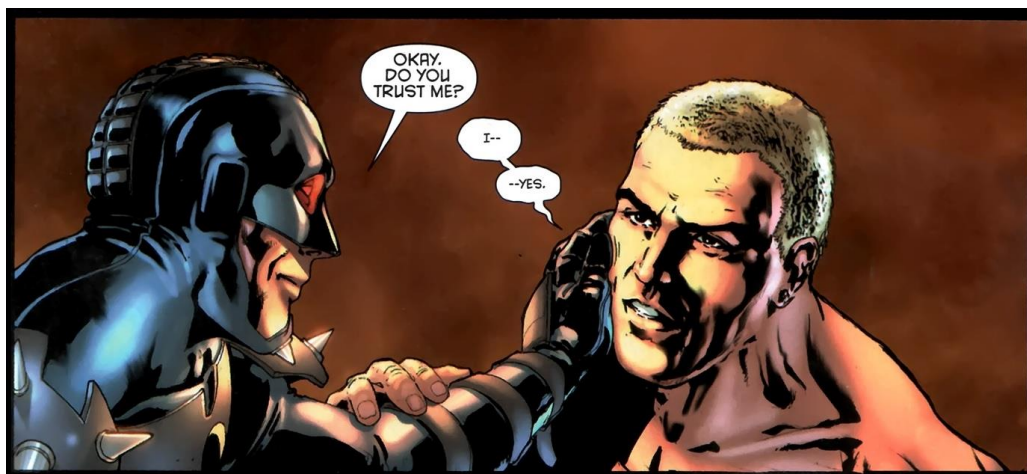


Figura 103 - Meia-Noite flerta com Apolo.

Fonte: CORNELL, P.; SEPULVEDA, M. Stormwatch (New 52), n.4. DC Comics: Nova York, 2011, p.9.

⁴⁵ Elementos inseridos em uma história sem propósito real, tão somente para satisfazer uma demanda do público.



Figura 104 - “Não ligo se os outros estão ouvindo.”

Fonte: CORNELL, P.; SEPULVEDA, M. Stormwatch (New 52), n.6. DC Comics: Nova York, 2011, p.9.



Figura 105 - Meia-Noite tem seus sentimentos por Apolo expostos por Jenny Quantum (que nessa versão não possui laços familiares com nenhum dos dois).

Fonte: CORNELL, P.; SEPULVEDA, M. Stormwatch (New 52), n.8. DC Comics: Nova York, 2011, p.8, 9.

Além disso, a série oferece um momento que até então não havia sido discutido de maneira explícita na trajetória dos personagens: o reconhecimento através do ato de “sair do armário”. J. J. Domingos afirma que

Enquanto estratégia discursiva do movimento gay, o “sair do armário” (como ficou traduzido no Brasil) consistia em incitar homossexuais a afirmarem publicamente sua orientação sexual. O objetivo dessa articulação estratégica apoiava-se no pensamento de que o respeito e o reconhecimento político daqueles sujeitos na sociedade seria decorrente de uma prática discursiva sobre si: o exercício da liberdade do sujeito sobre a própria sexualidade, tornando público modos de ser diferentes do instituído. (DOMINGOS, 2015, p.34)

Assim, uma vez que Apolo e Meia-Noite surgiram como um casal, tal discussão nunca encontrou espaço numa série em que seus personagens são totalmente voltados para a ação e a aventura. Porém, num contexto em que os dois personagens, na construção de sua relação, se descobriam, fez-se a necessidade de mostrar o quanto o auto-afirmação, enquanto *sujeito homossexual*, é importante na formação do indivíduo – o que leva a esta afirmação de Apolo, na edição de número 10.



Figura 106 - Apolo conta a Meia-Noite que mentiras e armários, para ele, são a mesma coisa.
Fonte: CALERO, I.; MILLIGAN, P. Stormwatch (New 52), n.10. DC Comics: Nova York, 2012, p.21.

No trecho destacado, temos o seguinte discurso proferido por Apolo (tradução nossa):

Balão 1: Foi quando ela tava explicando porque o Stormwatch deve permanecer um segredo. Deve permanecer um segredo **sempre...**

Balão 2: Meu pai, sabe... ele era um policial durão. Minha mãe, uma grande carola. Os amigos da escola faziam piadas de "bicha". Por anos, eu...

Balão 3: Tive que viver uma **mentira**. E me odiava.

Balão 4: Eu me odiava **mesmo**.

Balão 5: E agora que sou forte o suficiente pra sair do armário... agora que não **ligo** pro que as pessoas dizem de mim... tenho que voltar pra um outro **tipo** diferente de armário.

Balão 6: Ainda tenho que esconder que sou **de verdade**.

Balão 7: É por isso q nunca vou gostar de segredos.

É importante ressaltar também que, apesar dos óbvios pontos negativos em não termos mais em Apolo e Meia-Noite uma icônica representação do relacionamento afetivo entre pessoas do mesmo sexo, a nova dinâmica instituiu um elemento raro nas interações entre personagens homossexuais: a tensão romântica. Todo o flerte – além de algumas reviravoltas – deixam o leitor em suspenso, torcendo para o chamado “final feliz” entre os personagens – causando seu envolvimento emocional com uma relação que não seja heteronormativa, para variar. Tensão essa que encontra seu fim na edição de número 18 de *Stormwatch*.



Figura 107 - A resposta de Meia-Noite para as dúvidas de Apolo sobre o envolvimento entre eles.

Fonte: CONRAD, W.; MILLIGAN, P. *Stormwatch* (New 52), n.18. DC Comics: Nova York, 2013, p.20.

Depois disso, mais algumas mudanças se seguiram. Com o fim do título de *Stormwatch* em sua edição de número 30 (em junho de 2014), Apolo e Meia-Noite faziam aparições regulares em outros títulos da editora – principalmente Meia-Noite, que mais uma vez ganhou um título solo em 2015. Porém, reverberando nossos comentários sobre sua popularidade ser maior que a de seu namorado, na nova série de *Midnighter*, seu personagem-título agora estava solteiro: a busca da própria identidade e também os conflitos entre os dois por causa da personalidade violenta de Meia-Noite foram as razões dadas pelos editores e pela equipe criativa para, uma vez mais, separá-lo de Apolo – tirando este, porém, dos holofotes, diferente do que havia acontecido em *Stormwatch*. Contudo, a “instituição” Apolo e Meia-Noite e seu significado dentro e fora do mundo dos quadrinhos, apesar da incontestável popularidade maior deste último, parece ter se feito valer: os dois voltam a ser um casal na última edição de *Midnighter* (a de número 12, publicada em julho de 2016).

A causa oficial para o cancelamento teria sido mais uma reformulação da linha editorial da DC – evento conhecido como Renascimento. Depois disso, porém, a editora parece finalmente ter dado o devido reconhecimento aos personagens enquanto casal em

uma minissérie em seis edições, publicada entre o fim de 2016 e o início de 2017: *Midnighter and Apollo*, com roteiros de Steve Orlando (também roteirista da última série solo do personagem) e desenhos de Fernando Blanco. E ainda que uma série limitada não tenha mesmo o impacto diante do público e da crítica quanto uma série-solo, o primeiro título estrelado pelo mais longo casal gay dos quadrinhos de super-herói faz o que nenhum outro título fez: se constituiu como uma mensagem sobre a igualdade, o amor e a luta pelos direitos iguais dos indivíduos LGBTTT – e ainda nos apresenta aquela que pode ser considerada a primeira cena de sexo entre os personagens.



Figura 108 - A primeira cena de sexo entre Apolo e Meia-Noite – dezoito anos após o surgimento dos personagens.

Fonte: BLANCO, F.; ORLANDO, S. *Midnighter and Apollo*, n.1. Burbank: DC Comics, 2016, p.11.

Na história, Apolo é aparentemente morto em combate contra um demônio. Tratava-se de um plano arquitetado por Henry Bendix (que na atual cronologia ainda era o responsável pelos experimentos que tornaram Meia-Noite quem ele é) para se proteger contra Meia-Noite. Na verdade, a alma de Apolo estava presa no inferno – guardada por Neron, uma entidade demoníaca que recorrentemente age através dos vilões do Universo DC. Meia-Noite, é claro, decide resgatar seu amado.

Uma das decisões mais interessantes de Orlando na condução da trama é a escolha do roteirista quanto ao personagem que ajudará Meia-Noite em sua jornada pelo sobrenatural: ninguém menos que o mago Extraño. Como mostramos no capítulo anterior, o alter-ego heroico de Gregorio de la Veja era uma desagradável caricatura dos estereótipos envolvendo a homossexualidade na cultura de massa. Acabou no limbo dos personagens da editora, diante da insatisfação causada – tanto de conservadores quanto de homossexuais. A reformulação do personagem por Steve Orlando (que é bissexual, hoje um dos vários profissionais na indústria dos quadrinhos assumidamente LGBTT) constrói um discurso de alteridade que explicita a afirmação de um novo momento para a vivência – e a representação – de indivíduos distintos da heteronormatividade; e o faz tendo como palco um título estrelado por dois dos personagens mais icônicos da representação de indivíduos LGBTT nos quadrinhos, que sempre prezou justamente pela quebra de estereótipos – apesar das limitações impostas pelo meio. Tal intuito, que reverbera a posição que hoje busca na sociedade o sujeito que vivencia sua sexualidade (ou sua identidade de gênero) além da normatividade, fica evidente no trecho a seguir – após a vitória de Apolo e Meia-Noite sobre o próprio demônio:



Figura 109 - Discurso feito por Gregorio (antes, chamado Extraño) invoca, nas entrelinhas, as conquistas e as lutas dos indivíduos LGBTT.
 Fonte: BLANCO, F.; ORLANDO, S. *Midnighter and Apollo*, n.1. Burbank: DC Comics, 2016, p.14.

Em momento de tranquilidade entre amigos, depois de retornarem do próprio inferno, Apolo e Meia-Noite ouvem o seguinte de Gregorio (tradução nossa):

Balão 1: **Claro** que sabiam. Escutem... que **bom** receber vocês.

Balão 2: Vejo caras novas e antigas. Há **mais** de nós. E isso é **importante**.

Balão 3: Estamos aqui para dar as boas-vindas mais uma vez a **Meia-Noite e Apolo**.

Balão 4: Eles andaram por terras que **poucos** ousariam trilhar. Derrotaram a **própria morte**. Não pararam.

Balão 5: E eu os **agradeço** por isso. Pela inspiração para **continuar lutando**.

Balão 6: Todos sabemos que esse não é o fim. Mais **ataques** virão... amanhã, no ano que vem, daqui a cem anos.

Balão 7: Mas hoje, eu olho em volta e tudo o que vejo são **más notícias** pra eles...

Balão 8: ...porque estamos **mais fortes** do que nunca.

Ao longo de três anos, vemos Apolo e Meia-Noite se afirmarem, se firmarem, casarem, adotarem uma filha e, depois disso, passarem por uma série de transformações e reformulações. Ainda assim, temos, há quase vinte anos, uma mesma base fundamentalmente intocada: Apolo e Meia-Noite são dois super-heróis homossexuais que subvertem estereótipos de masculinidade, cujo amor é tão puro, sincero e intenso quanto o de qualquer outro casal.

Sabemos que “não há enunciado que, de uma forma ou de outra, não reatualize outros enunciados” (FOUCAULT, 2008b, p. 111 in: DOMINGOS, 2015, p. 114). Tal afirmação vai ao encontro dos postulados de Moscovici sobre as representações se substituírem constantemente. Assim, a criação, a permanência e o destaque de Apolo e Meia-Noite se configura como um indício de uma dessas reatualizações: em vez de personagens homossexuais acanhados, escondidos atrás de sutis indiretas e quase sempre solitários, os dois vigilantes superpoderosos criados por Warren Ellis trouxeram para o mundo dos quadrinhos um casal assumido desde seu surgimento e inabaláveis em sua dedicação e companheirismo – constituindo-se como marco e exemplo de que uma nova representação do sujeito LGBTTT não só era possível como necessária, deixando cada vez mais no passado o armário e seus limitadores.

4.3. Batwoman: a homossexualidade como parte da construção do sujeito

Como vimos no terceiro capítulo de nossa pesquisa, o psiquiatra norte-americano Fredric Wertham promoveu uma verdadeira caça às bruxas no meio das histórias em quadrinhos com seu livro “Sedução dos Inocentes”, durante a década de 1950. Suas afirmações de que a leitura de gibis era uma das causas da delinquência juvenil, além de estimular tendências homossexuais entre meninos e meninas, caiu como uma bomba na indústria – e como uma luva para os conservadores que não viam com bons olhos tanto as populares histórias de detetives e de terror, herdeiras diretas da literatura *pulp*, quanto os títulos de super-heróis. Nesse gênero em particular, os principais alvos dos ataques de Wertham foram a Mulher-Maravilha e a dupla dinâmica Batman e Robin – como também explicitamos em nosso capítulo anterior.

