

## Autodefinição e corpos negros emancipados nas HQs de Bennê Oliveira e Lila Cruz

### Self-representation and emancipated black bodies in Bennê Oliveira and Lila Cruz comics`

#### Resumo

O artigo analisa a autorrepresentação das mulheres negras nas HQs produzidas pelas quadrinistas brasileiras Bennê Oliveira, que assina como *leve.mente.insana*, e Lila Cruz, que utiliza o pseudônimo de *colorlilas*. Pontualmente, interessa assinalar como tais artistas acionam recursos gráficos distintos dos modelos convencionais instituídos em manuais de como desenhar mulheres, recorrendo a uma linguagem visual outra, que entra em disputa com uma linguagem colonizada e que, por um longo período, se manteve hegemônica. Defende-se a premissa que desenhar-se, incluir-se em suas histórias, narrar vivências que são suas e de muitas outras mulheres negras, figura como um gesto político de erguer e celebrar a própria voz, se apresentando como sujeitas de suas histórias; não mais a Outra, objeto ou objetificadas. Em seus quadrinhos, personagens femininas narram e protagonizam as histórias que por vezes transcendem o biográfico, mas que mesmo assim estabelecem profundas relações com suas experiências de vida, transformando-se, desse modo, em testemunhos ficcionais sobre suas vivências. São, portanto, formas gráficas de se apresentarem ao mundo e de se auto constituírem através de histórias nem sempre verídicas, mas que trazem elementos de suas vivências de mulheres jovens, brasileiras, periféricas, negras, latinas, quadrinistas.

**Palavras Chaves:** Histórias em Quadrinhos, Autorrepresentações, Negritude

#### Abstract

The article analyzes the self-representation of black women in comics produced by Brazilian comic artists Bennê Oliveira, who signs as *leve.mente.insana*, and Lila Cruz, who uses the pseudonym *colorlilas*. Occasionally, it is interesting to point out the way such artists use graphic resources that are different from the conventional models established in manuals on how to draw women, using a visual language that is in dispute with the pre-existing colonized language and which, for a long period, remained hegemonic. It defends the premise that drawing oneself, including oneself in their stories, telling their experiences and those of many other black women, figures as a political gesture to raise and celebrate their own voice, presenting themselves as subjects of their stories; no longer the Other, object or objectified. In their comics, female characters narrate and star in stories that sometimes transcend the biographical, nevertheless establish deep relationships with their life experiences, thus becoming fictional testimonies about their experiences. They are, therefore, graphic ways of presenting themselves to the world and of self-constituting through stories that are not always true, but that bring elements from their experiences of young, Brazilian, peripheral, black, Latino, comic book artists.

**Key words:** Comics, Self-representations, Blackness

Fecha de recepción: 10 de junio de 2021

Fecha de aceptación: 17 de septiembre de 2021

## **Autodefinição e corpos negros emancipados nas HQs de Bennê Oliveira e Lila Cruz**

Maria da Conceição Francisca Pires\*

Em seu estudo sobre as diferentes representações dos negros nas histórias em quadrinhos publicadas no Brasil, Nobu Chinem (2019) toma como ponto de partida a análise da produção iconográfica do século XIX construída por artistas estrangeiros que fizeram parte das missões artísticas e científicas patrocinadas por governos europeus em busca de conhecimentos sobre suas colônias. Para esse autor, essa iconografia sobre o cotidiano da sociedade brasileira foi fundamental para “estabelecer um modelo da representação dos negros nas artes visuais e, posteriormente, no humor gráfico e na imprensa de modo geral” (Chinem, 2019: 61).

Estendendo essa análise para a produção gráfica que circulou no interior das revistas e jornais impressos entre fins do século XIX e começo do século XX no Brasil, Chinem destaca a predominância de desenhos que retratavam os negros através de “traços exageradamente deformados” (Chinem, 2019: 14) inclusive entre artistas que defendiam a causa abolicionista, como Henrique Fleiuss (1824-1882) e Ângelo Agostini (1843-1910), embora estes últimos, segundo o autor, buscassem pontuar mais uma desproporcionalidade nas feições dos personagens criados, que uma deformidade.

Conforme a sua pesquisa, o traço estereotipado sobre o negro é uma característica que se mantém na vasta produção quadrinística brasileira, apesar da emergência, na segunda metade do século XX e em especial a partir da década de 1960, de uma produção gráfica que se ocupou em colocar em destaque as condições precárias em que viviam as classes baixas da sociedade, em grande parte constituída por pessoas negras. Embora o conteúdo desses quadrinhos buscasse se afastar de um viés racista ou discriminatório, a imagem do negro permanecia deformada e estereotipada.

Nos capítulos finais do livro, o autor apresenta uma ampla produção gráfica de artistas negros que se distancia desse tipo de representação e que demonstra o empenho em construir e veicular representações positivas de si e da negritude -pensada nesse artigo como um padrão estético-, distanciada dos estereótipos que caracterizavam a produção hegemônica. Segundo sua análise, um recurso comum nesse tipo de trabalho é a inserção dos personagens negros como protagonistas de eventos históricos do Brasil. Em suas palavras: “o heroísmo, a coragem e a liderança, características normalmente exaltadas nesse tipo de representação, são valores que os leitores admiram e com os quais se identificam” (Chinem, 2019: 234).

Em linhas gerais, o que o seu extenso estudo nos apresenta é o processo de construção de uma tradição gráfica de reprodução de uma imagem estereotipada dos negros, com ênfase ora para a infantilização, ora para a hipersexualização deles, sobretudo quando se referem às mulheres negras. Trata-se de uma pesquisa, cujo mérito maior está em nos proporcionar um histórico, ainda que incompleto, da construção, desenvolvimento e reprodução das representações visuais sobre os negros na sociedade brasileira.

---

\* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: [conceicao.pires@uol.com.br](mailto:conceicao.pires@uol.com.br)

Certamente por estar fora dos interesses imediatos do autor, sua pesquisa pouco ou nada nos diz sobre em que momento esse tipo de representação passou a ser questionada no Brasil, tanto pela comunidade negra de forma ampla como por artistas negros, de forma mais específica. Também chama a atenção a mínima referência a existência de artistas mulheres negras atuando no mercado editorial de quadrinhos. Coletâneas voltadas a recuperação dos trabalhos de mulheres quadrinistas, especificamente as revistas *Risca!* (Lady's Comics, 2015) e *As Periquitas* (2014), destacam o trabalho da artista brasileira Maria Aparecida Godoy (1942-2021), conhecida como Cida Godoy. Seu primeiro trabalho, a HQ de terror “*A Vingança da escrava*”, foi lançada em 1968 pela Editora Taika dentro da revista *Estórias Negras*, publicada pela Gráfica Editora Penteadó. Nos anos 1970 e 1980, Cida se destacou na produção de argumentos e quadrinhos para revistas de quadrinhos de terror como *Calafrio* e *Mestres do Terror*, ambas publicadas pela Editora D-Arte. Em 1997, a artista foi homenageada com o prêmio Ângelo Agostini na categoria Mestre do Quadrinho Nacional (Renata Arruda, 2017). Uma vez que não consegui ter acesso as HQs mencionadas, não foi possível identificar se houve uma preocupação da artista em inserir alguma referência a questão racial ou de gênero em seu trabalho. Entretanto, creio que é importante realizar o registro de sua atuação no mercado de quadrinhos.

Finalmente, parece não ter sido do interesse do autor pontuar o diferencial que a inserção de quadrinistas mulheres negras produziu nesse campo, ora discutindo abertamente a ausência de protagonistas negras nas HQs, ora adotando padrões estéticos para as personagens negras distintos das HQs do *mainstream* (curvilíneos e com forte apelo sensual), se opondo a comum hipersexualização das mulheres negras, e, por fim, construindo personagens cujas atitudes, posturas e perfis corporais corroboram para a auto afirmação da imagem da mulher negra.

Essa é a questão que me interessa discutir nesse artigo: a autorrepresentação das mulheres negras nas HQs produzidas por artistas quadrinistas negras. Em outros artigos analisei a produção de cartunistas feministas assinalando como estas apresentam uma crítica às formas essencializadas de compreensão de homens e mulheres, assim como aos padrões normativos impostos às mulheres e ao controle do corpo feminino (Pires, 2019a, 2019b). Nesses estudos, minha preocupação foi lançar luz sobre artistas feministas, cujas produções se mostram empenhadas em denunciar e criticar o sexismo, colocar em xeque as construções sociais de masculino e feminino, assim como evidenciar, discutir e se opor as diferentes formas de opressão seja de gênero, classe, etnia, raça e/ou territorial.

Como parte de minha trajetória de pesquisa, dedicada a estudar a relação entre quadrinhos/cartuns/charges e política, neste artigo canalizarei minha análise para a obra de quadrinistas brasileiras contemporâneas que ocupam as mídias de massa, em especial as mídias sociais como *Instagram* e *Facebook*, para através de suas artes discutir temáticas importantes para os feminismos e propagar imagens positivas sobre as mulheres negras. Entendo que esse tipo de produto cultural promove um olhar e narrativa gráfica outras sobre e para as mulheres negras, intervindo, de forma crítica, no mundo das imagens sobre as mulheres negras nos quadrinhos brasileiros.

Os trabalhos de artistas como Bennê Oliveira, que assina como *leve.mente.insana*, Lila Cruz, que utiliza o pseudônimo de *colorlilas*, Janaina Esmeraldo, que alimenta a página *cabelo-nuvem*, e Ana Cardoso, que subscreve seus desenhos como Ana Cardos, dentre muitas, se inserem nesse tipo de abordagem, uma vez que tais artistas se colocam como

personagens/protagonistas das suas histórias, criando narrativas que contemplam as redes de afeto aos quais estão envolvidas e que corroboram para a construção de sua individualidade, assim como as questões relacionadas as suas experiências/vivências pessoais e coletivas. São artistas que não ocupam espaços na grande mídia e que se situam geograficamente a margem dos grandes centros onde se concentram a maior parte das redes de produção e circulação de quadrinhos. Esse é um dado relevante, embora seus trabalhos sejam divulgados majoritariamente através das redes sociais, uma vez que esse tipo de marginalidade repercute na divulgação de seus trabalhos. Afora esse dado, essas artistas enfrentam também o racismo algorítmico<sup>1</sup>, que vem sendo constantemente denunciado por negras e negros que produzem conteúdo para as redes digitais e que restringe o alcance de seus trabalhos.

