

Lord Fanny, representação *queer* e um boneco vodu para o mundo¹

Dandara Palankof e Cruz²

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, PB

Resumo

Apresentamos uma análise da construção da personagem Lord Fanny, da história em quadrinhos Os Invisíveis, publicada pelo selo Vertigo da editora DC Comics. Escrita por Grant Morrison, a série não apenas foi uma nova abordagem do gênero de super-heróis, como também uma transposição da visão de mundo e das experiências do autor, com o intuito de transformar nossa própria realidade – nas palavras de Morrison, uma espécie de “boneco vodu”. Lord Fanny, em específico – uma bruxa travesti brasileira de ascendência mexicana –, trouxe para os quadrinhos *mainstream* a experiência estética do *queer*, quebrando o padrão de heteronormatividade comum ao gênero e aproximando a proposta da série à proposição de Serge Moscovici sobre o papel fundamental da comunicação de massa na transformação das representações correntes na sociedade.

Palavras-chave: histórias em quadrinhos; representação social; homossexualidade; *queer*; *camp*.

1. Por que estudar Histórias em Quadrinhos

As histórias em quadrinhos são uma mídia relativamente nova. As histórias que deram origem ao formato como o conhecemos hoje nasceram no final do século XIX, e a publicação nas páginas dos jornais tornaram as HQs intrínsecas à cultura jornalística (COHEN, H.; KLAWA, L., 1977) – logo, dos meios de comunicação de massa. Há algumas décadas, se vêm investigando como esses meios, 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, 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 comunicação³. Sendo o papel dos meios de comunicação tão

¹ Trabalho apresentado no GP Comunicação e Culturas Urbanas do XV Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda da área de concentração Comunicação e Culturas Midiáticas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB; email: palankof@gmail.com

³ MESSA, R.M. Os estudos feministas de mídia: uma trajetória anglo-americana. In: ESCOSTEGUY, A.C.D. Comunicação e gênero: a aventura da pesquisa. P. 39, 2008.

relevantes nesse sentido, é essencial que nos debruçemos sobre outros grupos cujas representações podemos encontrar nos meios de massa.

Dentre esses meios, as histórias em quadrinhos ainda são um dos mais populares do mundo, possuindo uma sólida base de fãs e constituindo um relevante mercado – a venda de gibis ainda movimentava cifras consideráveis no mercado dos EUA (cerca de US\$ 540 milhões em 2014⁴). Torna-se, portanto, imprescindível que os discursos por elas disseminados sejam expostos, analisados e discutidos.

Enquanto produto da cultura de massa, as histórias em quadrinhos, em sua maioria, reproduzem valores de cunho machista e heteronormativo presentes em nossa sociedade. O chamado *mainstream*, composto pelos títulos de grande popularidade, publicados pelas grandes editoras como Marvel e DC Comics e estrelados em maioria esmagadora por super-heróis, sofria regulação do Comics Code Authority (CCA): o código que, em 1954, instituiu uma autocensura às editoras norte-americanas de quadrinhos, entre outras diretrizes, proibia qualquer menção à homossexualidade. Ao longo do tempo, não apenas o CCA sofreu diversas alterações como também a indústria, gradualmente, despreendeu-se voluntariamente de suas amarras. Tudo isso influenciou diretamente nas representações apresentadas nas páginas dos gibis, incluindo as dos personagens homossexuais. Um exemplo significativo, nesse sentido, pode ser encontrado em um gibi publicado entre 1994 e 2001, pelo Vertigo (selo da editora DC Comics voltado para adultos): trata-se de Os Invisíveis, criado pelo roteirista escocês Grant Morrison.

2. Quem são Os Invisíveis?

A trama da série, em um breve resumo, acompanha uma das células da Universidade Invisível, grupo anarquista que há séculos tem como objetivo evitar o domínio e consequente destruição da humanidade pelos Arcontes, seres transdimensionais há muito presentes em nossa realidade e que, através de seus agentes infiltrados em posições estratégicas e insuspeitas, direcionam nosso destino de acordo com seus propósitos. Em células formadas por cinco indivíduos, cada qual representando um elemento (terra, ar, água, fogo e espírito), Os Invisíveis travam a batalha contra os Arcontes se utilizando de seu conhecimento sobre universos paralelos, magia – muitas das vezes tendo como gatilho

⁴ Segundo o site Comichron, em <http://www.comichron.com/monthlycomicssales/2014.html>.

o uso de uma diversa gama de psicotrópicos – meditação transcendental e, claro, uma generosa dose de violência física.