As afirmações de Wertham em seu livro tiveram efeitos diretos no mundo dos quadrinhos. O mais notável deles, sem dúvida, foi a criação do *Comics Code Authority*, iniciativa das próprias editoras para mostrar aos pais norte-americanos que seus gibis não traziam, em suas páginas, nada além do mais saudável divertimento. Para tanto, o compromisso do veto a determinadas extrapolações gráficas ou o retrato de certas “perversões sexuais” – entre elas, a homossexualidade. O CCA, relembramos, passou por apenas três atualizações ao longo das décadas – tendo o respeito à diversidade sido incluído apenas na última delas (em 1989) e foi, ao longo do tempo, tornando-se apenas uma logomarca nas capas dos gibis, sendo oficialmente abandonado em 2011.

Entretanto, ainda no período logo após a publicação de *Sedução dos Inocentes*, a reputação de Batman e Robin já havia sido “manchada” pelas afirmações de Wertham de que eles personificariam “o sonho de dois homossexuais vivendo juntos” (WERTHAM, 1954, p. 189-191, tradução nossa). Para manter a popularidade (e as vendas) do personagem, era preciso afastar a sombra das dúvidas lançadas sobre sua sexualidade e a de seu parceiro-mirim. Os editores da DC Comics então decidiram que Batman precisava de um interesse amoroso – a Mulher-Gato, enquanto vilã e diante de suas sucessivas escapatórias também havia sido alvo de Wertham e não poderia desempenhar tal papel de modo adequado. Assim, em 1956, surgia a primeira contraparte de um super-herói masculino: a Batwoman.



Figura 110 - Capa de *Detective Comics* #233, primeira aparição da Batwoman.
Fonte: KANE, B.; MOLDOFF, S. *Detective Comics*, n.233. Nova York: DC Comics, 1956.

A criação da personagem geralmente é creditada ao desenhista Sheldon Moldoff (mas que por várias vezes concedeu todo o crédito ao quadrinista Bob Kane, criador do Batman e que naquela época assinava apenas os roteiros). Ela era o alter-ego de Kathy Kane, uma artista circense que sempre desejou usar suas invejáveis habilidades acrobáticas da mesma forma que seu ídolo – o Batman. Ela vê a oportunidade para tal após receber a herança de um tio. Assim como Bruce Wayne, ela torna-se uma socialite durante o dia e uma combatente do crime durante a noite. Nessa história de estreia, Kathy passa à frente do Batman em uma série de crimes cometidos pelos bandidos de Gotham City – e não só prende os malfeitores como, em alguns momentos, salva a Dupla Dinâmica de apuros. Além disso, também é estabelecido o interesse romântico entre Kathy Kane e Bruce Wayne – apesar de não haver um maior desenvolvimento dessa interação.



Figura 111 - A mútua atração entre Bruce Wayne/Batman e Kathy Kane/Batwoman.
Fonte: KANE, B.; MOLDOFF, S. *Detective Comics*, n.233. Nova York: DC Comics, 1956, p. 8.

Kathy/Batwoman é retratada como uma heroína habilidosa e capaz. Porém, estamos na década de 1950. Ainda que pareça um tanto à frente do seu tempo termos não só uma heroína uniformizada, mas a contraparte de um herói masculino tão habilidoso como ele, algumas características da personagem e a condução das histórias em que tomou parte foram conduzidas quase que exclusivamente pelos valores que entendemos como consonantes à visão ortodoxa do papel de gênero ligado à representação feminina.

Temos, portanto, uma Batwoman cujos acessórios de batalha são todos apetrechos de maquiagem disfarçados: uma almofada de pó-de-arroz que cria nuvens incapacitantes ou o espelhinho de bolsa, por exemplo – todos acondicionados em uma bolsa carregada à tiracolo. Todos índices que remetem a uma imagem estereotípica do feminino. Porém, ainda mais grave é o final dessa primeira história – e que dá o gancho para as futuras interações entre Batman e Batwoman: o Cruzado Encapuzado descobre a identidade da heroína e, sob a alegação de que os bandidos também poderiam fazê-lo, ele convence Kathy a desistir da carreira heroica. Durante todas as outras aparições da Batwoman ao longo dos anos, em títulos como *Batman*, *Detective Comics* e *World's Finest*, a interação entre os dois se dá a partir desta mesma dinâmica: Kathy volta à ação após sentir falta da vida de combatente do crime e é persuadida pelo Batman a pendurar a capa uma vez mais. Uma análise desta primeira encarnação da Batwoman, feita por Fred Grandinetti e publicada no site especializado em quadrinhos *Newsarama*, perpassa todas as aparições da personagem, destacando os momentos em que o Batman se impõe

sobre sua contraparte feminina tão somente pela diferença de gênero⁴⁶, reforçando a ideia da superioridade masculina. Grandinetti cita uma história publicada em *Batman* #116, de 1958, cuja descrição diz que “Há apenas uma Batwoman – e na opinião do Batman, já é até demais, pois ele acredita que nenhuma garota deveria se envolver na perigosa atividade do combate ao crime” (tradução nossa). Gostaríamos de destacar ainda a edição #119 do mesmo título, em que a Batwoman resolve participar do concurso “Mulher do Ano”. Ela e a fotojornalista Vicki Vale chegam à final, disputando um grande prêmio – e um encontro com o Batman. Vale notar que, diante das supostas consequências que viriam a ser cometidas pelas duas para poderem vencer a disputa, Batman e Robin decidem que o melhor a fazer é vigiá-las para “mantê-las na linha”.



Figura 112 - Competitividade entre mulheres e a condescendência masculina.
Fonte: KANE, B.; MOLDOFF, S. *Batman*, n.119. Nova York: DC Comics, 1958, p. 4.

Estes dois momentos em especial reforçam dois valores ligados aos estereótipos de gênero. O primeiro é que o chamado à aventura, que já citamos em outros momentos nessa pesquisa, seria uma característica essencialmente masculina – e ao se manifestar em uma mulher, deve ser imediatamente suprimido, devolvendo-a àquele que seria seu papel social adequado. O segundo é o estímulo à competitividade entre as mulheres – outra ideia sobre o feminino que permeia o senso comum.

Desse modo, a primeira versão da Batwoman não se configura como resposta às afirmações de Wertham tão somente no que diz respeito à sexualidade. A partir do

46

<https://web.archive.org/web/20070710222202/http://www.newsarama.com/dcnew/Batwoman/BatwomanHistory.htm>

momento em que a homossexualidade é vista como uma espécie de negação dos valores ortodoxos de gênero, as participações da personagem nas histórias do Batman não apenas reforçam sua heterossexualidade, ao insinuar um interesse amoroso entre seus alter-egos, mas reforça a sua masculinidade como um todo, ao encenar entre os dois heróis uma espécie de guerra dos sexos em que sempre se destacam nos discursos das histórias a subalternidade da Batwoman diante de sua contraparte masculina e o quanto a existência de uma mulher assumindo o papel de combatente do crime se configura como uma espécie de distorção da própria natureza da mulher.

Com o tempo, as aparições da Batwoman foram se tornando mais espaçadas – e Batman teria enfim vencido a disputa, uma vez que uma história publicada em *Batman Family #10*, de 1977, conta que Kathy havia voltado à vida mambembe, agora dona de seu próprio circo. Ela participa da história, porém, matando as saudades de seu antigo traje, ajudando a Batgirl – já apresentada ao universo dos personagens ligados ao Homem-Morcego como sendo Barbara Gordon – a prender dois vilões que também haviam voltado à ativa. Uma notável mudança de suas aparições na década de 1950 é o fato de que suas habilidades acrobáticas e expertise em lutas se faz notar mais do que o uso de seus “acessórios femininos” – e nada de bolsa a tiracolo.

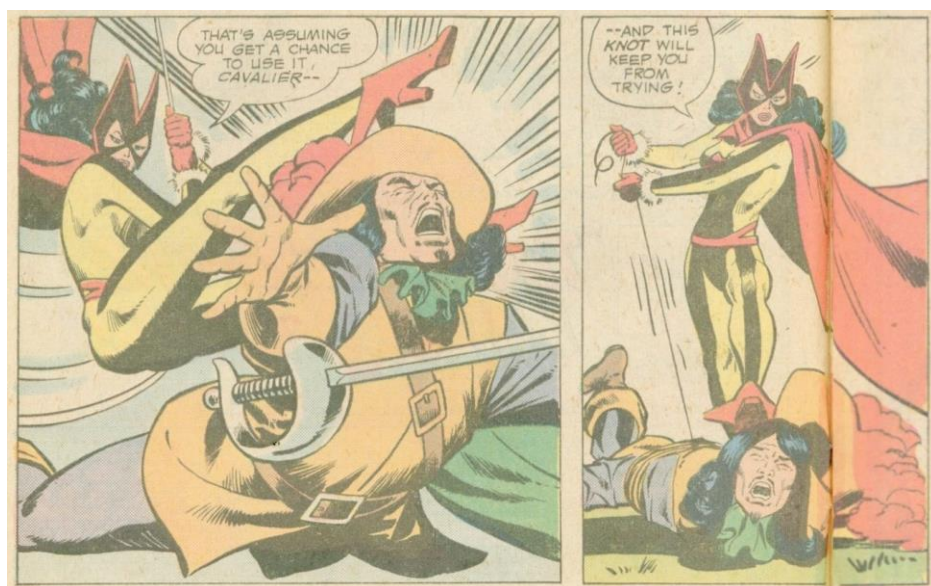


Figura 113 - A Batwoman volta à ação na década de 1970.

Fonte: BROWN, B.; COLLETTA, V.; ROZAKIS, B. *Batman Family - Giant*, n. 10. Nova York: DC Comics, 1977, p. 4.

Porém, o papel de contraparte feminina estava agora ocupado pela Batgirl – nas palavras da própria Kathy Kane na mesma edição, sua herdeira e sucessora. Assim,

Batwoman tornava-se uma personagem cuja existência era desnecessária. De acordo com Grandinetti, foi essa a razão para o roteirista Denny O’Neil enfim matar a Batwoman, em uma história publicada na edição de número 485 do título *Detective Comics*, em 1979, chamada “*The Vengeance Vow*” (Voto de Vingança, em tradução livre). Na trama, o Batman recebe uma mensagem, informando que a Liga dos Assassinos – organização secreta com planos de dominação mundial – estaria no circo de Kathy Kane. Quando ele chega ao local, confronta os bandidos junto com a ex-heroína; mas durante a luta, ele é subjugado e Kathy é assassinada.



Figura 114 - Após se recuperar, Batman encontra o corpo sem vida de Kathy Kane.
Fonte: ADKINS, D.; NEWTON, D.; O’NEIL, D. *Detective Comics*, n.485. Nova York: DC Comics, 1979, p. 7.

É revelado depois que o responsável pela tramoia era Ra’s Al Ghul – já nessa época um dos maiores inimigos do Batman – que fez com que a Liga dos Assassinos acreditasse que Kathy seria uma ameaça aos seus objetivos; dessa forma, ele pretendia que Batman perseguisse o Sensei, líder da Liga naquele momento, buscando justiça pela morte da amiga; com isso, Ra’s poderia assumir o controle total da organização.

E assim se encerrava a vida da primeira Batwoman, que viria a aparecer algumas outras poucas vezes, ao longo dos anos, em história de universos alternativos. Sua existência oficial na cronologia do Homem-Morcego, porém, seria apagada naquele que ficou conhecido como o primeiro mega-evento da editora DC Comics: a Crise nas Infinitas Terras, publicada em 1985, que ordenou as várias Terras e versões alternativas dos personagens que existiam até ali. Assim, para todos os efeitos Kathy Kane nunca havia existido. Sua existência dicotômica, em que ao mesmo tempo eram apresentados

desconstruções e estereótipos no retrato do feminino, era agora apenas uma lembrança para os leitores mais antigos.

Saltemos, então, para o ano de 2006. Nesse momento, a DC já havia publicado uma série de outros grandes eventos semelhantes (algo que se tornou prática comum na indústria); as crises viraram uma espécie de tradição na DC e a mais recente havia sido a Crise Infinita, após a qual os maiores heróis da editora – Mulher-Maravilha, Superman e Batman – haviam sumido por um ano. A história desse período foi contada na série semanal 52, estrelando outros heróis que geralmente desempenhavam papéis coadjuvantes ou já não estavam sob os holofotes há algum tempo. Foi durante a publicação dessa série que, em meados de maio de 2006, os editores da DC anunciaram que trariam, em suas páginas, uma nova versão da Batwoman – e anunciaram, desde o princípio, que em sua nova encarnação ela seria uma mulher lésbica.

Em entrevista à revista *Wizard*, especializada em quadrinhos, Dan Didio, editor executivo da editora àquela época, afirmou que a ideia por trás da nova orientação da personagem teria vindo de um desejo de que a editora apresentasse um maior nível de diversidade.