Em seus quadrinhos, personagens femininas narram e protagonizam as histórias que por vezes transcendem o biográfico, mas que estabelecem profundas relações com suas experiências de vida, transformando-se, desse modo, em testemunhos ficcionais sobre suas vivências. São, portanto, formas gráficas de se apresentarem ao mundo e de se auto constituírem através de histórias nem sempre verídicas, mas que trazem elementos de suas vivências de mulheres jovens, brasileiras, periféricas, negras, latinas, artistas quadrinistas.

Para esse artigo selecionei trabalhos de duas quadrinistas e ilustradoras. A recifense e autodidata Bennê Oliveira (2000-), autora do zine *Mares*, publicado em fevereiro de 2020. Participou da 5ª Edição da *Banca de Quadrinistas/Olhares Femininos* promovida pelo Itaú Cultural, em outubro de 2020 e da exposição *Políticas*, organizada pela Associação de Quadrinistas e Cartunistas do Estado de São Paulo, em março de 2019. Suas ilustrações estão presentes em diversos materiais alternativos disponíveis na internet, como a revista e o site *Mina de HQ*, o episódio da série documental *A Importância do Quadrinho Nacional*, produzida pelo *Social Comics* que está disponível no *Youtube*, dentre outras. Em 2018, Bennê criou no *Instagram* o perfil @leve.mente.insana, atualmente com 8.920 seguidores, onde semanalmente publica tirinhas sobre temas variados. Também encontramos seus quadrinhos em @politicashq e @benne.art; neste último suas ilustrações vem acompanhadas de textos em inglês e português.<sup>2</sup>

A segunda artista a que dedicarei minha análise é a ilustradora e quadrinista baiana Aline Cruz, também conhecida como Lila Cruz (1986-). Autora de vários zines, com destaque para o projeto *Quadrada* que reuniu três HQs produzidas por Lila (Desnuda, Nostálgica e Ansiedade) abordando as crises da vida adulta e deu origem ao site quadradaquadrada.com. No site, a artista divulga e comercializa zines próprios, adesivos, livros cadernos, *prints*, dentre outros. Segundo informações dadas no seu *Instagram*, está marcado para esse ano de 2021 a publicação do livro “Como ser adulta e outras (im)possibilidades”, pela editora Gutenberg. Além do site e do *Instagram*, divulga seus projetos no *blog* e canal de *Youtube* com seu nome. Atualmente o perfil @colorlilas tem 99,3 mil seguidores.<sup>3</sup> Ambas adotam estilos gráficos marcadamente independentes, publicam prioritariamente, mas não somente,

<sup>1</sup> Pesquisas recentes comprovam que a grande parte do conteúdo digital, sobretudo imagens de pessoas negras, não são entregues por plataformas como *Instagram*, *Twitter*, *Facebook* e *Tik Tok*, impactando fortemente o alcance e as métricas de engajamento nessas redes. Embora recente, a questão vem sendo amplamente discutida nas redes sociais e em pesquisas acadêmicas. Ver, entre outras, Carrera, Fernanda e Carvalho, Denise (2020).

<sup>2</sup> As imagens apresentadas estão disponíveis ao público no seu perfil no *Instagram*: <https://www.instagram.com/leve.mente.insana/> Acesso em 11 de Maio de 2021.

<sup>3</sup> Todas as imagens utilizadas nesse artigo estão disponíveis ao público no seu perfil no *Instagram*: <https://www.instagram.com/colorlilas/> Acesso em 11 de Maio de 2021.

nas redes sociais (*Instagram, Facebook, Twitter, Tumblr*) e se colocam como protagonistas de suas histórias para narrar as próprias experiências vividas, assim como histórias ficcionais. Outra estratégia importante empregada por essas artistas é acionar recursos gráficos distintos dos modelos convencionais instituídos em manuais de como desenhar mulheres, recorrendo a uma linguagem visual outra que entra em disputa com a linguagem colonizada presente nas publicações anteriores e que, por um longo período, se manteve hegemônica. Ao desenhar-se, elas se tornam “narradoras e a escritoras” de suas próprias realidades, “autora e a autoridade” nas próprias histórias (Grada Kilomba, 2019: 28)<sup>4</sup> constituindo “desenhos de si” (Nataly Costa Alves, 2020).

Ao analisar as narrativas autobiográficas escritas e orais produzidas por mulheres, Margareth Rago (2013) destacou como tais narrativas de si corroboram para um processo de reinvenção discursiva, fundamental para questionar as identidades construídas sobre essas mulheres e, ao mesmo tempo, lhes constituir como sujeitos múltiplos. Acompanhando as reflexões de Rago, Alves (2020) cunhou a expressão “desenhos de si” para nomear as autorrepresentações construídas por quadrinistas negras, conceito que irei empregar para me referir ao exercício artístico dessas quadrinistas.

Os desenhos de si, por sua vez, me reportam a noção de escrevivência, criada pela escritora Conceição Evaristo (2005) para definir a sua escrita literária. Em suas palavras, ao assumir a escrita como uma prática própria, os sujeitos marginais passam da condição passiva de leitores para um movimento em direção a autoafirmação de suas “particularidades e especificidades como sujeito-mulher-negra” e continua:

se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo. E, em se tratando de um ato empreendido por mulheres negras, que historicamente transitam por espaços culturais diferenciados dos lugares ocupados pela cultura das elites, escrever adquire um sentido de insubordinação. Insubordinação que pode se evidenciar, muitas vezes, desde uma escrita que fere “as normas cultas” da língua, caso exemplar o de Carolina Maria de Jesus, como também pela escolha da matéria narrada. A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos (Conceição Evaristo, 2005: 16-21).

Uma vez que se mostra impossível controlar as imagens produzidas sobre as mulheres negras, essas artistas constroem desenhos de si, abordando questões que se mostram importantes para suas vivências. Temas miúdos, cotidianos, pulsantes, que precisam ser colocados de forma aberta apesar dos esforços contrários em reconhecer a sua premência. Alguns desenhos são muito simples, pequenos cartuns apoiados em palavras de encorajamento, fortalecimento, autoamor, que para a leitora desavisada pode parecer ecos de livros de autoajuda, mas que também podem ser percebidos como formas de criação/inscrição em uma comunidade de afetos, criando cumplicidade, solidariedade e reforço mútuo.

---

<sup>4</sup> Nesse artigo, como estratégia inclusiva de gênero dentro dos estudos acadêmicos, optei por colocar o nome completo das autoras nas primeiras citações. As citações subsequentes da mesma autora seguirão o modelo padrão (sobrenome, ano: p.).

Desenhos de reconhecimento, mas que diferem de uma ideia simplista de homogeneidade que parece estar subjacente a palavra sororidade. Nesse caso, as diferenças não devem figurar como barreiras que nos conduzam ao isolamento, mas como um impulso para criar formas de relacionamento que valorizem o convívio com o outro, com aquilo que não sou e que, ao final, somos para grande parte da sociedade branca, racista, patriarcal.

Esse é um ponto importante a ser assinalado: ao valorizar a autorrepresentação gráfica das artistas negras, não estou interessada na “indústria das imagens de si” ou em colocar em evidência um “exibicionismo e da extroversão de si sem experiência de si” (Olgaria Matos, 2013: 11). Com a massificação da cultura, se expande o desejo de “intimidade”, ou seja, o impulso de expor sua intimidade em busca da validação alheia, de modo que esta adquira um valor maior aos olhos de quem se expõe (Tisseron, 2013). Para os grupos sociais colocados à margem, o exercício contemporâneo individualista, quase voyeurístico, de expor a si e a sua intimidade, aparentando um sucesso que promove uma idealização de si, com total descompromisso com a experiência coletiva e com o comum, pode parecer importante recurso para a aquisição da visibilidade, legitimidade e reconhecimento imaginário almejados.

Penso que o conteúdo a ser analisado vai em direção oposta a essa tendência narcísica e hipnótica de contaminar o mundo com a própria imagem atendendo aos imperativos de uma “tirania da visibilidade”, embora saibamos da grande importância de se manter um nível de audiência que garanta sua sobrevivência na plataforma eleita. De alguma forma, tais páginas produzem laços entre as autoras e suas leitoras. Laços fracos como em geral são os que se produzem nas redes, podendo inclusive se falar de laços contingenciais que se renovam a cada postagem, numa constante permuta de subjetividades (Jauréguiberry, 2013). Ao desenvolver uma análise da exposição de si através de *blogs*, Jauréguiberry (2013) afirma que os *blogs* “apontam tanto para o desejo individual de reconhecimento, quanto para a imensa necessidade de vínculo, de escuta e de troca que a vida real não preenche” (p. 151). Penso ser possível estender sua análise para o meu objeto de estudo, as páginas autorais das quadrinistas negras. Quando os quadrinhos postados são discutidos publicamente, ideias que poderiam figurar como intuições individuais se tornam debates públicos, desprivatizando a troca (Jauréguiberry, 2013). Finalmente, entendo que a peculiaridade dessa forma de comunicação é que permite a constituição de laços, na maioria das vezes circunstanciais, mas nem por isso de menor valor.

Com a análise desses desenhos de si pretendo discutir como as autorrepresentações e as histórias cotidianas narradas, que muitas vezes sintetizam formas históricas de opressão, podem representar a recusa a ser reificado, promovendo um pensamento crítico. Seriam então: “a expressão de um desejo de existir ‘de outra forma’. Para além do parecer, tratar-se-ia de uma questão de ser” (Nicole Aubert e Claudine Haroche, 2013: 21). Interessa-me destacar como esse processo de autodefinição repercute na criação de imaginários descolonizados que buscam desvencilhar não só as mulheres negras dos estereótipos e marcas historicamente construídas sobre elas, mas também o olhar opressor que muitas vezes é projetado, inclusive, por pessoas negras que internalizam o racismo.