Apesar disso, a série apresenta uma gama de conceitos um tanto quanto interessantes sobre nossa própria realidade, interpretando teorias de física quântica, de viagem no tempo e de teoria das cordas à teoria do caos, entremeados a teorias metafísicas e sobre o verdadeiro significado (e funcionalidade) da magia; tudo ligado por uma carga substancial de referências históricas, à literatura clássica e à cultura pop; uma leitura que se mostra um tanto quanto densa. Morrison afirma que se trata de uma obra semiautobiográfica: estão transpostas nas páginas de *Os Invisíveis* não apenas os interesses do roteirista, mas também, ele clama, suas experiências com transcendentalidade e abdução.

Uma das principais integrantes da célula que acompanhamos ao longo da série é Lord Fanny, uma bruxa travesti brasileira cuja família, de origem mexicana, possui uma longa tradição na magia em sua linhagem feminina.

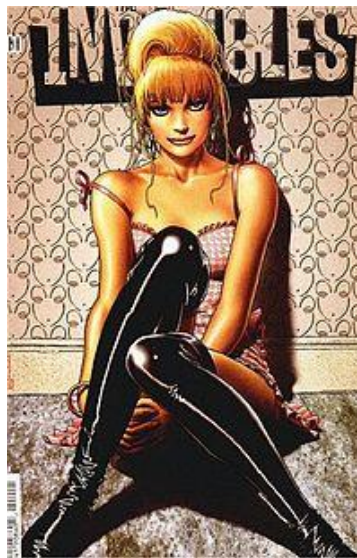


Figura 1 – Lord Fanny em detalhe da capa de uma das edições de *Os Invisíveis*.
 Fonte: MORRISON, G.; WESTON, C. *The Invisibles*, vl. 2, ed. 14. Nova York: DC Comics, 1998.

Apesar de publicado por um selo voltado a um público leitor mais seletivo, *Os Invisíveis* tinha como casa uma das maiores editoras de HQs dos Estados Unidos – o que a configura como parte do cenário *mainstream*. Dessa forma, Lord Fanny rompe uma série de paradigmas com relação à heteronormatividade e à visão de gênero presentes na sociedade, trazendo o *queer* para o mundo dos quadrinhos em uma posição de questionamento e empoderamento com relação às representações da homossexualidade nos meios de comunicação de massa.

3. Lord Fanny: Magia e *Queer*

A biografia de Lord Fanny é perpassada no arco (conjunto de edições que formam uma história) *She-Man*, publicado entre os números 13 e 15 do primeiro volume da série mensal de Os Invisíveis (posteriormente reunidas no encadernado *Apocalipstick*). Nascida um menino, em uma favela do Rio de Janeiro, o nome de batismo de Fanny é Hilde, filho de Adelinda e Eugenio Morales; Adelinda era uma bruxa, uma naualli (termo asteca para feiticeira) – bem como sua mãe, Isola, temida na favela por suas habilidades. Esta última, ao ver que a linhagem de mulheres havia sido interrompida com o nascimento de Hilde, insiste para que Adelinda continue tentando conceber uma menina. Mas após um aborto espontâneo da filha, Isola decide que iria tornar Hilde uma mulher.

É justamente a respeito da desconstrução dos conceitos naturalizados de gênero de que trata a teoria *queer*, que surgiu em meados da década de 1980 e encarava a sexualidade e a ideia de gênero como uma construção social, se estabelecendo como um contraponto aos estudos sobre minorias sexuais que ainda mantinham em sua abordagem a concepção da heterossexualidade como norma a ser seguida, ligada inequivocamente ao gênero biológico. O termo *queer*, em inglês, originalmente se constituía como um xingamento – o equivalente, em português, ao vulgar “viado”; sua apropriação não só por essa corrente de estudos, mas pela própria comunidade homossexual denota justamente uma tentativa de desconstruir a imposição das visões normativas de gênero e sexualidade.

Tal desconstrução tem como um de seus marcos a afirmação de Michel Foucault de que as identidades sociais, inclusive aquelas ligadas à gênero e sexualidade, são um resultado da forma como os saberes são organizados em nossa sociedade, de modo que essa produção das identidades acaba sendo naturalizada, constituindo uma série de obrigações e demandas que se tornam “um conjunto de prescrições que fundamenta processos sociais de regulação e controle” (MISKOLCI, 2009). A construção da identidade feminina de Hilde vai ao encontro da teoria *queer* neste sentido; sua transformação em uma menina se coloca como uma afirmação contrária à essa naturalização da concepção de gênero. A implicação disso é não somente social, como também metafísica, uma vez que sua transformação é aceita pelos elementos naturais da própria existência em si – representados pelos deuses astecas com os quais Hilde passa a ter contato a partir de sua iniciação na *brujería*.