Queríamos ter um elenco que refletisse mais a sociedade atual e até mesmo nossa base atual de leitores. Uma das razões para que a tenhamos criado gay é que, no que tange à Família Batman – um grupo de personagens que não são superpoderosos e habitam o mesmo círculo e a mesma cidade – queremos que haja pontos de diferenciação. É muito importante que cada personagem seja singular.⁴⁷

Com o anúncio, a DC conseguiu de pronto atingir uma boa quantidade de mídia espontânea sobre a nova personagem – tendo seu surgimento anunciado pelos mais diversos veículos, da revista *Out*, voltada para o público gay, até as redes de notícias norte-americanas ABC⁴⁸ e CNN⁴⁹. Se poderia afirmar que ainda seria cedo evocar o caráter de irradiação do discurso para se referir a esse fato, uma vez que não existia ainda um discurso advindo da utilização desta nova personagem. Até então, sabia-se apenas que haveria uma nova personagem a novamente adotar o nome de Batwoman e o detalhe de que ela teria uma orientação sexual diferente daquela de sua primeira versão.

⁴⁷ <https://web.archive.org/web/20080121160605/http://www.wizarduniverse.com/magazine/wizard/000326617.cfm>

⁴⁸ <http://abcnews.go.com/WNT/story?id=2028464&page=1>

⁴⁹ https://en.wikipedia.org/wiki/Batwoman#Kate_Kane_.282006.E2.80.93present.29

A notícia da existência de uma “Batwoman lésbica” teria se adiantado àquilo que estaria representado por essa personagem.

Porém, ainda que devamos levar em consideração que o anúncio, por parte da DC Comics, se configurava também como um golpe publicitário, há de se admitir que apenas o fato em si desta personagem em específico ser homossexual já configura, sim, um discurso a respeito do sujeito LGBTTT, uma vez que há “nos limites da produção enunciativa da mídia o funcionamento de um modo de subjetivação: para tornar-se objeto de um discurso, o sujeito precisa reconhecer-se a partir da própria sexualidade” (DOMINGOS, 2015, p.44). Afinal, a primeira Batwoman havia sido criada justamente para reforçar a heterossexualidade do Batman; mais do que isso, reforçava papéis de gênero ortodoxos. É bastante significativo, apesar de tudo, o fato de a DC revivê-la fazendo com que ela incorporasse seu contrário: uma representação do indivíduo homossexual – e que publicizasse isso desde o início, rechaçando os valores discriminatórios que emanavam de sua encarnação anterior. A DC Comics refletia, portanto, os tempos de maior visibilidade do sujeito homossexual e, evocando a diversidade da sociedade para justificar sua criação, reflete uma vez mais as condições do meio que levam à emergência de determinados discursos.

Começamos a ser apresentados então à nova Batwoman no sétimo número de 52, publicado em junho de 2006. Uma das tramas desenvolvidas na série é protagonizada por Renee Montoya, ex-detetive da Polícia de Gotham City, que foi afastada da força após a morte traumática do parceiro. Em meio a uma espiral de autodestruição e autocomiseração, ela é contatada pelo Questão – um detetive que esconde seu rosto com uma pseudoderme – para ajudá-lo a investigar um misterioso armazém. Lá, eles descobrem que o lugar estava sendo usado como depósito de estranhas e avançadas armas – e são atacados por um monstro inumano. Após o confronto, do qual escapam por pouco, Renee acaba descobrindo que o local é de propriedade de uma das famílias mais ricas de Gotham: os Kane. Em busca de respostas, ela decide contatar uma pessoa que não via há dez anos: Kate Kane, sua ex-namorada.

Quando vemos Kate pela primeira vez, em um baile de caridade realizado por sua família, temos a imagem de uma típica socialite – assim como era sua antecessora.



Figura 115 - A primeira aparição de Kate Kane (à esquerda).

Fonte: GIFFEN, K.; JOHNS, G.; LASHLEY, K.; MORRISON, G.; RUCKA, G.; WAID, M. 52, n. 7. Nova York: DC Comics, 2006, p. 13

A visita de Renee em busca de informações mostra também a tensão entre as duas personagens, estabelecendo que existem questões mal resolvidas no relacionamento passado entre as duas personagens. Porém, um detalhe importante é a afirmação de Renee sobre Kate ainda não ter se assumido como lésbica.

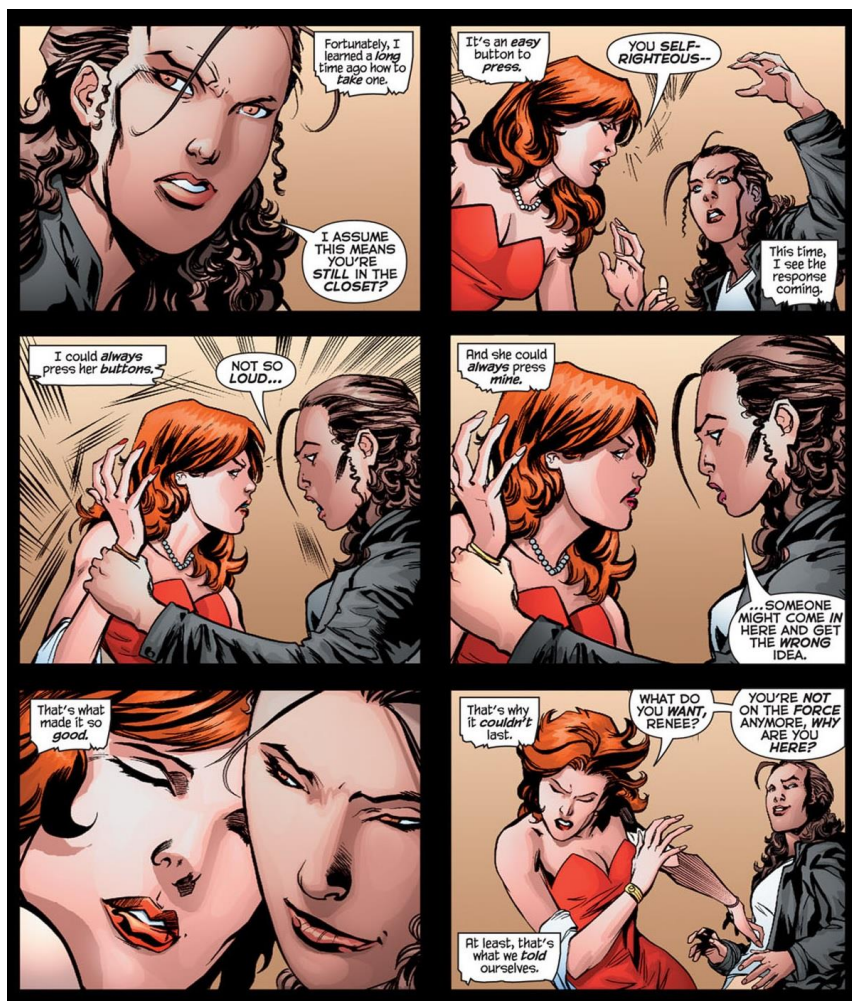


Figura 116 - Kate se ofende com a pergunta de Renee sobre ela ainda estar no armário, mas a tensão romântica permanece.

Fonte: GIFFEN, K.; JOHNS, G.; LASHLEY, K.; MORRISON, G.; RUCKA, G.; WAID, M. 52, n. 7. Nova York: DC Comics, 2006, p. 14.

Na mesma entrevista à Wizard, Didio havia afirmado que Kate seria assumidamente gay para seu círculo de amigos, mas que esconderia sua orientação da própria família – e sendo assim, para a alta roda da sociedade de Gotham City da qual fazia parte. Presumimos que tal fato poderia se constituir como um gancho para, em determinado momento e uma vez mais, desenvolver um arco de histórias que levasse à saída do armário como modo de apresentar um amadurecimento da personagem e constituir dispositivo discursivo sobre o conservadorismo social e a inscrição do sujeito homossexual na mesma – apesar de tal visão do estabelecimento do conflito a partir da saída do armário poder ser vista como essencialmente conservadora, uma vez que estabelece o foco sobre o conflito do indivíduo com sua própria sexualidade. Porém, esse fato é deixado de lado ao longo da trama – e, como veremos, no estabelecimento do cânone da personagem (porém, nos adiantamos).

Kate consegue a informação de para quem a propriedade estava sendo alugada e o Questão descobre que a empresa é, na verdade, uma fachada da Intergangue – um gigantesco grupo criminoso que tradicionalmente tinha Metrópolis como base de operações e agora pretendia invadir Gotham City. Na edição de número nove, temos o primeiro vislumbre da Batwoman – que, à distância, observa Renee e o Questão em suas investigações. Mas é no número #11 que temos a devida apresentação da personagem, inclusive com uma chamada na capa da edição (“*Batwoman begins!*”). Quando Montoya e o Questão são emboscados por um grupo de vilões transmorfos em um prédio pertencente à empresa de fachada da Intergangue, a nova heroína intervém para salvar sua ex-namorada e o amigo dela. Renee, ao ver um bumerangue em forma de morcego, acredita que é o Batman quem vem em seu auxílio; somos apresentados, porém, à nova Batwoman.

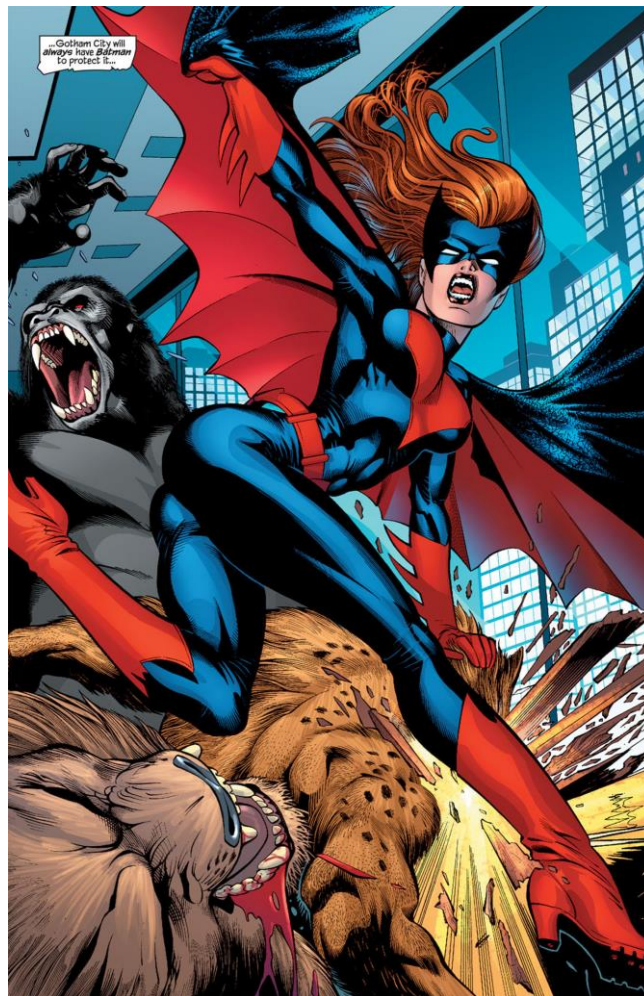


Figura 117 - A primeira aparição da nova Batwoman em ação.

Fonte: ALQUIZA, M.; BENNET, J.; GIFFEN, K.; JADSON, J.; JOHNS, G.; MORRISON, G.; NAUCK, T.; RUCKA, G.; WAID, M. 52, n. 11. Nova York: DC Comics, 2006, p. 16.

É válido salientar alguns dos significados depreendidos dessa imagem de página inteira. Primeiramente, a linguagem corporal da Batwoman em sua primeira aparição em ação é um tanto similar à da maioria das personagens femininas que vemos nas histórias em quadrinhos de super-heróis – ela é muito próxima, inclusive, à postura do *brokeback*, que citamos no capítulo passado. Além disso, chamamos atenção para o detalhe de que sua bota possui um salto. São índices imagéticos que constroem uma fetichização da personagem – como é prática corrente no gênero. Assim, apesar de em princípio a nova Batwoman ter surgido sob a égide da diversidade, essa sua primeira aparição evoca elementos conservadores, sujeitando-a às práticas de objetificação feminina correntes no meio – não podemos dizer que é o melhor dos começos.

Logo nesta primeira incursão, Montoya também já se torna ciente da verdadeira identidade da nova heroína: depois de ter sido socada por Kate Kane em sua primeira participação na série, durante a discussão entre as duas, ela observa os movimentos da Batwoman na luta e logo deduz tratar-se de sua ex-namorada.

Ao longo de 52, a nova Batwoman continua a estabelecer uma trajetória um tanto quanto dicotômica. Explicitaremos como isso se dá destacando alguns outros momentos ao longo da série.

Ela tem, por exemplo, uma alta relevância na trama: a Batwoman passa a ser diretamente perseguida pela Intergangue; Montoya e o Questão descobrem que a organização está sendo liderada por adeptos da chamada Religião do Crime; de acordo com as profecias em seu livro sagrado – a Bíblia do Crime, um sacrifício de sangue deve ser feito para que eles estabeleçam total domínio sobre Gotham City. A vítima seria, justamente, Kate Kane – a “filha duplamente nomeada de Cain”. Assim, no número 28 da série, Kate se junta à Renee e ao Questão na busca pelos líderes da Religião do crime e assume papel ativo na trama.