O problema da manutenção de opressões interseccionais de raça, gênero, classe e sexualidade através da produção e propagação de imagens estereotipadas sobre mulheres negras, foi pontuada, sob diferentes argumentos, por pensadoras feministas negras e antirracistas como Lélia Gonzalez (2020), Beatriz Nascimento (2019), Sueli Carneiro (2019), Audre Lorde (2019), Patricia Hill Collins (2019), Ne (2019), Bebel Nepomuceno (2013),

dentre outras. Lélia Gonzalez (2020) examinou como os estereótipos racistas e sexistas atribuídos as mulheres negras na sociedade brasileira –mulata, doméstica e mãe preta– servem para patentear a exclusão dessas mulheres em vários campos além do econômico. A sua análise apresenta uma cortante crítica ao mito da democracia racial no Brasil ao pontuar como a ocultação do racismo e sexismo, constituidores da sociedade brasileira, incide sobre a imagem da mulher negra propagada no Brasil.

Uma das chaves centrais das suas reflexões está em apontar para o fato de que a forma velada como o racismo se constrói e se mantém no Brasil funda o que a autora define como “racismo por denegação”, que por sua vez se inscreve na “neurose cultural brasileira”. Para Gonzalez (2020), o racismo brasileiro se organiza como uma neurose que, por um lado, mitifica e idealiza a figura do herói nacional a partir de uma elite branca, europeia e civilizada, e, por outro, nega e oculta, ou, para usar os termos psicanalíticos caros a autora, recalca aquilo (a violência) e aqueles (africanos e indígenas escravizados e violentados) que são constitutivos dessa mesma nacionalidade.

Nesse processo de recalque e de negação se inserem as imagens dialéticas da mulher negra: a mulata, ovacionada como rainha durante o carnaval; a empregada doméstica, “mucama permitida” no Brasil sem escravidão e cuja existência se dilui no cotidiano de várias famílias brasileiras tornando-a invisível; e, por fim, a mãe preta, aquela também nulificada e objetificada, que abraça e integra as duas primeiras e todo o resto. Diferentes imagens para as mesmas sujeitas e que exercem profunda violência simbólica naquelas as quais se referem, corroborando para a reiteração e o fortalecimento do racismo e sexismo construído e propagado sobre a mulher negra no Brasil

O ponto neurálgico da sua argumentação foi assinalar como uma parte da teoria social brasileira construiu um tipo de discurso –eficazmente propagado por diferentes aparelhos ideológicos– que reforça e naturaliza a violência contra as mulheres negras e, ao mesmo tempo, dissimula a exclusão e o ódio contra essas mulheres. Conforme sua análise, a reprodução e repetição desses estereótipos, por um lado, exerce uma infantilização das mulheres negras, que figuram sem voz própria para falarem de si; também revigora o processo de domesticação que tonifica essas correntes históricas de dominação. Por outro lado, oculta e rejeita a participação dinâmica, também histórica, da mulher negra no processo de formação cultural brasileira, colocando-a numa condição marginal. Em ambos os casos, vislumbramos formas de violência material e simbólica que se alimenta da naturalização desses estereótipos e que, por sua vez, nutre a lógica da dominação. Segundo essa autora, a memória figura como forma importante de enfrentamento desse processo e dessa lógica.

bell hooks (2019) e Patrícia Collins (2019) reforçam e ampliam essa discussão ao abordarem tais imagens, construídas no bojo dos sistemas de opressão coloniais, como constitutivas da dimensão ideológica do racismo e do sexismo e ao analisar como tais imagens, baseadas em estereótipos fundados em categorias como raça e gênero, se atualizam e se difundem através das novas mídias de massa, conferindo a aparência de naturalidade e inevitabilidade às diferentes formas de injustiça social.

Estas duas autoras compreendem que atuar na desconstrução dessas imagens faz parte de um processo de alforriamento histórico e cultural. “Da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial” (bell hooks, 2019: 33), afinal, criar representações

sobre o outro é também uma forma de poder. Trata-se não somente de romper com os modelos hegemônicos, estéticos ou de comportamento, que objetificam as mulheres pelas mídias de massa. Como afirma Winnie de Campos Bueno (2019), “as mulheres negras são atingidas por essa objetificação enquanto mulheres e enquanto pessoas racializadas” (p. 76), por isso, esse processo implica o esforço de se inscrever no interior de uma sociedade que nos rejeita pela raça, e, ao mesmo tempo, dissimula essa rejeição através da propagação de imagens supostamente positivas, mas que reiteram formas de objetificação da mulher negra construídas pela opressão patriarcal colonial.

As reflexões de Patricia Hill Collins (2019) sobre o que ela define como “imagens de controle”, ou seja, estereótipos designados às afro-americanas, como a *mammy*, a *jezebel*, a prostituta ou a *hoochie*, vão ao encontro do argumento de Gonzalez, assim como ampliam o debate sobre as formas possíveis de enfrentamento a esse modelo de pensamento e a essa lógica de dominação ao inserir a importância da autodefinição como recurso a ser empregado para retirar essas mulheres da condição de objeto a ser definido e narrado por um outro.

Frantz Fanon (2008) aborda a constituição do racismo e a objetificação do corpo negro pela colonização e pelo colonialismo aludindo, entre outros, às reflexões de Césaire (2020). Fanon entende a colonização como constituidora do processo de coisificação de sociedades, culturas, instituições, religiões, práticas artísticas e dos sujeitos que os formam. Embora as questões levantadas por estes autores não estejam voltadas especificamente para a violência sobre a mulher negra no interior da colonização, englobando de forma mais ampla povos e sociedades que foram escravizados, estas mostram-se incontornáveis referências para a compreensão do que Fanon define como o “mito do negro”, ou seja, designações negativas atribuídas as pessoas negras e para sua demolição, reivindicando a negritude que fora arrancada dos negros pelo que o autor define como negrofobia.

Porém, quando afirma a necessidade de recuperação da negritude, Fanon ressalta que não está se referindo a uma negritude universal, única, uma vez que compreende a ambiguidade da experiência negra. Trata-se, assim, de compreender e mostrar os mecanismos subjetivos, mas não só, de objetificação e de ódio às pessoas negras e da superação do sentimento de inexistência que muitas vezes leva a absorção da “verdade branca” ou que silencia e paralisa negros e negras diante da violência, colocando-os em uma atitude defensiva. Uma retomada de si que significa um processo de constante recriação, sem se manter escravo dessa vez da história ou de um passado, pois, para esse autor, esse passado mítico negro ou a “alma negra” são construções dos brancos. Enfim, conhecer seu passado, entender como se deu e como se manteve o ódio contra os negros, atuar no desmoronamento desses mecanismos de objetificação e de ódio, mas não abdicar do presente e do devir em nome desse passado mítico.

Nesse empenho em reexistir se insere o exercício de erguer a voz, romper silêncios, tal qual enunciado por hooks (2019) quando defende uma rebelião de vozes contrárias às dominantes. Nesse artigo, interessa-me examinar como quadristas negras brasileiras contemporâneas se colocam como sujeitas de suas histórias; não mais a Outra, objeto ou objetificadas, mas sujeitas (Kilomba, 2019). Assim, defendo a premissa que desenhar-se, incluir-se em suas histórias, narrar vivências que são suas e de muitas outras mulheres negras, figura como um gesto político de erguer e celebrar a própria voz, acentuando sua singularidade (hooks, 2019).



## Quadrinistas negras e o mercado editorial dos quadrinhos no Brasil: da imprensa negra às redes sociais contemporâneas

A autorrepresentação da mulher negra nas histórias em quadrinhos foi o tema do artigo produzido por Natânia Nogueira (2013) onde examina a obra da quadrinista estadunidense Jackie Ormes. Nogueira centra a análise na produção quadrinística que circulava nos EUA do final do século XIX, uma vez que, segundo a autora, esse foi o momento em que “essa mídia iniciou seu processo de expansão e reconhecimento como forma de arte e instrumento de comunicação” (Natânia Nogueira, 2013: 23).

Nos quadrinhos de *Yellow Kid*, criados em 1895 por Richard Oultcault, figuram os primeiros personagens negros:

Em geral, são personagens secundárias, que, muitas vezes, servem para compor o fundo de uma cena. Como simples figurantes, os negros eram representados, geralmente, de forma estereotipada. Olhos e bocas eram tão exagerados que chegavam a passar a impressão de estarem deformados. As meninas negras tinham, ainda, os cabelos representados como “molinhas”, muitas vezes arrepiados, outras vezes adornados com um laço. De uma forma geral, as mulheres ou as senhoras negras aparecem muitas vezes representadas com traços acentuadamente africanos, com os cabelos presos, os mesmos olhos exagerados e boca avantajada. Em geral, são pessoas de classe social e econômica inferior. Ela pode ser a mãe, a tia, a cozinheira ou a babá. Elas tinham poucas falas e, na maioria das vezes, ficavam em silêncio. Isso se aplica, inicialmente, tanto a personagens femininas quanto masculinas, que apareciam rapidamente em uma história, compondo apenas um determinado enredo, muitas vezes apenas em um quadro. Em outros casos, tornava-se uma personagem fixa, mas geralmente subalterna (Nogueira, 2013: 23).