No início do arco *She-Man*, vemos como Isola proporcionou a Hilde a vivência de uma menina e passou a ensiná-la as artes da feitiçaria; quando acredita que ela já tem idade

suficiente – ao despertar de sua maturidade sexual –, decide levá-la para a abandonada cidade sagrada de Teotihuacán, no México, para sua iniciação.

Neste momento da história de Fanny, existem alguns simbolismos importantes. O primeiro é a parte da iniciação em que Hilde precisa, nas palavras de Isola, “sangrar como uma mulher se quiser ser uma mulher”⁵: Isola faz-lhe um corte na parte interna da coxa, próximo à virilha, de modo que possa não apenas oferecer seu próprio sangue no ritual de iniciação (como se faz em grande parte dos rituais ancestrais), mas também oferecer a imagem de uma menina sangrando como se menstruasse. Ainda que o gênero biológico seja revelado logo adiante, é a característica da imagem de remeter à uma construção baseada em percepções anteriores que visa levar Hilde a uma primeira aceitação entre as divindades às quais seu sangue, seu corpo e seu espírito foram oferecidos, remetendo a uma imagem universal que, assim como toda imagem, é uma manifestação do sagrado (LAPLATINE; TRINDADE, 1996).

O segundo simbolismo é o animal que, como Isola havia alertado, iria acompanhar Hilde ao longo de sua jornada e torná-la sua protegida, uma vez que ele se trataria da manifestação de uma divindade – o nagual, um protetor totêmico – o que significaria sua aceitação. Hilde torna-se protegida de Tlazolteot, deusa asteca que representa a luxúria e, ao mesmo tempo, a imundície e a purificação. Sua representação totêmica é a de uma borboleta. Aqui, a imagem não poderia ser mais óbvia – a da transformação, e também de delicadeza. Mas, ao mesmo tempo, é também um símbolo de renascimento, pois Hilde sobrevive ao momento de sua iniciação, quando encontra Mictlantehcutli, o deus da morte. Este, por sua vez, ensina a Hilde um segredo: “deuses são apenas máscaras”⁶. “Religiões e modelos mitológicos de percepção ordenam experiências que nós não temos linguagem para definir” (COWE-SPIGAI; NEIGHLY, 2003). Ou seja: imagens. O dom que Mictlantehcutli lhe oferta é o conhecimento de que são as imagens que evocam poder. A última etapa de sua iniciação nessa jornada se dá com o presente de sua avó Isola quando a reencontra, após o fim do ritual: um batom vermelho.

A trajetória de Hilde em sua iniciação como mulher e como naualli é a recriação de seu gênero através da imagem, que não só carrega a simbologia do sagrado como reinventa o sagrado.

⁵ MORRISON, Grant. THOMPSON, Jill. *The Invisibles*, vl. 1, ed. 13. Nova York: DC Comics, 1995.

⁶ MORRISON, Grant. THOMPSON, Jill. *The Invisibles*, vl. 1, ed. 15, p. 16. Nova York: DC Comics, 1995.

4. “É por sermos tão *Camp* que seguimos em frente”⁷

A transformação de Hilde e sua conseqüente evolução até tornar-se Lord Fanny – sua própria máscara totêmica, sua própria imagem de poder – constroem indubitavelmente uma válida representação, no meio das histórias em quadrinhos, de tudo aquilo desvendado pela ótica dos estudos *queer*. Nas palavras de Guacira Lopes Louro,

Queer é tudo isso: raro, estranho, esquisito. *Queer* é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. (...) um jeito de pensar e de ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambigüidade, do “entre lugares”, do indecidível. (LOURO, 2004, p.7)

Sua transformação carrega um tanto de artífice; assim como, ao construir a persona de Lord Fanny, há um tanto de performance: características que concernem ao *camp* (SONTAG, 1999), que se convencionou como a estética *queer* por excelência. Em resumo, o *camp* pode ser descrito como

um certo tipo de comportamento – conjunto de gestos, posturas, expressões, gírias, tons de fala – baseado em atributos como teatralidade, drama, frivolidade, humor afiado e efeminação. O comportamento *camp*, que pode ser resumido pela gíria brasileira “dar pinta”, tem como uma de suas grandes expressões os shows de travestismo e *drag*, mas aparece também na vivência cotidiana, especialmente entre os homossexuais masculinos (LACERDA JUNIOR, 2011, p.2).

Em Fanny, o *camp* se traduz não apenas quando ela “dá pinta”, mas também em sua performance cotidiana, na medida em que a máscara de Lord Fanny que Hilde coloca se constitui através do travestismo e do *drag*.