Figura 118 - Batwoman caça os adeptos da Religião do Crime.
Fonte: GIFFEN, K.; JOHNS, G.; JOHNSON, D.; MORRISON, G.; RUCKA, G.; WAID, M. 52, n. 28. Nova York: DC Comics, 2006, p. 13.

Nesse meio tempo, ela se aproxima do Asa Noturna (Dick Grayson, herói que já foi o primeiro Robin) e se reaproxima de Renee (que inclusive passa algumas semanas hospedada na casa de Kate, já que fora despejada de seu apartamento enquanto esteve ausente de Gotham durante as investigações contra a Intergangue). Aproximação selada, inclusive, com um beijo – que parece, enfim, ser cada vez menos tabu.



Figura 119 - Sem maiores polêmicas, um beijo entre Kate Kane e Renee Montoya.
 Fonte: DERENICK, T.; GIFFEN, K.; JOHNS, G.; MORRISON, G.; PRADO, J.; RUCKA, G.; WAID, M. 52, n. 33. Nova York: DC Comics, 2006, p. 15.

Então, Renee e o Questão deixam Gotham uma vez mais – ao longo das edições, é revelado que Charles (o nome verdadeiro do herói) está morrendo de câncer. Em uma tentativa derradeira de salvá-lo, Renee resolve levá-lo à cidade mística de Nanda Parbat, no número 36 da série. Depois do falecimento do Questão, já prestes a assumir a identidade do herói (o objetivo de Charles desde que contatou Renee pela primeira vez), Renee volta para Gotham para impedir de vez os planos de dominação da Intergangue e, na edição de número 47, se depara com o apartamento de Kate destruído: eles haviam descoberto sua verdadeira identidade, sequestrando-a e levando-a para ser sacrificada por Bruno Mannheim, líder da Intergangue e sumo-sacerdote da religião do crime. No número seguinte, auxiliada por Asa Noturna, Renee descobre o paradeiro dos dois e parte para resgatar a amada. Quando chega ao local, Kate já está pronta para o sacrifício – vestida em seu uniforme – e, apesar dos esforços da nova Questão, acaba apunhalada no peito. Ainda assim, cabe a ela o golpe que tira a vida de Mannheim – tirando o punhal do próprio peito e atirando-o nas costas do vilão.



Figura 120 - Batwoman desfere o golpe final em Bruno Mannheim, líder da Religião do Crime.

Fonte: GIFFEN, K.; JOHNS, G.; MORRISON, G.; ROBERTSON, D.; RUCKA, G.; WAID, M. 52, n. 48. Nova York: DC Comics, 2006, p. 21.

Personagens femininas, quando resgatadas pelos heróis masculinos das histórias, se configuram como uma representação que reforça as condições de inferioridade e subalternidade da mulher diante do homem, levando-se em consideração os papéis ortodoxos de gênero. Não seria esse o caso, necessariamente – uma vez que Kate não só é resgatada por outra mulher como também cabe a ela própria desferir o golpe de misericórdia contra seu algoz. Mesmo assim, apesar de ter se mostrado como uma combatente habilidosa e preparada, na conclusão da trama, Kate acaba exercendo (ainda que não de todo) o papel de vítima indefesa, tão comum às personagens femininas dos quadrinhos.

No último número da série, vemos que após um mês da batalha contra a Intergangue, Kate sobreviveu aos ferimentos e segue em plena recuperação. Na página que encerra a história – e a série – vemos Renee/Questão lançando um bat-sinal sobre o prédio aonde Kate mora, perguntando “Você está pronta?” – da mesma forma como Charlie havia feito com ela no final da primeira edição (mas com uma interrogação no lugar do morcego). Assim, podemos inferir que veremos ambas as personagens nas continuações de suas aventuras.

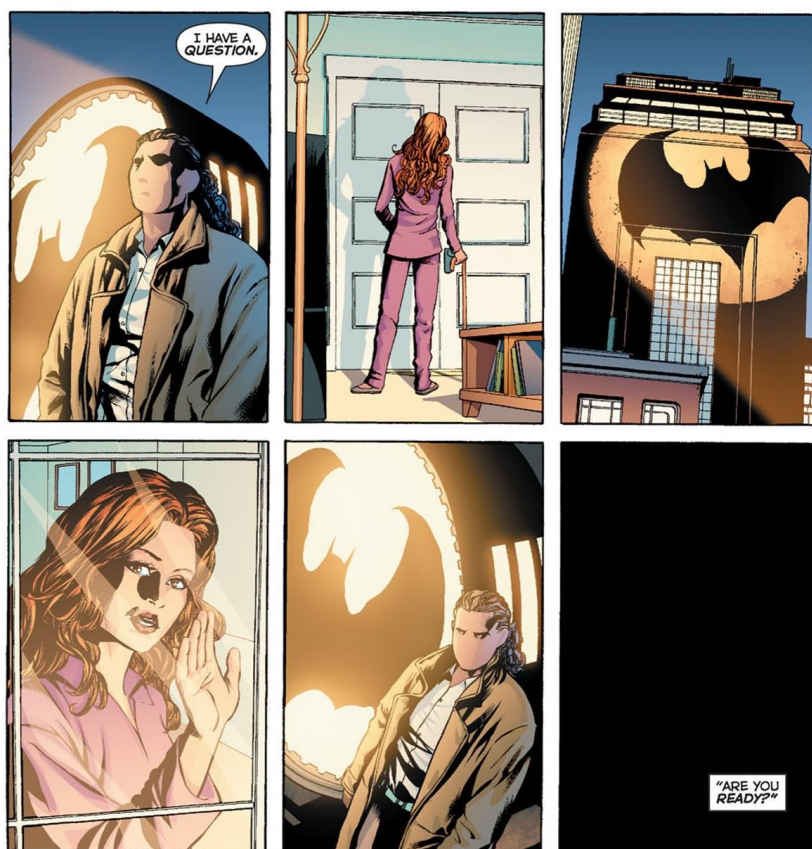


Figura 121 - “Você está pronta?”

Fonte: BARROWS, E.; BATISTA, C.; GIFFEN, K.; JOHNS, G.; JUSTINIANO; MCKONE, M.; MORRISON, G.; RUCKA, G.; WAID, M. 52, n. 52. Nova York: DC Comics, 2007, p. 43.

Concluimos que a primeira aventura da nova Batwoman se constitui de diversos momentos contraditórios, evocando representações progressistas no que concerne à homossexualidade da personagem, mas muitas vezes um tanto conservadoras com relação à imagem da mulher nos quadrinhos de super-heróis. Sua orientação sexual divergente da normatividade, declarada desde seu surgimento, se configura como uma clara negação dos estereótipos da primeira versão da personagem; porém, em suas primeiras aparições, a personagem é retratada obedecendo a vários outros estereótipos

estéticos que, no gênero dos super-heróis, reforçam o lugar da figura feminina enquanto passível de objetificação ao olhar masculino. Além disso, não são explorados maiores detalhes sobre a vida pregressa, sobre sua personalidade ou mesmo sobre as razões de sua decisão de se tornar a Batwoman – e como pôde fazê-lo (além das possibilidades oferecidas pela fortuna da família). Ainda que, ao longo das edições, ela seja alçada a um papel-chave dentro da trama e passe a exercer um lugar de protagonismo, afastando-se do papel de simples interesse romântico da personagem que conduz a história – afastando-se ligeiramente de sua antecessora – no final, ela é reduzida ao papel da donzela em perigo (sem nem mesmo ter direito a um momento do protagonismo em uma sequência que mostrasse sua captura).

Essa dicotomia, mais uma vez, evoca os postulados de Moscovici que perpassamos anteriormente, sobre representações conservadoras serem evocadas diante do surgimento de novas representações. É solidificada, ainda, pelo imaginário do feminino corrente nas mídias de massa. E se lembrarmos que “o ‘conteúdo’ de uma obra é, na realidade, atravessado pela remissão às suas condições de enunciação” (MAINGUENEAU, 2015, p.77), salientamos que tal representação foi construída unicamente por homens heterossexuais, trabalhando em uma indústria que, como toda a cultura de massa, sempre foi orientada por valores heteronormativos. Portanto, de certo modo, é compreensível que esta nova encarnação da Batwoman, combinando todos esses elementos, se torne ligeiramente problemática – e um tanto genérica.

As aparições seguintes da Batwoman são todas como coadjuvante de histórias mais uma vez protagonizadas pela Questão, como nos números 38 e 39 da maxi-série seguinte da DC Comics, Contagem Regressiva (que levou ao mega-evento seguinte da editora, a chamada Crise Final) e na minissérie *52 Aftermath: Crime Bible - The Five Lessons of Blood*, ambas publicadas em 2007. Nesta última, com roteiros de Greg Rucka, Kate já aparece com um visual diferente daquele que lhe foi atribuído em 52: seus cabelos estão mais curtos e suas roupas são mais despojadas, afastando-a do estereótipo de feminilidade previamente estabelecido. Mas foi com as repercussões da última Crise que a Batwoman encontrou sua primeira oportunidade como protagonista e de estabelecer uma verdadeira identidade própria.

Após o último mega-evento, o Batman aparentemente havia morrido. Com isso, seu manto foi assumido por Dick Grayson (o Asa Noturna, que como dito anteriormente, foi o primeiro Robin), contando com Damian (filho de Bruce Wayne e Thalia Al Ghul) como novo Robin. As histórias do Homem-Morcego, além dos títulos

que levavam seu nome, ainda são tradicionalmente publicadas em *Detective Comics*; porém, durante um período, o roteirista Greg Rucka, junto com o desenhista J. H. Williams III, tornou a Batwoman a protagonista do título. Foi ali que ele pode estabelecer sua história de modo coeso e aprofundado, enfim fazendo com que ela adquirisse a identidade distinta que o editor Dan Didio afirmou que buscavam para ela, no ano de sua criação, e tornando-a, enfim, uma personagem relevante.



Figura 122 - Detalhe da capa de *Detective Comics* estrelando a Batwoman.
Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. *Detective Comics*, n. 854. Nova York: DC Comics, 2009.

A trajetória da Batwoman, de sua primeira aparição até aquele ponto, não sofre alterações nas mãos do roteirista: ela ainda havia sido perseguida pela Religião do Crime e ainda havia sido apunhalada no peito na conclusão da saga 52. Contudo, Rucka enfim explora suas origens, explicitando suas motivações e os acontecimentos que a levaram à sua vida de combatente do crime. Porém, é em Kate Kane que o roteirista opera as maiores mudanças: ela é uma pessoa completamente diferente daquela a quem fomos apresentadas em sua primeira aventura e sua homossexualidade não é tão somente uma nota de rodapé na descrição da personagem. Ela se torna uma

característica fundamental em sua constituição enquanto indivíduo, com grandes repercussões em sua vida pessoal e, indiretamente, em sua carreira como heroína. E o mais importante: Kate já não se encontra em mais armário algum.

No arco *Elegy*, publicado entre *Detective Comics* #854 e #857, a Batwoman está às voltas com o surgimento de uma nova líder da Religião do Crime, conhecida como Alice. Na primeira edição, apesar de uma breve aparição do novo Batman, temos desde o princípio o estabelecimento de determinados elementos que conferem a consolidação de um universo próprio para a Batwoman, tanto em sua vida pessoal quanto com relação à sua carreira como vigilante.

Tomemos, portanto, o momento em que Kate vai ao encontro daquela que parece ser sua namorada mais recente, chamada de Anna, para o café da manhã, logo no número 854 da série. O encontro, porém, acaba mal: Anna acredita que os constantes atrasos e ausências de Kate seriam um indício de que ela está sendo traída – desconhecendo, obviamente, que eles são causados pelas atividades de Kate como Batwoman – e acaba por terminar o relacionamento entre as duas. Mas o que chama a atenção, nessa sequência, são os índices imagéticos. Como mencionamos anteriormente, eles são tão (ou mais) fundamentais quanto os elementos textuais ao efetuarmos uma análise dos discursos e representações em uma história em quadrinhos. Assim, ficamos sabendo que Kate possui duas tatuagens: uma delas, no braço direito, é o símbolo dos Boinas Verdes (termo pelo qual são conhecidas as Forças Especiais do exército norte-americano); a segunda, nas costas, é a chamada estrela náutica – que possui diversos significados, mas também possui associações com as forças armadas norte-americanas. Kate, aqui, usa uma peça de roupa que deixa intencionalmente à mostra as duas tatuagens.



Figura 123 - As tatuagens de Kate Kane.

Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. Detective Comics, n. 854. Nova York: DC Comics, 2009, p. 17.

Ambas as tatuagens estabelecem algum tipo de ligação de Kate com a vida militar; porém, é a estrela náutica que possui significado mais aprofundado. A imagem é associada a mulheres lésbicas, que a teriam popularizado nas décadas de 1940 e 1950; tatuá-la no pulso – um local onde a tatuagem poderia ser escondida ou mostrada, de acordo com a conveniência – seria uma espécie de código para que, numa época em que levar a vida no armário se constituía como uma necessidade, elas pudessem reconhecer umas às outras⁵⁰. Chama a atenção a disposição de Kate em exibi-la, ainda que ela não tenha sido feita em um local que seja constantemente exposto; além disso, seu tamanho é muito mais chamativo. Assim, ela ostenta de modo orgulhoso um símbolo que já teve significado direto com a marginalização da homossexualidade.