Apenas no século XX, em especial durante os anos 1930, quando os quadrinhos de aventura se tornaram populares, os negros ganham um novo status no interior das HQs, figurando ora como auxiliares dos super-heróis ora como parceiros. Em uma amostragem de 18 HQs estudadas, (compondo um total de 1200 páginas) que circularam nos anos de 1940, 1941, 1942, 1951, Nogueira identificou apenas 07 aparições de personagens mulheres negras e apenas duas com participação ativa: uma como uma velha bruxa, a outra como uma jovem vilã sensual. Nogueira arremata:

O que podemos concluir é que a mulher negra aparece em duas situações. Na primeira, ela é frágil, tem medo. Seu silêncio faz com que ela simplesmente atue como uma parte do cenário. Na outra, é a vilã cruel que oprime os homens, que deve ser vencida pelo herói ou a heroína, que são brancos. Em quase todas as histórias em quadrinhos analisadas, as personagens femininas são brancas, americanas ou européias, apesar das aventuras serem ambientadas no continente africano. É possível identificar aí um discurso civilizador. Elas ou são mocinhas, namoradinhas dos heróis, ou são heroínas, como Sheena e Camila. As mulheres negras, quando assumem papel de destaque são as vilãs. Não identificamos uma só personagem que apareça regularmente nos vários títulos publicados nessas revistas (Nogueira, 2013: 25).

Para essa autora, tais quadrinhos reproduzem tanto os preconceitos raciais da época, como as opressoras relações de gênero. É nesse contexto que os quadrinhos de Jackie Ormes surgem inserindo as personagens negras em outro patamar, nos papéis de protagonistas e heroínas, e revisando os estereótipos de beleza direcionados às mulheres negras, colocando-as em conformidade com os padrões estéticos voltados às mulheres brancas. Apesar de suas histórias e personagens reiterarem padrões estéticos dominantes, é válido pensá-las como o primeiro sinal de construção de uma representação positiva das mulheres negras nas HQs. Nas palavras de Nogueira (2013), a personagem Touchy Brown criada por Ormes em 1937 “não é apenas uma construção, ela se baseia nas práticas sociais da própria autora, na sua forma de enxergar o seu papel como mulher e negra em uma sociedade preconceituosa e segregadora” (p. 35).

Embora seu alvo seja os quadrinhos norte americanos, suas reflexões são pertinentes para pensar uma virada na produção quadrinística sobre personagens negros e a emergência de uma forma de representação não estereotipada da mulher negra nas HQs. Apesar dos quadrinhos de Ormes não terem sido publicados em jornais destinados a um público branco – uma vez que, provavelmente, se depararia na barreira da cor e de gênero dos quadrinhos–, ou talvez exatamente por isso, fizeram parte das redes de notícias e formação de opinião que circulavam no interior das comunidades negras. A primeira tira de quadrinhos *Touchy Brown in Dixie Harlem*, foi publicada no jornal semanal afro-americano *Pittsburgh Courier* (1907-1966). Integrou, portanto, uma rede que propagava princípios identitários e que corroborava para instrumentalizar seu público para o debate sobre direitos civis.

Enquanto isso, no Brasil do começo do século XX, a diversificada imprensa negra<sup>5</sup> empreendia amplos esforços para se estabelecer, esbarrando nas limitações financeiras que acarretavam a inconstância das publicações. Periódicos como *O Clarim da Alvorada* (1924), *Elite* (1924), *Auriverde* (1928), *O Patrocínio* (1928), *Progresso* (1928), *Chibata* (1932), *Evolução* (1933), *A Voz da Raça* (1933), *Tribuna Negra* (1935) e *A Alvorada* (1936), dentre outros, são representativos do empenho em propagar “uma fala própria e torná-la pública. Apesar de nem sempre alcançarem simultaneamente todo o território nacional, esses impressos são parte do esforço coletivo de controlar os códigos de dominação e subvertê-los” (Ana Flavia Pinto, 2006: 70).

Pinto (2006) está se referindo a imprensa negra do século XIX, mas creio que seu argumento se aplica ao processo de constituição de uma imprensa negra sólida no Brasil desde os primórdios do século XX. Entretanto, ao contrário do que ocorre com a maior parte das revistas ilustradas que circulavam no começo do século XX, estes impressos não se valeram das caricaturas, charges ou quadrinhos como recurso discursivo e imagético. Provavelmente a não utilização desse tipo de recurso gráfico se deu pelo propósito, comum em impressos produzidos por grupos marginalizados da esfera política, de conferir maior seriedade ao seu material, intenção que supostamente poderia ser comprometida pela irreverência que acompanha o humor gráfico. Entretanto, recorriam a nomes de destaque no movimento negro, como abolicionistas, poetas, lideranças políticas etc., como uma forma de elevar a autoestima dos seus leitores e leitoras e, ao mesmo tempo, preservar uma memória

---

<sup>5</sup> Estou me referindo aos veículos de comunicação com caráter antirracista, voltados para a abordagem da temática racial e para a produção de narrativas negras sobre questões do âmbito da política, esporte, cultura, economia etc., escritos em grande parte por pessoas negras e voltados preferencialmente para um público negro.

afirmativa dos negros. Assim como destacado por Nogueira (2013) ao se referir aos jornais negros norte americanos, essas publicações brasileiras foram importantes para constituir uma compreensão do protagonismo de homens e mulheres negras na história do Brasil.

Ações relevantes no sentido de promover a posituação da história, memória e identidade de mulheres afro-brasileiras, como Maria Felipa de Oliveira, Tereza de Benguela, Felipa Maria Aranha e Luíza Mahin, foram realizadas pelos movimentos negros brasileiros no 1º centenário da abolição da escravatura no Brasil. Esses, certamente, são os passos importantes e iniciais de construção de uma autorrepresentação.

Como afirmado anteriormente, a partir do estudo de Chinem (2019), constatamos que as representações estereotipadas de homens e mulheres negras persistiram no Brasil até o final do século XX, apesar do conteúdo de algumas histórias já não se alinhar com perspectivas racistas. Isso se deu a despeito da consolidação do movimento negro, da expansão e reconhecimento de uma produção literária de autoria negra dedicada a colocar mulheres e homens negros como sujeitos da escrita (Miranda, 2019) e do crescimento de quadrinhos com caráter histórico ou literário, onde, no esforço em recuperar a participação de negras e negros na história brasileira, os artistas passaram a adotar traços mais realistas para os personagens negros.

No final do século XX, com a expansão da *WEB 2.0*, grupos situados à margem política, econômica e socialmente, ocuparam os novos espaços virtuais, utilizando estrategicamente as novas tecnologias da informação para conferir maior visibilidade para uma produção autoral e independente que dava voz às suas experiências, ações sociais e políticas e para as suas demandas urgentes.

Segundo Franco (2013), a inserção dos quadrinhos na *internet* ocorreu a partir dos anos 1980. O autor denomina de HQtrônicas<sup>6</sup> a intersecção entre as tradicionais linguagens dos quadrinhos no papel com as novas linguagens intermédias. Conforme sua análise, o primeiro momento dessa fusão ocorreu nos anos 1980 com os experimentos para criação de desenhos no computador, estabelecendo a transferência inicial do papel para a tela. O segundo momento se deu em meados da década de 1990, quando ocorreu a adaptação e criação dos quadrinhos para o CD-ROM. A partir daí, e com a popularização da internet, ampliou-se a difusão dos experimentos de criação de HQs no ambiente hipermidiático, assim como o surgimento de *websites* especificamente criados por quadrinistas. Um aspecto importante destacado por Franco (2013) refere-se ao fato de que todo esse processo implicou também na criação de uma nova linguagem que une códigos básicos dos quadrinhos aos recursos hipermidiáticos. Além da linguagem, técnica, estilo, distribuição e leitura foram afetadas por tais transições.

A *WEB 2.0* promoveu a descentralização de conteúdos, favorecendo a criação, expansão e consolidação de novos grupos e coletivos em redes que, com baixos custos, conseguiram ancoragem em ambientes virtuais, desenvolvendo práticas colaborativas também em rede. Os *weblogs* foram os primeiras e principais formas de comunicação utilizadas por grupos feministas e a incorporação da ferramenta de comentários na plataforma dinamizou as

---

<sup>6</sup> Segundo Talita Sauer Medeiros (2019), os quadrinhos difundidos pela internet também são denominados como: narrativa gráfica *on-line*, *webcomics*, *BD Interative*, *cybercomics*, *netcomics*, *e-comics*.

discussões, constituindo uma prática interativa e cooperativa que popularizou ainda mais esse sistema. (Amaral, Adriana; Recuero, Raquel e Montardo, Sandra, 2009).

Em sua pesquisa, Dulcilei Lima (2020) analisa a entrada dos feminismos negros nas redes –o chamado ciberativismo<sup>7</sup>– sob diferentes plataformas e como isso impulsionou a sua popularização e inserção em novas áreas de atuação, tornando-se, a *internet* e os ambientes virtuais, *locus* de ação e reflexão. Os feminismos negros se favorecem da descentralização e interconexão entre redes que esses espaços virtuais promovem para integrar outras narrativas e subjetividades, críticas e contestatórias. Em suas palavras:

Os *blogs*, as redes sociais, a descentralização da produção de conteúdos promovida pela *WEB 2.0* abriu uma via de contestação ao racismo epistêmico e a ausência de representações positivas de negros e negras na mídia. A negatização da população negra na grande mídia pela ausência ou representações pejorativas impacta as subjetividades e na autoestima dos cidadãos negros pela veiculação de estereótipos e discursos que deformam e marcam negativamente mulheres, negros, corpos e sexualidades dissonantes (Lima, 2020: 25).

Temas como racismo, machismo, translesbofobia, gordofobia, dentre outros, são levados a esses espaços, e passam a ser debatidos tanto a partir das experiências pessoais das envolvidas nesses grupos, como fundamentados por pesquisas acadêmicas que lhes conferem consistência para realizar a crítica também aos modelos epistêmicos hegemônicos, se constituindo como contra narrativas. Considerando a abrangência social das novas tecnologias digitais, da *internet* e dos ambientes virtuais e como se inserem de forma definitiva nos modos de vida contemporâneos, explorar de forma estratégica esses espaços torna-se uma ação fundamental para a agenda política das feministas negras.

Segundo Thiane Neves Barros:

Para além do registro acadêmico, a quantidade de textos publicados em *blogs*, sites, páginas de coletivos como a Bibliopreta e o Quilombo Intelectual que se dedicam a sistematizar leituras e referências para formações que são, sem sombra de dúvida, políticas, exemplificam como a segunda década dos anos 2000 foi de extrema importância para a história da população negra no Brasil (Thiane Neves Barros, 2020: 200).