Figuras 2, 3 e 4 – Travestismo, trejeitos exagerados e o constante uso da palavra “*darling*” compõe a performance de Lord Fanny.

Fontes: MORRISON, G.; THOMPSON, J. *The Invisibles*, vl. 1, ed. 05. Nova York: DC Comics, 1995.
 MORRISON, G. JIMENEZ, P. *The Invisibles*, vl. 2, ed. 01. Nova York: DC Comics, 1997.
 MORRISON, G. JIMENEZ, P. *The Invisibles*, vl. 2, ed. 12. Nova York: DC Comics, 1998.

⁷ Tradução da autora para título do artigo *It' being so camp as keep us going* (DYER, 2002).

O termo “performance” teria sido empregado por Judith Butler, uma das pioneiras dos estudos *queer*, justamente para determinar que os termos que utilizamos para nos referir aos corpos não constituem necessariamente uma descrição dos mesmos, mas uma produção deles, a partir do momento em que o ato de nomear é uma construção em si. Portanto, se é por meio de uma performance contínua que são criadas as noções de masculinidade e feminilidade, o engessamento dessas noções seria uma tentativa de encobrir esse caráter performativo, de modo a manter as estruturas de dominação masculina e heterossexual (DOMINGOS, 2015). Assim, a adoção por parte de Fanny desses elementos estéticos não seria uma simples coincidência. Enquanto a própria existência da persona Lord Fanny configura uma não-conformidade a conceitos deterministas, assim também é a missão a qual se propõe os Invisíveis. Desse modo, o *camp* no travestismo de Fanny é, ao mesmo tempo, uma expressão de sua identidade e também a sua “armadura de combate”:



Figuras 5 e 6 – Lord Fanny “se monta”.

Fonte: MORRISON, G. THOMPSON, J. *The Invisibles*, vl. 1, ed. 13. Nova York: DC Comics, 1995.

Nesta sequência, Hilde “se monta” (expressão usada na comunidade gay para descrever quando alguém se traveste, se produz em figurino *drag* ou simplesmente se arruma demais). Uma torrente de pensamentos passa por sua mente ao longo dessa sequência – talvez, subentende-se, induzidos pela ingestão de algum psicotrópico; ao referir-se a uma sensação negativa, Hilde afirma que “ela pode lidar com isso” (segundo quadro da figura 5); no quadro seguinte, já com a peruca colocada em sua cabeça, afirma que “eu posso lidar com qualquer coisa”: uma clara transição entre as personas de Hilde e Fanny, que explicita bem a afirmação anterior sobre sua máscara *drag* ser não só sua imagem de empoderamento como também de enfrentamento.

Cabe observar que Sontag, em seu pioneiro ensaio sobre as características do *camp*, afirma ser essa uma estética – logo, uma vivência – apolítica. Contudo, a teoria *queer* (que

surgiria apenas cerca de duas décadas depois do ensaio de Sontag) via as performances teatralizadas dos papéis de gênero dentro do *camp* como sendo essencialmente transgressoras, cujo deboche intrínseco era utilizado por muitos artistas deliberadamente como tática de combate (LACERDA JUNIOR, 2011).

Nada mais natural, na verdade, que o *camp* seja político pela subversão do significado da frivolidade. Afinal, é uma estética que nasceu como resultado da opressão sofrida pelos homossexuais durante grande parte dos últimos séculos – a habilidade de desenvolver a performance diante da necessidade de se passar despercebido em uma sociedade que rechaça (violentamente) os indivíduos que se mostram donos de outra identidade que não aquela ditada pelas convenções vigentes (DYER, 2002). A própria vivência do *camp*, mesmo que estritamente em âmbito privado, se constitui como um ato de desconstrução, de transgressão – nada mais politizado; e afinal, como afirmavam os movimentos feministas da década de 1980, “o pessoal é político”. E se o *camp* na arte, diante do artífice, chama à atenção para o fato que estamos diante apenas de um ponto vista sobre a vida (DYER, 2002), então nenhuma outra estética poderia servir à Lord Fanny, que desde criança enxerga tantos outros lados da existência.

Ainda assim, há uma série de características enunciadas por Sontag (1999) que se adequam à caracterização da personagem. Como já afirmamos, para a ensaísta, a essência do *camp* é aquilo que não é natural, traduzido no artífice e no exagero: *Fanny in drag*. Mais: o *camp* seria esotérico – aquilo que é bastante incomum e entendido ou apreciado apenas por um pequeno número de pessoas, especialmente aqueles com conhecimento especial⁸: uma definição que se aplica não apenas à comunidade homossexual, mas à própria condição de *bruja* de Fanny; transcendentemente *camp*. E mais do que isso: é saber que, enquanto o mundo lhe impõe papéis, o *camp* lhe dá a oportunidade de escolher qual papel interpretar, de fugir das identidades pré-determinadas.