Da mesma forma, no número 856, a pedido de seu pai, Kate comparece a um baile de caridade (o fato de que os Kane são parte de uma família abastada, envolvida com a vida social da alta roda de Gotham City, não mudou), organizado por sua esposa. Nesse momento, já temos outros detalhes sobre a vida de Kate estabelecidos: seu pai, Jacob Kane, não só é um coronel do exército como também lhe confere apoio operacional em suas atividades como Batwoman; além disso, quando ele menciona a “mãe” de Kate, ela

⁵⁰ <http://ezinearticles.com/?Nautical-Star-Tattoos-The-History,-Meaning-And-Symbolism---What-A-Strange-Mix!&id=67116>

rapidamente o corrige: “madrasta” (RUCKA, WILLIAMS III, 2009, n.854). Inferimos, assim, que a relação entre elas apresenta determinado nível de tensão. Porém, Kate comparece ao baile – mas causando ainda mais rusgas com sua madrastra.



Figura 124 - Kate Kane surpreende ao chegar ao baile.

Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. Detective Comics, n. 856. Nova York: DC Comics, 2009, p. 14.



Figura 125 - Kate não tem intenções de se esconder.

Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. Detective Comics, n. 856. Nova York: DC Comics, 2009, p. 15.

O diálogo entre Kate e sua madrasta (coincidentemente chamada Catherine) é um dos mais significativos em toda a história da personagem, até hoje (tradução nossa):

Balão 1 (Catherine): ...não que eu **desaprove**, a vida é sua, é claro.

Balão 2 (Catherine): Só não acho que seja **apropriado** para um evento **formal**. É como se estivesse tentando chamar **atenção** pra si mesma.

Balão 3 (Kate): Não, só garantindo que eu não fique **escondida**.

Diante desses dois momentos, fica claro, portanto, que ao contrário do que se havia planejado para a personagem em seu surgimento, Kate Kane não só não esconde sua orientação como faz questão de explicitá-la em diversas oportunidades. Se levarmos em consideração que

Esse jogo de verdade no qual o sujeito se reconhece e se constitui pela sexualidade culmina com o momento mesmo em que, no exercício da coragem da verdade, publiciza isso. É uma prática de governo de si e também de governo dos outros (FOUCAULT, 2010a) visto que daí decorrem efeitos que vão

além de uma prática de transformação do sujeito em relação a si. (DOMINGOS, 2015, p. 69)

então temos que as atitudes de Kate dizem respeito não só à aceitação pessoal de sua orientação sexual, mas uma espécie de tentativa de marcar posição enquanto sujeito homossexual em seu meio e também na sociedade como um todo – impondo a eles não só sua presença, mas sua condição de existência diante dos valores ortodoxos heteronormativos que, sabemos, permeia o senso comum e, em última instância, se manifesta em um caráter de marginalização. As razões para que Kate seja tão veemente quanto a isso ainda serão conhecidas mais à frente.

Ainda no processo de estabelecimento do universo particular da Batwoman, nesse mesmo evento, Kate conhece uma das personagens que virá a desempenhar um papel fundamental em suas histórias: Maggie Sawyer, capitã da polícia de Gotham. Maggie, que na verdade surgiu em 1988 nas histórias do Superman, trabalhando na polícia de Metrópolis, é uma outra personagem que poderíamos incluir entre as representações LGBTT que evocam discursos progressistas em meio ao conservador gênero dos super-heróis; porém, nos abstivemos de analisá-la mais profundamente por não se tratar de uma super-heroína. De todo modo, sua história pregressa à primeira aparição nos quadrinhos – tendo sido casada com um homem e tido uma filha, Jamie, cuja guarda lhe foi tirada pelo ex-marido após ela se assumir homossexual – é digna de destaque. Aqui, Maggie e Kate se aproximam justamente por ambas, naquele momento, estarem se utilizando do mesmo dispositivo de distorção dos códigos normativos de gênero: Maggie também vai ao baile usando um smoking.

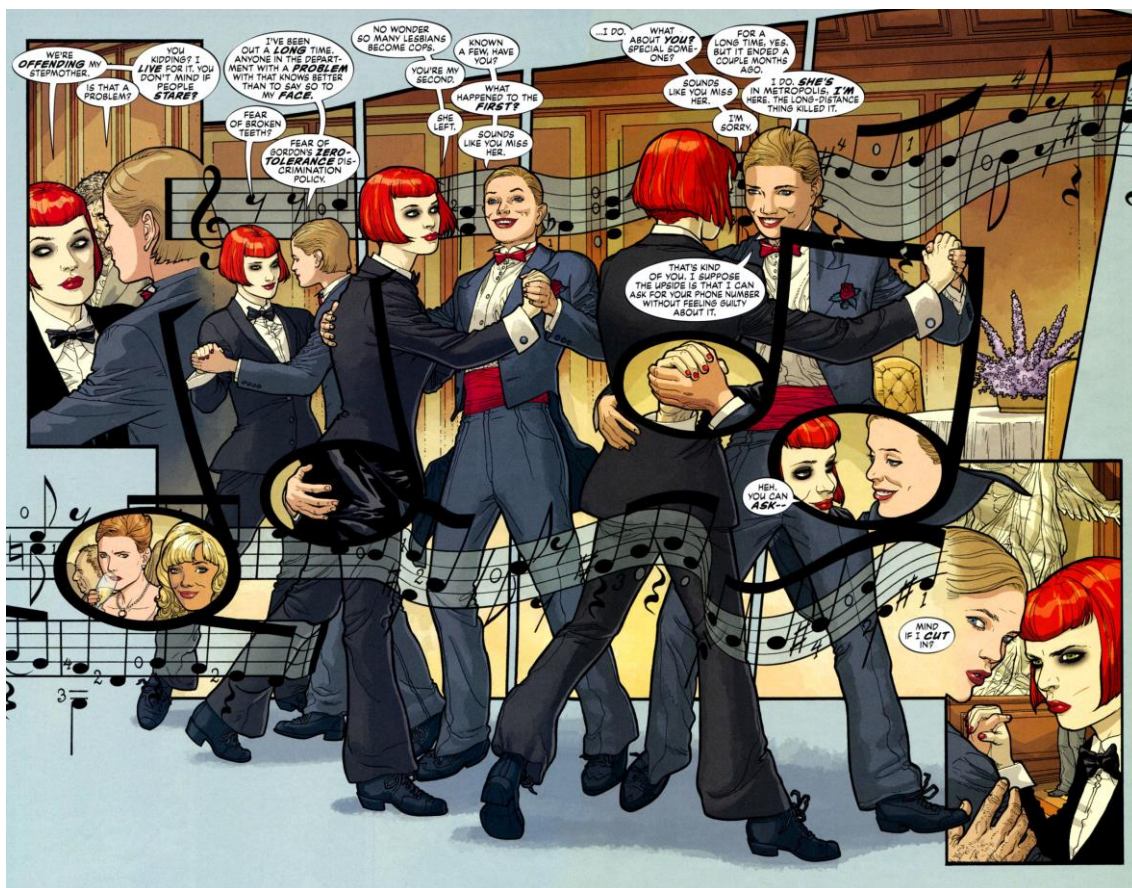


Figura 126 - Kate e Maggie dançam – sob os olhares de desaprovação de Catherine.
 Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. Detective Comics, n. 856. Nova York: DC Comics, 2009, p. 19-20.

Na conclusão de *Elegy*, Alice e a Religião do Crime tomam posse de um avião e de armas químicas de propriedade militar. No confronto final entre a vilã – uma lunática assassina que fala através de citações da obra de Lewis Carrol – e a Batwoman, o gancho para mais um detalhe nunca antes mencionado do passado de Kate: ela tinha uma irmã. E ao que parece, ela seria a própria Alice.



Figura 127 - “Você tem os olhos de nosso pai”.

Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. Detective Comics, n. 857. Nova York: DC Comics, 2009, p. 29.

Essa é a ponte para o arco seguinte: *Go*, que transcorre entre os números #858 e #860 de *Detective Comics*. É nele que Greg Rucka estabelece de forma consistente a origem da Batwoman e o passado de Kate Kane, enfim dando a ela maior tridimensionalidade. Na primeira edição da história, somos apresentados à infância de Kate – e de sua irmã gêmea, Beth. Conhecemos ainda sua mãe, Gabi, que também é militar.

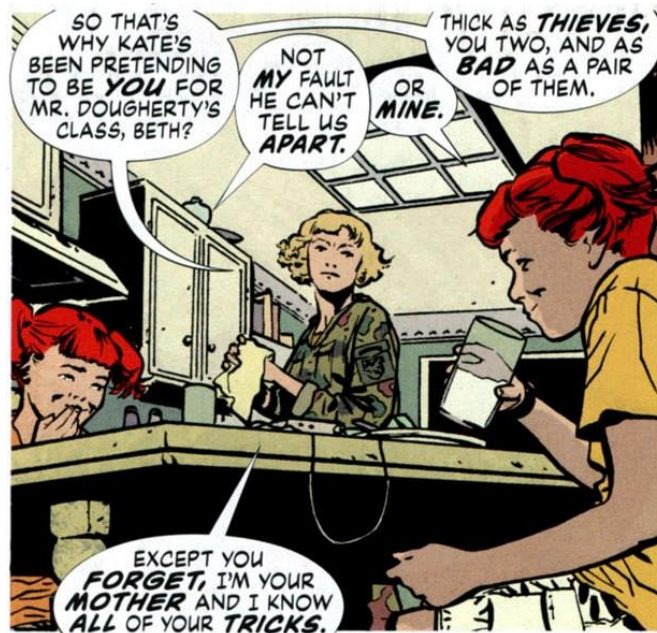


Figura 128 - Kate, a irmã, Beth, e a mãe, Gabi.

Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. Detective Comics, n. 858. Nova York: DC Comics, 2009, p. 3.

Em determinado momento, Jacob é transferido para Bruxelas, para trabalhar junto à OTAN, e é acompanhado por sua família. Então, no dia do aniversário de doze anos de Beth e Kate – com o pai ausente, a trabalho – as três são sequestradas por terroristas. Durante a missão de resgate, liderada por Jacob, tanto Gabi quanto Beth são dadas como mortas. Em paralelo a esse *flashback*, Kate realiza um teste preliminar com o sangue de Alice que havia ficado em uma de suas luvas e confirma: ela é mesmo Beth, sua irmã - de alguma forma, transformada em uma fanática criminosa.

No número seguinte, o *flashback* se concentra na formação militar de Kate: promissora cadete em West Point – a Academia Militar dos Estados Unidos, primeira em sua turma e segunda em comando de sua brigada. A decisão de se tornar militar, assim como seus pais, veio após o trauma do sequestro e da morte da mãe e da irmã (como ela assim acreditava naquela época). Porém, certo dia, ela é chamada ao gabinete de seu coronel e é confrontada com uma denúncia de violação do artigo 125 do código de conduta militar: comportamento homossexual. O Coronel Reyes afirma ser obrigado a iniciar uma investigação diante de qualquer denúncia de violação ao código, o que poderia levar à dispensa de Kate; por acreditar em seu potencial como militar e pela reputação de seus pais no exército, ele dá a ela a opção de negar a ele todas as alegações; ela afirma que tudo o que sempre quis, desde o episódio do sequestro, foi servir. Temos, então, mais um momento definidor na constituição da personagem.



Figura 129 - Kate se recusa a mentir sobre sua sexualidade.

Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. Detective Comics, n. 859. Nova York: DC Comics, 2010, p. 8.

O diálogo que se dá, na imagem acima, é o seguinte:

Balão 1 (Coronel Reyes): Então, me parece que está **clara** a **escolha** a fazer.

Balão 2 (Coronel Reyes): Sabe o que preciso que **diga**.

Balão 3 (Kate): Uma cadete não deve **mentir**, trapacear ou roubar, nem tolerar que outros o façam.

Balão 4 (Kate): Me desculpe, senhor, eu não posso.

Balão 5 (Kate): Eu sou gay.

Vemos exemplificado, nesse momento da personagem, que

(...) a prática discursiva do sair do armário funciona como um espaço de luta por reconhecimento ao propor que o sujeito gay

afirme sua orientação sexual, pois o que subjaz a esta estratégia certamente é a ideia de que a invisibilidade desse sujeito produz uma indiferença social e política em relação a sua existência. Enfim, como é próprio da prática discursiva, o sair do armário modifica os domínios por ela relacionado – como a sexualidade – ao reposicionar o sujeito em relação à homossexualidade e operando assim deslocamentos discursivos e mudanças na sociedade. (DOMINGOS, 2015, p. 45)

Vemos em Kate, portanto, a representação dessa vivência pela qual passou ou foi instada a passar grande parte da comunidade LGBTT, o que levou à uma ascensão do discurso da saída do armário enquanto arma política. A afirmação pública da homossexualidade é o contraponto à situação de invisibilidade institucionalizada pelos valores conservadores. Assim, retratar uma personagem como Kate, nessa situação, é uma forma de promover o combate a essa invisibilidade social – e em última instância, advogar pelo fim do preconceito, como bem colocou Moscovici em postulados que citamos no segundo capítulo desta pesquisa. Engendrar tal confronto, tendo como cenário as forças armadas, traz para a discussão que depreendemos da história construída por Greg Rucka o debate sobre o conservadorismo e a violenta coerção social que essas instituições representam em qualquer lugar do mundo. A importância do ato de Kate se dá justamente pelo fato de que, para a personagem, o exército possuía uma outra gama de significados pessoais – colocados em perspectiva diante do dilema que lhe é imposto. Kate abre mão de seu maior sonho para não abrir mão de si mesma. E é pelo fato de a saída do armário ter se imposto a um custo pessoal tão alto que Kate, em toda oportunidade, marca sua posição na sociedade enquanto *sujeito* homossexual.