A manifestação *on-line* “Blogagem Coletiva da Mulher Negra”, ocorrida entre 20 e 25 de novembro de 2012, foi um importante marco para os feminismos negros que se articulam através da *internet*. A proposta desse evento foi trazer para o debate feminista o Dia da Consciência Negra (20 de novembro) e o Dia Internacional de Combate a Violência contra a Mulher (25 de novembro). A partir dessa ação, outros levantes *on-line* impulsionados por grupos de feministas negras geraram oportunidades de discutir a discriminação interseccional e darem visibilidades a artistas e intelectuais que não conseguiam espaços na mídia tradicional, se tornando um espaço autônomo de expressão.

---

<sup>7</sup> Utilizo o termo ciberativista tal qual proposto por Ugarte (2008): “Um ciberativista é alguém que utiliza *Internet*, e, sobretudo, a *blogosfera*, para difundir um discurso e colocar à disposição pública ferramentas que devolvam às pessoas o poder e a visibilidade que hoje são monopolizadas pelas instituições” (p. 42).

A partir do exposto, verifica-se que o uso de ferramentas digitais e a presença em ambientes virtuais (*Facebook*, *Instagram*, *blogs*, *Tumblr*, dentre vários) é algo irreversível para grupos sociais invisibilizados que buscam autonomia, promoção de espaços de compartilhamento e troca e reverberação dos debates das agendas políticas contemporâneas. No entanto, não se pode esquecer que esses espaços reproduzem também os discursos de ódio propalados no mundo físico. O pesquisador Trindade (2020), assinala que o crescimento exponencial da tecnologia digital ocorreu paralelo ao dos discursos de ódio e intolerância no ambiente virtual. O autor destaca que no contexto brasileiro os discursos de cunho racistas contra pessoas negras são os que mais cresceram dentre os diferentes tipos de discursos de ódio e que “mulheres negras socialmente ascendentes representam 81% das vítimas de discursos racistas no *Facebook*” (Trindade, 2020: 27).

A discriminação racial se expressa nos discursos de ódio que recorrem os estereótipos que associam a negritude com delinquência e anomalias e a representações raciais das pessoas negras, e na tecnologia digital, como os mecanismos de busca do *google* e o racismo algorítmico, mencionado anteriormente, perpetuando desigualdades raciais e sociais.

Nesse contexto de mobilização e ocupação das redes se inserem artistas negras, trans e *queers* que se apropriam dos recursos da hipermídia para a produção e criação de HQs e enxergam na internet uma forma de conquistar visibilidade para expressar suas experiências pessoais e discutir questões coletivas referentes a representatividade, binarismos de gênero, padrões normativos de comportamento e sexualidade. Além da possibilidade de desenvolver um conteúdo diferente dos padrões estabelecidos nos HQs do *mainstream* e da autonomia na escolha sobre o que vai ser tematizado, com a velocidade na circulação dos conteúdos *on line*, tem-se a ampliação do público e a chance de maior interatividade. Um aspecto importante é que embora grande parte das quadrinistas que publica em redes sociais ou plataformas *streaming* perceba a oportunidade de alcançar uma maior visibilidade através da *internet*, se mantêm a compreensão de que a publicação impressa permanece sendo o melhor meio para obtenção de reconhecimento no meio quadrinístico (Carolina Ito Messias, 2018). Ou seja, a visibilidade adquirida nas redes não significa necessariamente reconhecimento no mercado.

Esse foi um dado discutido por Messias (2018) em sua pesquisa de mestrado, em que fez um levantamento parcial de publicações *on-line* de HQs feitas por mulheres no Brasil e entrevistou 08 autoras de *webcomics* que publicam histórias contínuas em *sites* e outras plataformas virtuais. Em suas conclusões Messias destaca que as publicações *on-line* permitem que as autoras consigam desviar dos filtros editoriais nas suas produções, o que lhes confere maior autonomia criativa, mas não lhes garantem credibilidade e projeção, elementos que estão vinculados a permanência constante nos circuitos de premiações e eventos relacionados ao campo de quadrinhos e ao interesse da mídia especializada.

Contribui para isso o fato de que, dadas as facilidades identificadas para a autoprodução na *internet*, essa foi tomada por um número expressivo de amadores criando e veiculando conteúdos sob diversas formas e gerando uma desconfiança sobre tais materiais e os usos do meio. (Talita Sauer Medeiros, 2019). Mesmo assim, várias autoras ganharam destaque no mercado editorial de quadrinhos a partir de suas publicações *on line*, como a série *Garota Siririca*, criada por Gabriela Masson sob o pseudônimo de Lolove6, *Lizzie Bordello* e *as Piratas do Espaço* de Germana Viana e *Bear*, de Bianca Pinheiro (Messias, 2018: 45).

Eventos como o Festival Internacional de Quadrinhos (FIQ) têm demonstrado o cuidado em prestigiar a diversidade das autorias nos quadrinhos. Na edição de 2015 a organização do Festival afirmou a preocupação em promover a diversidade, representatividade e inclusão e apoiar ações afirmativas.<sup>8</sup> Para garantir a divulgação de seus trabalhos também de forma impressa, muitas artistas independentes recorrem as plataformas de financiamento coletivo/*crowdfunding*, com “recompensas” para suas apoiadoras, assim como divulgam seus projetos em sites coletivos que apresentam informações sobre as autoras e suas obras, vendas *on-line* e por demandas, etc.

Pelo exposto, múltiplas são as questões a serem encaradas por quadrinistas negras que se aventuram pelo vasto ambiente das redes sociais com o intuito de difundir seus projetos e trabalhos, tornarem-se “sujeitas dos modos de ver as mulheres negras” e promover uma “subjetividade negra radical” (hooks, 2019: 18): a construção de representações positivadas de si e de outras mulheres negras, superando os estereótipos, imagens de controle e padrões normativos voltados para o domínio dos seus corpos, sexualidades e subjetividades; criação de narrativas que superem os registros da dor e da falta frequentes na tipificação de mulheres negras (hooks, 2019); inserção no circunscrito mercado de quadrinhos, obtendo reconhecimento e visibilidade para as pautas abordadas; enfrentamento dos discursos de ódio voltados às pessoas negras; criação de grupos de discussão e espaços coletivos horizontais para socialização e divulgação dos seus projetos; autonomia para criação, produção e propagação dos seus trabalhos, sem mediações cerceadoras das suas demandas. A lista parece não ter fim, mas cada vez mais encontramos quadrinistas negras dispostas a ocupar esses espaços de forma inusual.

A seguir, irei me debruçar no trabalho de Bennê Oliveira e Lila Cruz, artistas brasileiras contemporâneas que publicam e divulgam seus projetos nos ambientes virtuais e nas redes sociais, examinando com atenção as construções imagéticas das protagonistas de suas histórias, muitas vezes autorrepresentações, para a construção de “um novo *self* das mulheres negras” (hooks, 2019: 18) e de representações emancipadas e positivas da negritude, atuando nos espaços onde circulam como atos de resistência política. Não pretendo analisar todo o conjunto da obra dessas artistas, mas considerando as diferenças entre elas, examinar os elementos gráficos aplicados para desenvolver narrativas gráficas de si e de suas experiências de vida colocando em destaque o emprego dos desenhos de si. Embora, muitas vezes, a questão da negritude não seja colocada abertamente, a estética gráfica adotada e os temas abordados –seus corpos, suas experiências cotidianas–, executam e propõem um outro olhar sobre si e para as mulheres negras. Desse modo, minha análise tem o intuito de apresentá-las não só como um gesto de oposição a algo, mas também de reinvenção de si –tornando-se e afirmando-se como sujeitas–, e um ato de intervenção na história.

### **O poder da autodefinição nos desenhos de si**

Para examinar esses desenhos de si, inicialmente buscarei suporte no exame que John Berger (2018) desenvolveu sobre algumas pinturas do nu feminino na história. Berger pontuou o processo de objetificação da nudez feminina para a satisfação do olhar do público

---

<sup>8</sup> O *Queer Comics Expo* (São Francisco), o *Queer and Comics*, *Prism Comics Queer Press Grant* e *A Flame Con* (Nova York) são eventos com preocupação similar.

assistente e o uso de alguns recursos –como o espelho– para abonar o voyeurismo do espectador, colocando na mulher o desejo de se olhar e de ser objetificada.

Ao olhar-se no espelho, a mulher junta-se aos seus espectadores. [...] Pintava-se uma mulher despida por se ter o prazer em olhá-la. Punha-se um espelho na sua mão e chamava-se a isso Vaidade, o que equivalia a condenar a mulher cujo desnudamento se havia representado para o próprio gozo. A verdadeira função do espelho era outra: tornar a mulher conivente ao fazê-la considerar-se a si mesma como uma vista (Berger, 2018: 65-66).

Outro aspecto que Berger destacou refere-se a uma certa tradição europeia em colocar a mulher nua em uma condição passiva, de modo que essa passividade com que a mulher desenhada é revestida não expressa “seus próprios sentimentos; é antes sinal da sua submissão aos sentimentos ou desejos do seu proprietário (quer do quadro, quer da mulher)” (Berger, 2018: 68).

Finalmente, mostra-se pertinente a distinção que o autor propõe entre nu e nudez, que são determinadas por convenções aplicadas ao se desenhar o nu. Conforme sua argumentação:

Estar desnudado é ser quem é. Estar nu é deixar-se ver desnudado e, ainda assim, não ser reconhecido por aquilo que se é. Um corpo na sua nudez deve ser visto como objeto de modo a tornar-se um nu (vê-lo como objeto estimula o seu uso como objeto). A nudez revela-se por si própria. O nu é exibido. Na nudez não há disfarce (Berger, 2018: 69)

Ou seja, o espaço em que o nu feminino se coloca, em geral, é invadido pelo espectador –possivelmente um homem. As convenções artísticas contribuem para a construir o consentimento para essa invasão: o espelho em que ela se admira, os olhos voltados para o espectador, a posição lânguida em que se encontra, a inclinação provocativa do corpo de forma a colocar em evidência determinadas partes do corpo (ombros à mostra, seios, cintura delgada etc.). Artíficos que servem tanto como uma autorização para a objetificação do corpo para o qual se olha, como para acentuar a sua sensualidade. O autor destaca o fato de que o espectador é colocado de fora quando a mulher nua é a amada do pintor e o que se retrata é a nudez dedicada ao seu amante, integrando seu desejo de estar nua. Nesse caso, não há espaço para outra experiência, predominando a experiência do pintor. Em suas conclusões, Berger assinala que embora sua análise tenha perpassado diferentes períodos históricos e tradições artísticas, perdura na contemporaneidade uma distinção na forma de representar mulheres e homens. As representações femininas estão destinadas a satisfazer um espectador “ideal” masculino.

Oliveira (2007) desenvolve uma reflexão próxima quando apresenta um panorama das mudanças nas representações das personagens femininas nas HQs entre as décadas de 1960-1990 nos EUA. O *Comics Code Authority*, criado em 1954 pela *Comics Magazine Association of America* (CMAA) para avaliar a adequação dos quadrinhos de terror ao público infantil, influenciou no modelo de representação feminina ao proibir, em um artigo específico, a exibição de nudez e a ênfase nas “qualidades físicas” das personagens femininas. Saíram as namoradas e vilãs virgens, jovens e sedutoras e entraram as heroínas domésticas: mães passivas, frágeis, honestas e dedicadas a família. Tais diretrizes foram adotadas no

Brasil, em 1961, quando foi criado um código próprio, voltado à defesa da moral e dos bons costumes.

A revolução sexual protagonizada pelas feministas nos anos 1970 impulsionou um novo modelo representacional do feminino. Permaneceu a valorização estética, mas associada também as vilãs que integram a beleza física, força, erotismo e o “amazonismo”. Editoras independentes despontaram ignorando o Código e adotando padrões europeus para as mulheres: belas, sensuais, independentes, mas que ao final cedem ao casamento e ao amor heterossexual e monogâmico. Nos anos 1980, surgiram as novelas gráficas forçando a revisão do Código que se tornou mais genérico e objetivo. Nestas, as histórias apresentam mulheres sensuais e roteiros carregados de sexo e violência. As protagonistas das novelas gráficas da *DC Comics*, heroínas e vilãs, apresentam corpos musculosos, seios volumosos, pernas longas e vestem-se de amazona.

Esses modelos orientam os manuais de desenhos de HQs e de mulheres, como o produzido por Stan Lee e John Buscema publicado originalmente nos EUA em 1984 e no Brasil em 2014. Apesar dos mais de trinta anos entre a primeira publicação e a atual, esse manual permanece como referência para as pessoas interessadas em desenhar personagens de HQs, embora o título se refira aos desenhos estilo Marvel. Dentre as recomendações dos autores, impressiona a recomendação explícita para que se evite traços negroides, como nariz e lábios largos. Nariz para cima, narinas pequenas, lábios finos, músculos ocultos, estatura pequena (sempre menor que os homens), seios fartos, delicadeza e suavidade em destaque, este é o modelo de mulher idealizada para a Marvel (Alves, 2020).

Nesse sentido, manter esse padrão como referencial artístico até os dias atuais significa a persistência de estereótipos e na validação apenas de corpos docilizados e aptos a satisfazer o olhar de um espectador específico. Ao analisar as construções de personagens nas HQs, Oliveira (2007) os identificam como “pequenos Franksteins: construídos por partes” (p. 141). Ou seja, as características físicas dos personagens integram uma rede de significações que intentam se apresentar ou se transformar em supostos reflexos do real.

Isto quer dizer que a simples escolha do formato do rosto de um personagem é orientada não por seu valor puramente estético, mas por experiências e valores do autor socialmente compartilhados pelos leitores. Assim, o processo de produção de um personagem de história em quadrinhos é, na verdade, o processo de produção de uma representação, engendrado coletivamente na prática social (Oliveira, 2007: 141).

Considerando esse aspecto inicial da produção das personagens é que sigo no esforço de pontuar como as protagonistas dos quadrinhos aqui analisados representam uma arte contra hegemônica que afronta as tradicionais representações das mulheres nas HQs e, sobretudo, das mulheres negras. Nessas histórias não encontramos heroínas, aventureiras, sedutoras, características comumente encontradas nas histórias hegemônicas. As protagonistas são caracterizadas como pessoas comuns, boas e más, com seus altos e baixos próprios da vida cotidiana. Isso não significa apenas o empenho em positivar a representação negra, mas de produzir histórias que apresentem a complexidade das suas experiências e sentimentos, ou seja, aspectos que nem sempre são contemplados por outras formas de expressão artística. Acredito que é essa condição de verossimilhança com a vida real que cativa suas leitoras, promovendo um autorreconhecimento coletivo.



Os corpos das personagens criadas por Bennê e Lila não buscam promover a satisfação de outrem. Mesmo quando aparecem nuas, não apresentam características que possibilitem a sua objetificação, nem se enquadram em modelos estéticos pré-definidos. Se afirmam em sua nudez. É o que podemos identificar no quadrinho abaixo, publicado em setembro de 2018, por Bennê Oliveira, em sua página no *Instagram*.



FIG. 1 (esq.). Bennê Oliveira, *Instagram*, 25 de setembro de 2018 FIG. 2 (dir.). Bennê Oliveira, *Instagram*, 25 de setembro de 2018

É um quadrinho que trata da liberdade das mulheres, onde a artista figura como personagem. Em três dos quatro quadros ela aparece trajando um vestido longo, que nos remete aos trajes antigos usados por mulheres em séculos passados, mas para se apresentar como bruxa, se desenha nua queimando na fogueira. Nota-se que sua nudez não é passiva. A personagem se exhibe alegremente despida, parece estar nua por vontade própria, não é exibida como objeto para apreciação e nem se dirige a um espectador imaginário que a aprecia nua. Não há apelo sexual e embora o corpo nu em questão esteja associado a ideia de pecado, se dissocia da noção de luxúria. No rosto, traços largos, sem muita definição, cabelos soltos e despenteados. Ao contrário das recomendações dos manuais de tradicionais de desenho de mulheres já citados, a artista não suprime do corpo desenhado características físicas que poderiam desarranjar uma certa compreensão de sensualidade. Seios pequenos e caídos, suave saliência da barriga, pêlos fartos visíveis nas axilas e na genitália, ombros, cintura e quadris paralelos, quase na mesma proporção, coxas largas e juntas.

Esta ênfase em apresentar corpos não dóceis, entendidos como “aqueles cujas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação e ao aperfeiçoamento” (Susan Bordo, 1997: 20), está presente também no trabalho de Lila Cruz, divulgado no seu perfil no *Instagram*.



FIG. 3. Lila Cruz, “Meus looks de verão”, Instagram, 02 de fevereiro de 2021.

Nos desenhos de si, Lila apresenta um corpo cuja aparência se distancia do ideal estético contemporâneo, que suprime as especificidades próprias de cada corpo, e dos padrões de feminilidade exigidos para que se tornem dóceis. Em geral, a personagem aparece com os cabelos despenteados, vestindo roupas confortáveis que não estão ali para moldar seu corpo. O corpo exposto não é curvilíneo, delgado ou em forma de ampulheta, como, em geral, são os corpos de heroínas em quadrinhos. Muitas vezes mostra-se indefinido e tal indefinição lhe confere, por vezes, um aspecto andrógino, como se percebe na figura acima.

O corpo andrógino não cabe em definições prévias e nem se ancora em referências anteriores. Ela se autoreferencia, criando um corpo autêntico e singular. Ademais, a questão central no cartum não é o corpo da personagem, mas as sensações que acompanham o aumento do calor. Em comum, Lila e Bennê não reproduzem representações imperantes sobre mulheres, estéticas e subjetividades negras. Ao mesmo tempo em que ambas desconstróem e decodificam os modelos existentes, reconstróem e recodificam, criando suas próprias referências sem absolutismo étnico ou de gênero. Ambas criam autorrepresentações que se distanciam dos monopólios ideológicos visuais (Parmar, 2012). Corpos adultos sem características que os tornem “maternizados” ou infantilizados, e que também não apresentam elementos que favoreçam a sua hipersexualização.



FIG. 4 (esq.). Bennê Oliveira, Instagram, 21 de junho de 2020



FIG. 5 (dir.). Lila Cruz, Instagram, 20 de abril de 2021.

Nas histórias de Bennê, a recusa em adotar papéis através das características físicas fica mais evidente quando a protagonista interage com sua mãe, Janaina. Segundo a artista, as vivências de sua mãe como trabalhadora doméstica inspiram muitas das suas histórias, contribuindo para composição de discussões que colocuem em questão as desigualdades sociais e o racismo cotidiano (Samanta Coan, 2021).

Nesses quadrinhos específicos, em que interage com sua mãe, desenvolve uma análise autodefinida da maternidade, desmitificando a imagem de controle da mãe negra superforte, autêntica e que trabalha por uma nova nação negra, similar a ideia de escrava feliz (Collins, 2019). Essas formas de pensar um ideal de maternidade, muitas vezes glorificada em diferentes produtos culturais, perduram por longo tempo e são alimentadas tanto por práticas sociais efetivas, como por um imaginário colonizado.



FIG. 6. Bennê Oliveira, *Instagram*, 11 de dezembro de 2020.