Assim, esse momento traz uma série de importantes discussões sobre sexualidade, conservadorismo e discriminação para o mundo dos quadrinhos de super-heróis, a partir do momento em que torna a orientação de Kate Kane/Batwoman uma característica definidora para toda a vida e a trajetória da personagem – assim como acontece com a maioria de nós, LGBTTs, na vida real.

A dispensa do exército não é a única repercussão na vida pessoal de Kate após a saída do armário; porém, nem todas negativas. A reação de seu pai ao saber da dispensa da filha, por exemplo – lembrando que se trata de um outro militar – corrobora a importância da atitude da personagem.



Figura 130 - Kate conta para o pai sobre a dispensa do exército e, ao mesmo tempo, sai do armário.

Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. Detective Comics, n. 859. Nova York: DC Comics, 2010, p. 14.

Quando Jacob pergunta a Kate por que ela não conseguiu dizer o que o Coronel Reyes precisava ouvir, o diálogo na Figura 130 é o seguinte:

Balão 1 (Kate): Eu estaria **mentindo**.

Balão 2 (Jacob): Então, você manteve sua **honra** e sua **integridade**. Estou **orgulhoso** de você.

Balão 3 (Jacob): Sua mãe também estaria.

Porém, sem seu único objetivo na vida, Kate se vê perdida. Festas e álcool passam a ser seu cotidiano. É nesse momento em que ela faz a tatuagem da estrela náutica (talvez, nesse contexto, uma afirmação de quem é e da parte de si que deixou para trás). E é também quando conhece Renee Montoya, na época, ainda guarda, na mais prosaica das situações.



Figura 131 - O momento em que Kate Kane e Renee Montoya se conhecem.
 Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. Detective Comics, n. 859. Nova York: DC Comics, 2010, p. 15-16.

Então, dá-se o momento em que Rucka inverte a situação que havia se mostrado em 52, na primeira aparição de Kate Kane: o conflito que levou à separação das duas foi o fato de que Renee, sim, ainda não havia assumido sua homossexualidade.

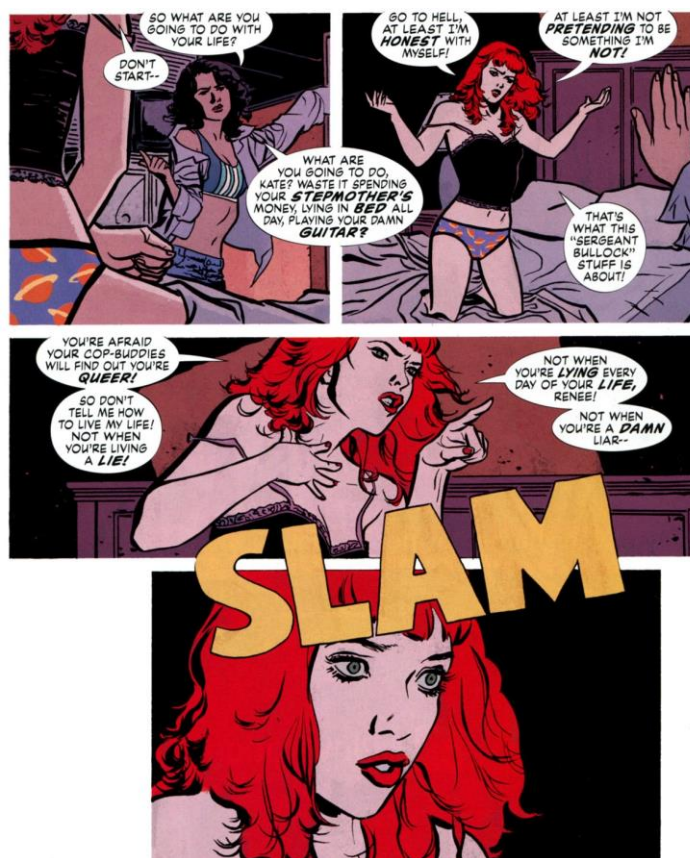


Figura 132 - A causa do rompimento entre Kate e Renee.
 Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. Detective Comics, n. 859. Nova York: DC Comics, 2010, p. 18.

Nesta Figura 132, dá-se o seguinte diálogo – cujo gatilho foi o fato de Kate não ter contado à namorada que havia largado a faculdade (tradução nossa):

Balão 1 (Renee): Então, o que você vai fazer da sua vida?

Balão 2 (Kate): Não começa...

Balão 3 (Renee): O que você vai fazer, Kate? Gastar o dinheiro da sua **madrasta** e ficar na **cama** o dia inteiro, tocando a droga da sua **guitarra**?

Balão 4 (Kate): Vá pro inferno, pelo menos sou **honesto** comigo mesma!

Balão 5 (Kate): Pelo menos não **finjo** ser alguém que eu **não sou**!

Balão 6 (Kate): Por isso essa história de "Sargento Bullock"

Balão 7 (Kate): Você tem medo que seus amiguinhos policiais descubram que você é **gay**!

Balão 8 (Kate): Então, não venha me dizer como devo levar minha vida! Não quando você vive uma **mentira**!

Balão 9 (Kate): Não quando você **mente** todos os dias da sua **vida**, Renee!

Balão 10 (Kate): Não quando você é uma **mentirosa** de...

Entendemos que o conflito gerado entre as duas advém justamente de Kate não conseguir suportar o fato de que Renee escondia sua sexualidade, enquanto ela a havia exposto, pagando um alto preço por isso. Essa oposição remete à afirmação de JJ Domingos, citada por nós no capítulo anterior desta pesquisa, sobre o discurso de saída do armário ter adquirido, também, um caráter de disciplinador do sujeito, em que a opção do indivíduo de não assumir publicamente sua homossexualidade se constituiria como uma prática de negação do mesmo sujeito (DOMINGOS, 2015).

É ainda no final desta mesma edição que temos, então, o marco que faria nascer a Batwoman: ao sofrer uma tentativa de assalto, Kate encontra o Batman. Não que tenha sido necessário salvá-la: ela reage prontamente à agressão: “Você acha que sou uma **vítima**, mas não sabe que sou um **soldado**”; é então que se depara com o Homem-Morcego, assistindo a tudo das sombras.



Figura 133 - Kate encontra o Batman ao sofrer uma tentativa de assalto.
 Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. Detective Comics, n. 859. Nova York: DC Comics, 2010, p. 19.

Sem uma palavra, ele parte, enquanto Kate observa o bat-sinal iluminando os céus. Estava plantada em Kate a semente que viria a germinar e transformá-la numa combatente do crime. Na edição seguinte, vemos que Kate roubou alguns equipamentos militares e começou a agir como vigilante por conta própria; seis meses depois, contudo, o coronel Jacob percebe as atividades da filha e a confronta, exigindo que ela as suspenda. Kate então explicita suas razões para ter se tornado uma combatente do crime:



Figura 134 - “Eu encontrei minha maneira de servir.”

Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. Detective Comics, n. 860. Nova York: DC Comics, 2010, p. 9.

Kate explicita, na Figura 134, sua compreensão do significado do símbolo do morcego (tradução nossa):

Balão 3 (Kate): Você tem seu **uniforme**, responde ao seu **dever**.

Balão 4 (Kate): O **morcego** que eles acendem no céu... os civis acham que é um chamado por **ajuda**.

Balão 5 (Kate): Os bandidos acham que é um **aviso**...

Balão 6 (Kate): Mas é **mais** que isso, é algo **maior**. É um **chamado** às armas...

Balão 7 (Kate) ...eu encontrei minha maneira de **servir**.

Balão 8 (Kate): Finalmente encontrei uma maneira de servir.

Percebendo a sinceridade de Kate, Jacob decide ajudar; primeiramente, enviando a filha para um intenso treinamento secreto com alguns operativos especiais do exército, lembrando, porém, que seu objetivo final não pode ser vingar-se do que havia

acontecido com sua mãe e sua irmã, e sim salvar vidas inocentes. É Jacob quem, na ausência de Kate, constrói sua base de operações e faz seu primeiro uniforme.



Figura 135 - Kate veste o uniforme de Batwoman pela primeira vez.

Fonte: RUCKA, G.; WILLIAMS III, J.H. Detective Comics, n. 860. Nova York: DC Comics, 2010, p. 16.

Porém, é no final desta mesma edição que Kate confronta o pai por não ter lhe revelado antes que não havia confirmação da morte de Beth. Assim, ela rompe relações com ele, passando a agir sem o apoio tático que o pai lhe conferia. Nas edições seguintes de *Detective Comics*, vemos Kate encontrando Maggie Sawyer como Batwoman pela primeira vez e sua prima, Bette (que havia feito aparições na história desde *Detective Comics* #855), se revela para ela como a ex-heroína Labareda. Bette Kane, antes da Crise das Infinitas Terras, era a identidade da primeira Bat-Girl (grafado assim mesmo, com hífen), acompanhando a Batwoman original, Kathy Kane, em

algumas de suas aventuras. Porém, depois dessa primeira mega-saga, assumiu o codinome de Labareda e chegou a ser integrante da super-equipe Novos Titãs.

Após mais uma reformulação editorial, conhecida como Novos 52, a Batwoman também tem a oportunidade de encabeçar um título próprio – depois de várias idas e vindas sobre a estreia ou não dessa série e de o roteirista Greg Rucka encerrar seu ciclo na DC Comics. E assim como Meia-Noite, ela se torna a primeira heroína assumidamente lésbica a ter sua própria série solo. Na “guerra da diversidade” entre as duas maiores editoras de quadrinhos dos Estados Unidos – a Marvel e a DC Comics – temos então que, se por um lado, a primeira nos últimos anos apresentou um esforço em tornar seu elenco de personagens mais diversificado (não só com relação à orientação, mas também no que concerne ao gênero e à etnia), por outro, a segunda foi a primeira editora a ter dois personagens homossexuais encabeçando títulos-solo. Na disputa pela atenção do leitor, num contexto em que, mesmo com todas as bravatas dos mais conservadores e preconceituosos, pode-se dizer que o emergente discurso da diversidade *vende* – e ganha toda a sociedade.

Assim, em janeiro de 2011, tem início a primeira série da Batwoman. A equipe criativa do título era formada pelo já veterano da personagem J.H. Williams III, assinando desenhos e roteiro, junto a W. Haden Blackman (co-roteirista). Na edição zero, (que conta com desenhos adicionais de Amy Reeder) um ressuscitado Bruce Wayne (na verdade, ele nunca esteve morto, e sim perdido pelo fluxo temporal, mas isso é outra história) está de volta à Gotham City; colocando suas famosas habilidades de detetive em prática, ele confirma que Kate Kane é mesmo a identidade secreta da Batwoman. Porém, é apenas em novembro do mesmo ano que a série realmente tem início, com a publicação de sua edição número 1.

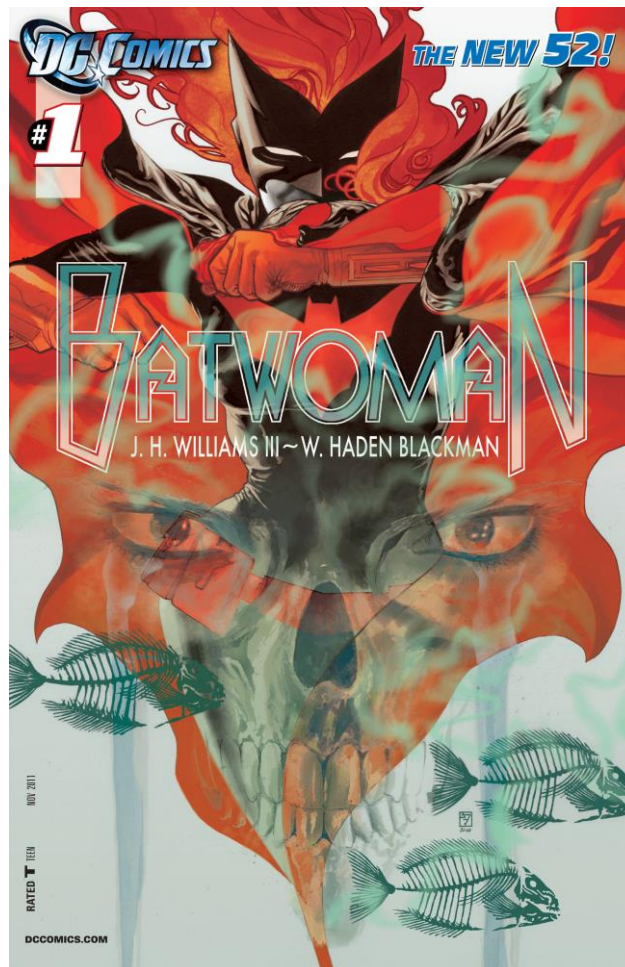


Figura 136 - Capa da primeira edição do título-solo da Batwoman.

Fonte: BLACKMAN, H.W.; WILLIAMS III, J.H. Batwoman, n. 1. Nova York: DC Comics, 2011.

No primeiro arco, chamado “Hidrologia”, vemos a Batwoman envolvida com uma ameaça sobrenatural – aparentemente, a responsável por uma série de sequestros de crianças – e o estabelecimento do novo status da personagem: ela continua afastada de seu pai; ela acolheu Bette como “parceira em treinamento”; e passa a se aproximar cada vez mais de Maggie Sawyer. Além disso, Williams e Blackman reafirmam a independência da personagem, fazendo com que ela negue juntar-se à recém-formada Corporação Batman (organização financiada por Bruce Wayne que reúne diversos heróis sob o símbolo do morcego ao redor de todo o globo). Ao longo das edições, porém, os roteiristas complicam cada vez mais a vida de Kate: ela dispensa Bette, afirmando que a garota ainda não está pronta para voltar à ativa – só para que ela, num ato de impetuosidade, resolva sair em patrulha por conta própria e acabe entre a vida e a morte após ser ferida por um vilão; é chantageada pela organização governamental DOE (Departamento de Operações Extranormais), que vem investigando todos os super-heróis em atividade, para trabalhar sob as ordens deles – sob a pena de eles revelarem

que seu pai vinha municiando e auxiliando uma vigilante (ela mesma) e, assim, destruindo sua carreira militar; e o recém-iniciado namoro com Maggie sofre pela vida dupla levada por Kate.



Figura 137 - Maggie se cansa dos segredos de Kate.

Fonte: BLACKMAN, H.W.; WILLIAMS III, J.H. *Batwoman*, n. 12. Nova York: DC Comics, 2012, p.10.

Com sua homossexualidade já bem estabelecida como traço determinante na constituição da personagem, os conflitos relativos a esse aspecto, em específico, se concentram em sua relação com Maggie. O trabalho para o DOE a coloca em rota de colisão com a namorada durante as investigações do caso envolvendo os desaparecimentos das crianças, que se prolonga ao longo de cerca de um ano e meio na série. No arco *World's finests* (“Melhores do mundo”, em tradução nossa), que encerra essa saga e é encerrado na edição 17 (e conta com a participação da Mulher-Maravilha), Gotham é invadida por uma série de criaturas mitológicas, lideradas pela Medusa. Na conclusão, com a libertação de todas as crianças, Williams e Blackman criam aquele que viria a ser um dos momentos mais icônicos da história da personagem: o momento em que ela, ao mesmo tempo, revela para Maggie que é a Batwoman e a pede em casamento.



Figura 138 - Kate indica a Maggie que ela é a Batwoman.
 Fonte: BLACKMAN, H.W.; WILLIAMS III, J.H. Batwoman, n. 17. Nova York: DC Comics, 2013, p.19.



Figura 139 - Kate/Batwoman pede Maggie Sawyer em casamento.
 Fonte: BLACKMAN, H.W.; WILLIAMS III, J.H. Batwoman, n. 12. Nova York: DC Comics, 2013, p.20.

Pode-se considerar que a aprovação do casamento entre pessoas do mesmo sexo realmente causou um impacto sobre a cultura pop norte-americana: da capa da revista *New Yorker* retratando os “moradores” da Vila Sésamo Beto e Ênio como um casal, até o casamento entre dois homens nos tradicionais quadrinhos de *Archie Comics*⁵¹ e o de Estrela Polar (nosso primeiro estudo de caso), o caminho do altar parecia estar se tornando cada vez mais frequente entre os personagens homossexuais dos quadrinhos – como se o ato do casamento viesse se somar à saída do armário como dispositivo político do discurso midiático de aceitação e fim da marginalização da homossexualidade. Assim, parecia ser esse o caminho a ser seguido pela Batwoman. Contudo, não foi o que aconteceu.

Os editores da DC Comics proibiram a “realização” do casamento – de acordo com Williams III e Blackman, uma decisão de última hora que contrariava cerca de um ano de planejamento para o título. Diante disso, decidiram deixá-lo. É importante ressaltar, contudo, que não se tratava de uma retomada de subtextos conservadores por parte da editora: um dos direcionamentos dados à linha dos Novos 52 foi que *nenhum* herói deveria ser casado ou vir a fazê-lo em um futuro próximo – independente de gênero ou orientação. Tal norma parece ter sido instituída desde o início desta fase, uma vez que mesmo relações já icônicas, como o casamento de Clark Kent/Superman e Lois Lane, haviam sido apagadas da continuidade. Ambos os roteiristas reafirmaram que o fato de ser um casamento entre duas mulheres não teve nenhum peso na decisão editorial⁵².

Os roteiros da série então foram assumidos por Mark Andreiko, a partir da edição de número 25, em janeiro de 2014 – a quem coube encerrar, inclusive, o arco iniciado por Williams III e Blackman em que Kate era chantageada pelo DOE a descobrir e lhes revelar a verdadeira identidade do Batman, usando sua irmã, Beth/Alice (que, mais uma vez, escapara da morte) como moeda de troca (em *Batwoman Annual* #1, publicada somente em junho de 2014). Como forma de resolver o imbróglio do noivado entre Kate e Maggie, Andreiko ressuscitou a questão da batalha pela custódia da filha da capitã de polícia: Jamie, certa madrugada, encontra no banheiro da casa de sua mãe uma ensanguentada Kate (após um confronto com o vilão Aranha-Lobo). Ao saber do susto pelo qual a filha passou, Jay, o pai de Jamie, tenta proibir que Maggie veja a filha. Kate,

⁵¹ http://www.huffingtonpost.com/2011/11/25/kevin-keller-gay-archie-comic-wedding_n_1113035.html

então, secretamente faz um acordo com Jay: ela se afastaria de Maggie e ele, em troca, encerraria o processo.

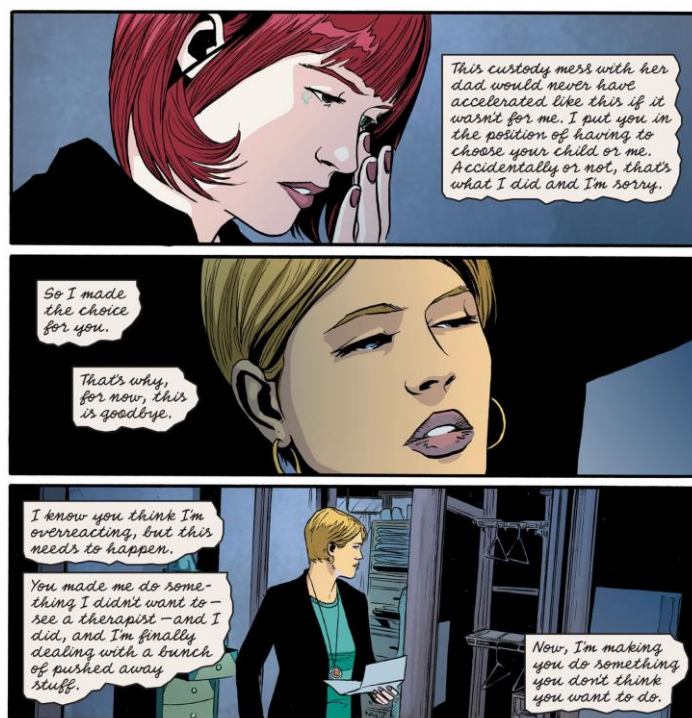


Figura 140 - Kate termina com Maggie – através de uma carta.

Fonte: ANDREIKO, M.; HAUN, J.; MORITAT. *Batwoman*, n. 34. Nova York: DC Comics, 2014, p.16.

Com a qualidade das histórias em flagrante decadência, a série acabou sendo encerrada em seu número 40, causando um vácuo de representatividade; a *Batwoman*, uma vez mais, havia sido relegada à posição de breves aparições coadjuvantes em outros títulos da casa. Porém, a inevitável reformulação editorial seguinte – agora chamada Renascimento – trouxe novos ares para Kate Kane e seu alter-ego super-heróico. Primeiramente, a personagem passou a mais uma vez estrelar, agora ao lado do Batman, a série *Detective Comics*, em agosto de 2016. Com roteiros de James Tynion IV e desenhos de Eddie Barrows, os dois heróis-morcegos se unem para treinar a nova geração dos heróis de Gotham. E finalmente, em março de 2017, a nossa “mulher-morcego” voltou a estrelar seu próprio título. A nova série *Batwoman* também tem James Tynion IV a cargo dos roteiros – mas acompanhado, pela primeira vez, por uma mulher, Marguerite Bennett; os desenhos ficaram a cargo de Steve Epting.



Figura 141 - Após o Renascimento, Batwoman aparece ao lado do Batman em Detective Comics e novamente em seu título solo.

Fonte: BARROWS, E.; TYNION IV, J. Detective Comics, n. 935. Burbank: DC Comics, 2016. BENNETT, M.; EPTING, S.; TYNION IV, J. Batwoman, v.2, n.1. Burbank: DC Comics, 2017.

Em 2017, a nova Batwoman já completa pouco mais de uma década de existência. Apesar de um início irregular, como uma personagem que pouco oferecia em termos de novidade e diversidade real para o elenco – não só com relação à representação LGBTT, mas enquanto super-heroína como um todo, a Batwoman pôde mais tarde ser agraciada com uma trajetória aprofundada e consistente, transformando-a em exemplo singular de protagonismo feminino. Sua caracterização como mulher forte, independente, que via na honestidade quanto à sua sexualidade uma condição inegociável de sua constituição enquanto sujeito, configurou-se em um intenso questionamento dos papéis ortodoxos de gênero, abrindo espaço em suas histórias para a significância sociopolítica do ato de sair do armário, da homofobia institucionalizada e do conservadorismo social. Podemos dizer, sem medo de errar, que Kate Kane também marcou a história dos quadrinhos de super-heróis, numa encarnação que há de se manter pelos vários anos por vir, continuamente desconstruindo paradigmas e normatividades.

5. FIM...?

Ao longo destas páginas, vimos que o mundo das histórias de super-heróis, esse gênero das histórias em quadrinhos que as inscreve mais nitidamente na cultura de massa, foi se abrindo ao longo do tempo para uma nova realidade dos indivíduos LGBTT. Um meio que sempre foi conhecido pelo grande público por suas representações normativas de gênero, por sua heteronormatividade, foi recebendo uma gama cada vez maior e mais diversificada de personagens que apresentavam outras orientações sexuais e afetivas além da heterossexualidade.

A tal característica foram conferidos os mais diversos tratamentos, em personagens, às vezes, criados desde o início com este traço específico; em outras, atribuída ao longo do tempo a personagens já existentes. Das insinuações veladas à total abertura, explicitada de forma apelativa ou orgânica. A representação LGBTT no *mainstream* dos quadrinhos norte-americanos está longe de apresentar uma uniformidade. Representações e discursos diversos, que se transformam, se somam e se excluem, nessa e em outras instâncias de enunciação, refletindo a existência dos mesmos em nosso tecido social, permeando nossas relações, num processo contínuo de construção e desconstrução de valores. O que nos remete à afirmação de que

Estamos muito longe de haver constituído um discurso unitário e regular da sexualidade; talvez não cheguemos nunca a isso e, quem sabe, não estejamos indo nessa direção. Pouco importa. As interdições não têm a mesma forma e não interferem do mesmo modo no discurso literário e no da medicina, no da psiquiatria e no da direção de consciência. E, inversamente, essas diferentes regularidades discursivas não reforçam, não contornam ou não deslocam os interditos da mesma maneira. (FOUCAULT, 1999, p. 67)

Temos, assim, uma espécie de dialética das representações nas histórias em quadrinhos: ao mesmo tempo em que elas resguardam aspectos de suas representações mais ortodoxas, ecoando os valores do senso comum que, como afirmamos anteriormente, permeiam os meios de massa, em outros vieses também apresentam as novas visões que vão encontrando espaço – criando espaço, abrindo caminho – em nossa sociedade. E reagindo de modo diferente a essas tentativas de interdição, aos questionamentos ou à ratificação quanto a sua validade enquanto espaço de enunciação, as HQs apresentam hoje essa gama diversificada de discursos e representações. Uma heterogeneidade que vemos como uma evolução – visto que, como afirmamos anteriormente, refletem a conquista do direito à existência e à visibilidade de um grupo

marginalizado, cuja invisibilidade reforça as mais diversas violências.