Essas histórias quebram dois estereótipos pontuais: primeiro, o da empregada doméstica anônima, sujeita às formas de opressões interseccionais, que internaliza a subordinação e a inferioridade. A tal “escrava feliz” que citei antes. Quando sua mãe aparece como intérprete, ela é chamada pelo nome: Janaina. Nem o modelo de mãe preta, envolta em uma atmosfera de bondade e ternura que tudo suporta e enfrenta, nem a vítima silenciada e frágil que não resiste as injustiças; muito menos a “Outra” objetificada e manipulada (Gonzalez, 2020). Além disso, não é apresentada como uma mulher acrílica e submissa, mas, ao contrário, mostra-se uma mulher assertiva e reflexiva. Ao colocá-la como protagonista, Bennê não dissimula ou oculta as opressões de classe existentes no ofício de sua mãe; persiste, algumas vezes de forma subliminar, a referência a exploração e opressão do trabalho doméstico assalariado, assim como a nossa formação social racista, patriarcal e capitalista, mas sendo enunciada e protagonizada por aquela que figura a maior parte do tempo como a “Outra” da sociedade, a figura oprimida dessa estrutura.

A segunda ruptura é com a tipificação do corpo materno, frequente nas HQs. Segundo Oliveira (2007), tanto o corpo maternizado, quanto o infantilizado são construídos sem atributos sexuais, ao contrário dos corpos erotizados das mocinhas e vilãs. Enquanto os corpos infantilizados representam o “lôcus do silêncio”, o maternizado representa o “lôcus

familiar” “no qual a sexualidade é apagada pela desqualificação desse corpo como objeto de prazer. [...] as mães são, em geral, caricaturas gordas, baixinhas, magrelas ou pálidos arremedos da mulher de papel” (Oliveira, 2007: 152). No quadrinho acima não há distinção entre seu corpo físico e o da sua mãe. Juntas, as personagens fogem de duas bases de opressões: a objetificação e as hierarquias corporais e etárias.

Outro aspecto que destaco são os lugares, simbólicos e sociais, ocupados por esses corpos. Quando me refiro a espaço simbólico, estou pensando no protagonismo que as autoras assumem em suas HQs, tal qual sugere o cartum abaixo de Bennê. No caso em questão é o corpo negro da artista, cuja cor a destaca dos demais personagens, que está em movimento, fomentando a ação da história, na verdade uma reação. O recurso às cores fortes e o uso de retículas mais escuras para representar o tom de pele mais escuro das personagens é, aliás, um meio que tem sido amplamente incorporado por quadrinistas negras. Ao figurar como intérprete que reage e que luta para se manter livre e presente nos quadrinhos nacionais, o corpo negro, antes objetificado, reconstrói-se como sujeito, refutando a sua negação e mercantilização. A inquietude da personagem não é só dela, mas de todas as mulheres negras que ousaram pensar os espaços sociais, públicos, simbólicos e seu lugar dentro deles (Thaís Santos, 2019).



FIG. 08. Bennê Oliveira, *Instagram*, 17 de janeiro de 2020.

Quando ocupam espaços sociais, Lila e Bennê nos apresentam corpos negros que não incorporam ditames estéticos hegemônicos e que insistem em circular sem disfarces nos espaços tematicamente destinados às pessoas brancas, não se limitando aos espaços de dor (que também não são omitidos nas histórias). Muitas histórias de Lila se passam em sua casa, frequentemente representada como espaço de acolhimento e refúgio. Em algumas ela divide o espaço com seus gatos e companheiro,<sup>9</sup> sem se arraigar a modelos ou valores familiares tradicionais, organizados em torno de um núcleo heterossexual, racialmente homogêneo, com

<sup>9</sup> A sua orientação sexual só se tornou tema específico em um post de 08/02/2021 quando se posicionou contra atitudes homofóbicas em um programa televisivo brasileiro. Ver: <https://www.instagram.com/p/CLBFk9ZnE3A/> acesso em 03/06/2021

uma estrutura de autoridade definida. O que Lila parece querer valorar é o cotidiano, a ênfase nas práticas corriqueiras, ordinárias, banais, tudo aquilo que se distancia do exótico, supérfluo, extraordinário.



FIG. 09. Lila Cruz, *Instagram*, 26 de março de 2021.

Junto com essa abordagem do cotidiano vem a alusão frequente às suas inseguranças, que muitas vezes exprime as marcas subjetivas dos conflitos socioculturais vivenciados (disputas, rejeições, censuras, risos, desconfianças, hostilidades). Revelar os próprios sentimentos é parte de um esforço de desenhar/nomear a dor interna acumulada e que, em geral, não pode ser demonstrada, seja por ser entendida como sinal de fraqueza ou como falta de “espírito esportivo” diante das diferentes formas de manifestação do racismo recreativo.

Audre Lorde (2019) reflete de forma singular sobre essa questão da expressão da dor/raiva/medo quando afirma:

É verdade que na América as pessoas brancas, em geral, têm mais tempo e espaço para se dar ao luxo de analisar suas emoções. Pessoas negras neste país sempre tiveram que prestar muita atenção a tarefa árdua e contínua de sobreviver nos planos mais concretos e imediatos. Mas é tentador deduzir desse fato que as pessoas negras não precisamos examinar nossos sentimentos; ou que eles não têm importância, pois sempre foram muito usados para nos estereotipar e infantilizar; ou que não são vitais para nossa sobrevivência; ou, pior, que há alguma virtude em não senti-los em profundidade. Isso é o mesmo que carregar uma bomba relógio ligada às nossas emoções (Audre Lorde, 2019: 213).

Para além de romper com uma imagem de controle da mulher negra superforte, resiliente no interior de uma sociedade que explora ao máximo a sua existência, para Lorde (2019) conhecer, avaliar e expor os próprios sentimentos – dor, medo, raiva – é parte do processo de empoderamento, de autocuidado e autoamor: reconhecer as próprias fraquezas e, assim, identificar e intervir nas circunstâncias que criam as dores e não esperar mais do que se pode suportar. Um gesto de basta! ao que provoca a dor (Collins, 2019).

Em entrevista concedida a *Follow the Colours*, em fevereiro de 2019, Lila afirmou que expor seu trabalho no *Instagram* foi fundamental para construir uma identidade visual e que

os temas que lhes interessam são relacionados ao feminismo, a política, com forte predomínio da temática do autocuidado que, no entanto, não se trata de sugestões de consumo, marcas ou padrões de vida tidos como referenciais. Cuidar de si passa pelo processo de reconhecimento e reconciliação com as próprias fraquezas, angústias e medos. A autoaceitação é, portanto, referência chave nas suas histórias sobre autocuidado, mas embora as histórias contemplem conflitos subjetivos e cotidianos frequentes na protagonista/autora, estes não são estéticos, nem se referem a insatisfações com seu próprio corpo.



FIG. 10 (esq.). Lila Cruz, Instagram, 02 de novembro de 2020 FIG. 11 (dir.). Bennê Oliveira, Instagram, 21 de fevereiro de 2020.

Por fim, e não menos importante, gostaria de retomar a questão sobre a importância da autorrepresentação das mulheres negras nas HQs (mas não só nesse tipo de produto cultural), constituindo o que Patrícia Hill Collins (2019) nomeou como o “poder da autodefinição”, ou seja, a habilidade que mulheres negras têm demonstrado em assumirem um ponto de vista autodefinido, apesar da pressão e violência constante das imagens de controle que nos são impostas e do silêncio que muitas vezes mantemos diante destas. “O silêncio não deve ser interpretado como submissão a essa consciência coletiva e autodefinida das mulheres negras” (Collins, 2019: 181).

Quando intelectuais negras como Lélia Gonzalez, Angela Davis, Sueli Carneiro, Patrícia Hill Collins, Beatriz Nascimento, Audre Lorde, dentre tantas gigantes cujas reflexões sustentam esse artigo, analisam as contradições e desmistificam imagens de controle historicamente construídas e reproduzidas, estão ancorando ações cotidianas de recusa desses sistemas de opressão. E podemos incluir os quadrinhos, cartuns e ilustrações de artistas como Lila Cruz e Bennê Oliveira nesse conjunto de ações que transformam o silêncio em linguagem e em ação, tal qual enunciado por Lorde (2019) forçando uma revisão da ideia de que “a objetificação das mulheres negras como o Outro é tão absoluta que nos tornamos participantes voluntárias da nossa própria opressão” (Collins, 2019: 182).

Sojourner Truth e Carolina Maria de Jesus não nos deixam esquecer que o impulso de levantar e usar a própria voz para falar de si vem de muito antes. Esta é uma luta e uma demanda frequente porque tais imagens de controle não se apresentam apenas como abstrações que pululam no imaginário colonizado, mas como um modo de condução e de sentido da vida das mulheres negras. Para muitas mulheres, cuja existência depende de forma imperativa de um constante processo de conciliação e de supressão do conflito, isso pode se tornar um impasse: como ajustar as nossas próprias imagens com as produzidas

permanentemente sobre nós? Sobretudo em países como o Brasil onde “diferenças raciais criam uma constante, embora velada, distorção de visões, as mulheres negras, por um lado, sempre foram altamente visíveis, assim como, por outro lado, foram invisibilizadas pela despersonalização do racismo” (Lorde, 2019: 53).

Acredito que historicamente tem nos sido mostrado que o silenciar diante de opressões interseccionais é não só uma forma de consentimento, mas também de morte tanto para o oprimido, como de quem se mantém calado (que muitas vezes pode não estar sofrendo na própria pele a opressão). Assim, erguer a voz (hooks, 2019) é antes de tudo um gesto inicial de sobrevivência.

As artistas e intelectuais negras aqui destacadas mostram-se compromissadas com o “poder da linguagem e com o ato de ressignificar essa linguagem que foi criada para operar contra nós” (Lorde, 2019: 54) e as novas mídias sociais, apesar do difícil manejo e das novas formas de violência cibernética e algorítmica, têm sido um eficiente instrumento para o alastramento dessas novas imagens, palavras, vivências. Para além de denunciar sistemas de opressão:

producir re-elaboraciones discursivas o nuevas narrativas contrahegemónicas, denunciando aquellas que las subalternizan, desvalorizan, silencian, ocultan y distorsionan sus experiencias, saberes, prácticas. Autoescribirse ha sido, en ocasiones, no solo una manera de expresarse, sino una necesidad vital para las mujeres de pronunciar su visión respecto del mundo (Sofía da Costa e Rosana Rodríguez, 2020: 17).