Mas se as histórias em quadrinhos, como afirmou Oliveira (2007), são norteadas por valores ortodoxos, o que mudanças na sociedade seriam essas que levariam a indústria das HQs a retratar essas novas representações da homossexualidade? Podemos encontrar uma resposta para esse questionamento em alguns fatores. Primeiramente, como mencionamos ao longo desta pesquisa um par de vezes, desde os anos 1970, a luta por direitos civis da população LGBTTT impactou de forma crescente as relações entre os indivíduos e o espaço público, resultando em uma série de conquistas. Temos, então, a afirmação de Moscovici (2003) de que o caráter das representações se mostra em tempos de crise, no intuito de compreender o mundo.

Relembramos também nossa afirmação, no capítulo 3, sobre o deslocamento de identidade do indivíduo pós-moderno, identificado por Hall (1987), e como acreditamos que ela se reflita também no consumo de produtos culturais – uma outra instância de definição identitária na contemporaneidade.

Diante dessa nova realidade, tais representações, em um universo no qual ainda predominam noções convencionais de sexualidade surgem como uma tentativa de reinterpretar esse mundo, como percepção da alteridade até então ignorada.

Dadas essas proposições e os casos avaliados nessa pesquisa, acreditamos que tenha havido uma evolução na representatividade (no sentido da quantidade de personagens), nas representações (as maneiras pelas quais eles são representados) e nos discursos proferidos a respeito da diversidade sexual e de identidade de gênero no universo dos super-heróis. Ao longo do tempo, não apenas mais personagens LGBTTT passaram a compor esse universo, como também vários deles passaram a ser construídos de forma mais aprofundada, sem invisibilização do exercício de seus afetos e de sua sexualidade (como muitos personagens LGBTTT nas mais diversas mídias que, ao mesmo tempo em que eram tirados do armário, deixavam de ter retratados esses aspectos de suas vidas) e tornando-se relevantes para os universos dos quais fazem parte – e também para as editoras que os publicam, tomando esta afirmação por um viés mercadológico.

Porém, não é como se houvésssemos deixado de ser minoria – nem no mundo real e nem nesse mundo de fantasia(s): entre super-heróis e supervilões, a Wikipedia lista cerca de 164 personagens LGBTTs; se contabilizarmos prováveis ausências, podemos inferir que rodeamos a casa das duas centenas – em um universo de milhares.

Além disso, como também perpassamos brevemente nesta pesquisa, muitas vezes

a criação ou repaginação de um herói, cuja orientação difira da heterossexualidade normativa, pode causar profundo desagrado em outra parcela do público, identificada com valores conservadores. Esses leitores acreditam que a inclusão de uma gama mais diversificada de personagens identificados com minorias sociais (e não somente aquelas relativas à sexualidade) desvirtuam não só o meio em si, mas contribuem para uma deturpação das próprias relações sociais.

Acreditamos, portanto, que essa apesar de notarmos essa relativa evolução, como resultado dos fatores sobre os quais discorremos anteriormente, também percebemos que essa reação em sentido contrário é crescente – e que pode ser explicada pela fluidez dos deslocamentos nas relações de poder e da necessidade de controle dos discursos para a manutenção da ordem social estabelecida, também perpassados nessa pesquisa. Assim, vemos que a questão se constitui ainda como um ponto conflituoso dentro desse meio, sem que haja ainda uma perspectiva de que um dia não mais o seja.

Porém, inspirados pela essência do espírito super-heróico, seguimos em frente em busca de um mundo melhor; mais plural, mais respeitoso, mais harmônico.

Estamos só começando.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, M. O papel da mídia na difusão das representações sociais. **Comum**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 17, p. 111-125, jul./dez. 2001.

ALQUIZA, M. et al. **52**, n. 11. Nova York: DC Comics, 2006.

ADAMS, A.; MILLAR, M.; **The Authority**, v. 1, n. 27-29, p. 19-22. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2000.

ANKA, K. et al. **Uncanny X-Men**, n. 600. Nova York: Marvel Comics, 2015.

ASRAR, M.; BENDIS, B. M. **All-New X-Men**, n. 40. Nova York: Marvel Comics, 2015.

BARROWS, E. et al. **52**, n. 52. Nova York: DC Comics, 2007.

BIERBAUM, M. et al. **Legion of Super-Heroes**, v. 4, n. 31. Nova York: DC Comics, 1992
_____.; BIERBAUM, T; GIFFEN, K. **Legion of Super-Heroes**, v. 4, n. 1. Nova York: DC Comics, 1989.

BIERBAUM, M; et al. **Legion of Super-Heroes**, v. 4, n. 1. Nova York: DC Comics, 1993

BLACK, J. E. Everyone's equal in the swamp. **Walt Kelly and Pogo: the art of the political swamp**. Jefferson: McFarland & Company, 2015. p. 77-114.

BLACKMAN, H. W.; WILLIAMS III, J. H. **Batwoman**, n. 1-24. Nova York: DC Comics, 2011.

BLANCO, F.; ORLANDO, S. **Midnigher and Apollo**, n. 1-6. Burbank: DC Comics, 2016.

BROWN, G.; VALENTINE, G. **Catwoman**, n. 39. Burbank: DC Comics, 2015.

BRUBAKER, E.; NGUYEN. D. **The Authority**, v. 3, n. 1-12. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2004.

BYRNE, J. **Alpha Flight**, n. 7. Nova York: Marvel Comics, 1983.

_____. **Alpha Flight**, n. 8. Nova York: Marvel Comics, 1983.

_____. **Alpha Flight**, n. 10. Nova York: Marvel Comics, 1983.

CALERO, I.; MILLIGAN, P. **Stormwatch (New 52)**, n. 10.: Nova York: DC Comics, 2012.

CASTELLS, M. O poder na sociedade em rede. **O poder da comunicação**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013. p. 39-93.

CHEUNG, J.; HEINBERG, A. **Young Avengers**, v. 1, n. 1. Nova York: Marvel Comics, 2005.

_____; _____. **Avengers: The Children's Crusade**, n. 9. Nova York: Marvel Comics, 2012.

- CLOONAN, B. et al. **Young Avengers**, v. 2, n. 15. Nova York: Marvel Comics, 2015.
- COHEN, H.; KLAWA, L. Os quadrinhos e a comunicação de massa. In: MOYA, A. (Org.). **Shazam!**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 103-114.
- CONNER, A. et al. **Harley Quinn**, n. 15. Burbank: DC Comics, 2015.
- CORNELL, P.; SEPULVEDA, M. **Stormwatch (New 52)**, n. 1-8. Nova York: DC Comics, 2010.
- CRUZ, Dandara Palankof e. O casamento de Estrela Polar: A evolução da representação social LGBT no imaginário ficcional das HQs de super-heróis. **Imaginário!**, n. 9, p.28. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2015.
- DERENICK, T. et al. **52**, n. 33. Nova York: DC Comics, 2006.
- DIVITO, A.; HEINBERG, A. **Young Avengers**, v. 1, n. 7. Nova York: Marvel Comics, 2005.
- DOMINGOS, J. J. **Do armário ao altar: a constituição do sujeito homoafetivo no discurso midiático**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2015.
- ELLIS, W.; HITCH, B. **Stormwatch**, v. 2, n. 4-6. La Jolla: Wildstoem (Image Comics), 1998.
- _____; _____. **The Authority**, v. 1, n. 2. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 1999.
- ESTEVES, J. P. Comunicação e sociologia. **Sociologia da comunicação**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011. p.17-142.
- ESCOSTEGUY, A. C. D. (Org). **Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa**. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2008.
- FLETCHER, B.; STEWART, C.; TARR, B. **Batgirl**, n. 45. Burbank: DC Comics, 2015.
- FOUCAULT, M. **A microfísica do poder**. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2001.
- _____. **A ordem do discurso**. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.
- FRACTION, M.; QUINONES, J. **Future Foundation**, v. 2, n. 6. Nova York: Marvel Comics, 2013.
- GIBBONS, D.; MOORE, A. **Watchmen**, n. 1. São Paulo: Abril (DC Comics), 1999.
- _____; _____. **Watchmen**, n. 2. São Paulo: Abril (DC Comics), 1999.
- _____; _____. **Watchmen**, n. 9. São Paulo: Abril (DC Comics), 1999.
- GIDDENS, A. O que é a sociologia. **Sociologia**. 6. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- GIFFEN, K. et al. **52**, n. 7. Nova York: DC Comics, 2006.
- _____. **52**, n. 28. Nova York: DC Comics, 2006.
- _____. **52**, n. 48. Nova York: DC Comics, 2007.
- GIFFORD, J. **Watchmen: the true fate of hooded justice and Captain Metropolis**. Disponível em: < http://www.nitrosyncretic.com/pdfs/occulted_watchmen_2003.pdf >.

GILLEN, K.; MCKELVIE, J. **Young Avengers**, v. 2, n. 9. Nova York: Marvel Comics, 2013.

GUARNIERI, A. C. M. Marcondes Filho, Maturana, Bateson e Watzlawick: novas tecnologias e ausência de comunicação. **Fasci-Tech** – Periódico eletrônico da Fatec– São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, v. 1, n. 3, jul./dez. 2010, p. 22-35.

GROENSTEEN, T. **História em quadrinhos**: essa desconhecida arte popular. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2004.

_____. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu: Marsupial Editora, 2015.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOWE, Sean. **Marvel Comics**: a história secreta. São Paulo: Leya, 2013.

IBANEZ, V.; LEMIRE, J. **Extraordinary X-Men**, n. 6. Nova York: Marvel Comics, 2016.

JESUS, J. G. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos – Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros para formadores de opinião. Brasília, 2012. Disponível em: < <http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf> >.

KANE, B.; MOLDOFF, S. **Batman**, n. 119. Nova York: DC Comics, 1958.

_____; _____. **Detective Comics**, n. 233. Nova York: DC Comics, 1956.

KNOWLES, C. **Nossos deuses são super-heróis**. São Paulo: Cultrix, 2008.

LAPLANTINE, F.; TRINDADE, L. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

LEVITZ, P.; LAROQUE, G. **Legion of Super-Heroes**, n. 22. Nova York: DC Comics, 1986.

_____; LIGHTLE, S. **Legion of Super-Heroes**, n. 23. Nova York: DC Comics, 1986.

_____; PORTELA, F. **Legion of Super-Heroes**, v. 6, n. 6. Nova York: DC Comics, 2010

LOBDELL, S., PACELLA, M. **Alpha Flight**, n. 106. Nova York: Marvel Comics, 1983.

LIU, M.; PERKINS, M. **Astonishing X-Men**, n. 51. Nova York: Marvel Comics, 2012.

MAINGUENEAU, D. **Discurso e análise do discurso**. São Paulo: Parábola, 2015.

MCCLOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2005.

MESSNER-LOEBS, W.; LAROCQUE, G. **The Flash**, v. 2, n. 53. Nova York: DC Comics, 1991.

MILLAR, M.; QUITELY, F. **The Authority**, v. 1, n. 13-16, p. 19-22. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2000.

MORIGI, V. J. Teoria social e comunicação: representações sociais, produção de sentidos e construção dos imaginários midiáticos. **E-Compós**, n. 1, p. 6, dez. 2004.

MORRISS-ROBERTS, C. Big and pumped: embodied masculinity in homosocial sporting environments. 2013, 309p. Tese (Doutorado em Filosofia). School of Heath, Sport and Biosciences, University of East London, Londres, 2013.

MORRISON, R.; TURNER, D. **The Authority**, v. 2, n. 1-14. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2003.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

MOYA, A. Era uma vez um Menino Amarelo. In: MOYA, A. (Org.). **Shazam!**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 15-96.

NGUYEN, D.; PEYER, T. **The Authority**, v. 1, n. 23-26. La Jolla: Wildstorm (DC Comics), 2001.

OLIVEIRA, S. R. N. **Mulher ao quadrado**: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

PUHL, K. The eroticization of lesbianism by heterosexual men. 2010, 64p. Dissertação de mestrado. Western Washington University, Washington, 2010.

REBLIN, I.A. Homossexualidade e superaventura: uma questão de conquista ou de mercado? In: BRAGA JR., A. X. (Org.) **Questões de sexualidade nas histórias em quadrinhos**. Maceió: Edufal, 2014.

ROBINSON, J.; SCOTT, N. **Earth 2**, n. 2. Nova York: DC Comics, 2012.

RUCKA, G.; SCOTT, N. **Wonder Woman**, n. 2. Burbank: DC Comics, 2016.
_____; WILLIAMS III, J. H. **Detective Comics**, n. 854-860. Nova York: DC Comics, 2009.

SAMPERE, D.; SIMONE, G. **Batgirl**, n. 19. Nova York: DC Comics, 2013.

SCHUMACHER, M. **Will Eisner**: um sonhador nos quadrinhos. São Paulo: Globo Livros, 2013.

SERBENA, C. A. Imaginário, ideologia e representação social. **Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas**, n. 52. Santa Catarina: UFSC, 2003.

WERTHAM, F. **Seduction of the innocent**. Nova York: Rinehart & Company, 1954.

ZIMMERMAN, B. **Lesbian histories and cultures**: an encyclopedia. Nova York: Garland Publishing, 2000. p.149-150.