Assim, entendo que o questionamento dos regimes visuais hegemônicos, a sondagem de novas propostas estéticas, dar visibilidade aos diferentes registros de experiências e práticas de vida, o compartilhamento de suas histórias e vivências faz parte do processo de politizar nossas vidas e de colocar na arena pública corpos e indivíduos que foram mantidos por longo tempo silenciados e objetificados.

## **Bibliografia**

Alves, Nataly Costa Fernandes (2020): *Quadrinizadas: o feminismo negro e as personagens de Ana Cardoso, Dika Araújo e Flavia Borges*. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Amaral, Adriana; Recuero, Raquel e Montardo, Sandra (organizadoras) (2009): *Blogs.com: Estudos sobre blogs e comunicação*, Momento editorial, São Paulo.

Arruda, Renata (2017): “Maria Aparecida Godoy. Roteirista de Drácula, foi pioneira entre mulheres quadrinistas” em Dandara, Paulo F. e Almeida, Carol (organizadores.), *Plaf. Revista Sobre Quadrinhos* N° 1, O Grito, Recife. pp. 14-15.

Aubert, Nicole e Haroche, Claudine (2013): “Ser Visível para Existir: a injunção da visibilidade”. In Aubert, Nicole; Haroche, Claudine (orgs.), *Tiránias da Visibilidade. O visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*, Fap-Unifesp, São Paulo, pp. 13-32.

Barros, Thiane Neves (2020): “Estamos em marcha! Escrevivendo, agindo e quebrando códigos”, em Silva, Tarcízio (organizador), *Comunidades, algoritmos e ativismos digitais: Olhares afrodiaspóricos*, LiteraRua, São Paulo. pp. 197-214.

Berger, John (2018): *Modos de Ver*, Antígona, Lisboa.

Bordo, Susan (1997): “O Corpo e a Reprodução da feminidade; uma apropriação feminista de Foucault”, em Jaggar, Alison M. e Bordo, Susan R. (organizadoras), *Gênero, Corpo, Conhecimento*, Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, pp. 19-41.

Carrera, Fernanda e Carvalho, Denise (2020): “Algoritmos Racistas: uma análise da hiper-ritualização da solidão da mulher negra em bancos de imagens digitais”, *Galáxia*, N° 43, Jan-abr., pp. 99-114.

Campos, Winnie Bueno (2019): *Processos de resistência e construção de subjetividade no pensamento feminista negro: uma possibilidade de leitura da obra Black Feminist Thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment (2002) a partir do conceito de imagens de controle*. Dissertação de Mestrado em Direito. Programa de Pós-graduação em Direito, Universidade do Vale dos Sinos, São Leopoldo.

Carneiro, Sueli (2019): *Escritos de uma vida*, Pólen Livros, São Paulo.

Césaire, Aimé (2020): *Discurso sobre o colonialismo*, Veneta, São Paulo.

Chinem, Nobu (2019): *O Negro nos Quadrinhos do Brasil*, Peirópolis, São Paulo.

Coan, Samanta (2021): “Que nossas Vozes sejam ouvidas”, *Mina de HQ*. [Em-linha] 27 de abril de 2021. (Acesso em 26 de maio de 2021). Disponível em <https://minadehq.com.br/que-nossas-vozes-sejam-ouvidas/>

Collins, Patrícia Hill (2019): *Pensamento Feminista Negro. Conhecimento, consciência e a política de empoderamento*. Boitempo, São Paulo.

Comics, Lady's (2015): “Revista *Risca!* No Catarse”, em *Lady's comics* [Em-linha] 5 de outubro (Acesso em 26 de maio de 2021), Disponível em: <http://ladyscomics.com.br/revista-risca-no-catarse>

Costa, Sofia e Rodriguez, Rosana P. (2020): “Descolonizar las Herramientas Metodológicas. Una experiencia de investigación feminista”, *MILLCAYAC - Revista Digital de Ciencias Sociales*, N° 11, Vol. VI, septiembre 2019 - febrero 2020, pp. 13-30.

Evaristo, Conceição (2007): “Da Grafia-Desenho de Minha Mãe um dos Lugares de Nascimento de Minha Escrita”, em Alexandre, Marcos Antônio (organizador), *Representações Performativas Brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*, Mazza Edições, Belo Horizonte, pp. 16-21.

Fanon. Frantz (2008): *Pele Negra, Máscaras Brancas*, EDUFBA, Salvador.



Franco, Edgar (2013): “Histórias em Quadrinhos e hipermídia: as HQtrônicas chegam a sua terceira geração”, em Luiz, Lucio (organizador), *Quadrinhos na Era digital: HQtrônicas, webcomics e cultura participativa*, Marsupial editora, Nova Iguaçu.

Gonzalez, Lélia (2020): “Por Um feminismo Afrolatinoamericano”, em Rios, Flavia e Lima, Marcia (organizadoras), *Por um feminismo afrolatinoamericano*, Zahar, Rio de Janeiro.

Gonzalez, Lélia (2020): “Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira”, em Rios, Flavia e Lima, Marcia (organizadoras), *Por um feminismo afrolatinoamericano*, Zahar, Rio de Janeiro.

hooks, bell (2019): *Erguer a Voz. Pensar como feminista, pensar como negra*, Elefante, São Paulo.

hooks, bell (2019): *Olhares Negros. Raça e representação*, Elefante, São Paulo.

Jauréguiberry, Francis (2013): “A Exposição de Si na Internet: a preocupação de estar além das aparências”, em Aubert, Nicole e Haroche, Claudine (organizadoras), *Tiranias da Visibilidade. O visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*, Fap-Unifesp, São Paulo. pp. 139-152.

Kilomba, Grada (2019): *Memórias da Plantação. Episódios de racismo cotidiano*, Cobogó, Rio de Janeiro.

Lima, Dulcilei da Conceição (2020): *Conectadas: O Feminismo Negro nas Redes Sociais*. Tese de Doutorado em Ciências Humanas e Sociais. Programa de Pós-graduação em Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do ABC, São Paulo.

Lorde, Audre (2019): *Irmã Outsider*, Editora Autêntica, Belo Horizonte.

Matos, Olgaria (2013): “Nota Introdutória”, em Aubert, Nicole e Haroche, Claudine (organizadoras), *Tiranias da Visibilidade. O visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*, Fap-Unifesp, São Paulo, pp. 11-12.

Mbembe, Achille (2018): *Crítica da Razão Negra*, N-1 Edições, São Paulo.

Medeiros, Talita Sauer (2019): *Mulheres na Produção de Histórias em Quadrinhos: da invisibilidade à construção de espaços próprios*. Tese de Doutorado em História. Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

Merlo, Cristina (2014): “As Desenhistas, Ilustradoras e quadrinistas pioneiras do Brasil”, em Crau, *As Periquitas*, Kalaco, São Paulo, pp. 68-69.

Messias, Carolina Ito (2018): *Um Panorama da Produção Feminina De Quadrinhos Publicados Na Internet No Brasil*. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-graduação em Ciências da Informação, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Miranda, Fernanda Rodrigues de (2019): *Corpo de Romance de Autoras Negras Brasileiras (1895-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada*. Tese de Doutorado. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Nascimento, Maria Beatriz (2019): *Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual. Possibilidade nos dias de destruição*. Coletânea organizada e editada pela UPA (União dos Coletivos Pan-Africanistas), Editora Filhos da África, Diáspora Africana, São Paulo.

Nepomuceno, Bebel (2013): “Mulheres Negras”, em Pinsky, Carla B. e Pedro, Joana M. (organizadoras.), *Nova História das Mulheres no Brasil*, Contexto, São Paulo, pp. 186-198.

Nogueira, Natânia (2013): “Jackie Ormes: a ousadia e o talento da mulher negra nos quadrinhos norte-americanos (1937-1954)”, *Identidade!*, N. 1, Vol. 18. pp. 21-38.

Oliveira, Selma Regina N. (2007): *Mulher ao Quadrado. As representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias (1895-1990)*, Editora Universidade de Brasília/Finatec, Brasília.

Parmar, Pratibha (2012): “Feminismo negro: la política como articulación” em Jabardo, Mercedes (organizadora), *Feminismos negros: una antología*, Traficantes del Sueños, Madrid, pp. 245-268.

Pires, Maria da Conceição F. (2019 a): “Mulheres Desregradadas: autorretratos e corpos grotescos nos cartuns de Chiquinha”, *Topoi*, N° 1, Vol. 20. pp. 302-316.

Pires, Maria da Conceição F. (2019 b): “Outras Mulheres, Outras Condutas: Feminismos e Humor Gráfico nos Quadrinhos Produzidos por Mulheres”, *ArtCultura*, N° 39, v. 21. pp. 71-87.

Pinto, Ana Flavia Magalhães (2006): *De Pele escura e tinta preta: a imprensa negra no século XIX (1833-1899)*. Dissertação de Mestrado em História. Programa de Pós-graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília.

Rago, Margareth (2013): *A Aventura de Contar-se: feminismos, escrita de si e Invenções da Subjetividade*, Editora Unicamp, Campinas.

Santos, Thais Gomes (2019): “Corpos Femininos Negros: das cicatrizes do poder ao feminismo negro”, *Revista Mais que Amélias*, N° 06, pp. 01-18.

Tisseron, Serge (2013): “As Novas Redes Sociais: visibilidade e invisibilidade na Internet”, em Aubert, Nicole e Haroche, Claudine (organizadores), *Tiránias da Visibilidade. O visível e o invisível nas sociedades contemporâneas*, Fap-Unifesp, São Paulo, pp. 127-138.

Trindade, Luiz Valério P. (2020): “Mídias sociais e a naturalização de discursos racistas no Brasil”, em Silva, Tarcízio (organizador), *Comunidades, algoritmos e ativismos digitais: Olhares afrodiaspóricos*, LiteraRua, São Paulo, pp.27-44.

Ugarte, David de (2008): *O Poder das Redes: Manual Ilustrado Para Pessoas, Organizações e Empresas, Chamadas a Praticar o Ciberativismo*, Edipucrs, Porto Alegre.