A criação de uma personagem com subtexto tão rico em sua criação não é somente fruto da imaginação de Grant Morrison. Como já dissemos anteriormente, é também resultado de suas vivências, ao passo em que ele afirma que *Os Invisíveis* se trata de uma série semi-autobiográfica, de modo que todos os personagens – até mesmo os vilões – representam algum aspecto de sua identidade e de suas experiências. No caso de Lord Fanny, não se trata de uma simples metáfora.

⁸ <http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/british/esoteric>, tradução da autora.

Já havia lido sobre a tradição do travestismo berdache do xamanismo, e decidira que podia fazer uma versão lustrosa, magia do caos, anos 1990 daquilo para me livrar da minha identidade e me tornar meu oposto total. (...) As roupas e maquiagens permitiam que eu me transformasse num alter ego feminino que criara para ficar no meu lugar durante as operações mágicas lúgubres que conduzia. Eu estava entrando em zonas da consciência bem bizarras e descobri que a “garota” era mais inteligente e corajosa e podia negociar de maneira mais fácil e defender-se de entidades predadoras “demoníacas”. (...) Vestindo vinil negro com salto agulha, maquiagem de show girl e uma peruca loira, comecei a me locomover com facilidade entre forças angelicais, espíritos vodus, Reis e Senhores Enoquianos, a escória da Goetia e os túneis de Set, entidades lovecraftianas e outros personagens e alienígenas ficcionais. (MORRISON, 2013, p. 295).

A descrição de Morrison sobre sua persona *in drag* é muito semelhante ao figurino vestido por Fanny na abertura do arco *She-Man* (figurino no qual ela “se monta” na sequência que apresentamos anteriormente):



Figura 7 – Lord Fanny, transposição do travestismo do próprio Grant Morrison.
 Fonte: MORRISON, Grant. THOMPSON, Jill. *The Invisibles*, vl. 1, ed. 13. Nova York: DC Comics, 1995.

Temos, portanto, que Lord Fanny é uma transposição das experiências do próprio autor com o *camp*, mas levando a proposta um passo adiante, em uma interpretação literal das afirmações de que se trata de uma estética que proporciona novos olhares sobre a realidade.

5. E o que isso tem a ver com representação?

Antes de tudo, é necessária uma pequena introdução ao conceito de representação social. Tal teoria 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 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 mencionada obra, ele parte do pressuposto da ressignificação 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 parte do princípio de que essa disciplina pressupõe que o que nos distingue, enquanto indivíduos, é nossa necessidade de avaliar seres e objetos, de compreender a realidade completamente. Contudo, o autor 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), Moscovici toma como exemplo a questão do preconceito racial, ao invocar um trecho de um livro 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 outros grupos – como, por exemplo, os homo e os transexuais.

Nesse sentido, as representações sociais podem assumir a função de convencionalização de um determinado objeto, sujeito ou acontecimento. A partir do momento em que surge uma representação, todo novo elemento que venha a surgir e seja ligado a esse grupo será agregado a essa representação.

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; fase ideológica, na qual uma instituição se apropria dela. E para o autor, os meios de massa têm papel fundamental nesse processo e no estabelecimento das mesmas no senso comum.

São as representações sociais, segundo Moscovici, que dão sentido às interações entre as pessoas – caso contrário, tratar-se-ia 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. 41)

À luz de Martin-Barbero, Valdir José Morigi (2004) complementa essa visão, afirmando que os meios de comunicação se tornam produtores de sentido através do processo de midiatização – fenômeno que constitui e é constituído por interações sociais e discursivas. A midiatização seria um posto de construção dos sentidos, 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 visualidade aos acontecimentos e às interpretações. 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.

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). Assim, diante de seu papel de disseminador de representações, as instâncias de comunicação de massa possuem um importante papel na desconstrução de preconceitos, pois, como afirma Moscovici, “são elas que determinam nossas reações e as suas significações são, assim, as de uma causa real” (MOSCOVICI, 2003). 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 abandonadas.

Como dito anteriormente, as histórias em quadrinhos se popularizaram como parte da cultura da 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.

6. A representação da homossexualidade nos quadrinhos

As representações de gênero e sexualidade nas histórias em quadrinhos na grande indústria, da qual faz parte *Os Invisíveis*, 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 (2007), são pautadas pelas normas do consumo de massa, traduzidas nos valores do senso comum. A autora cita Adorno (1977) para justificar a manutenção da disseminação desses valores: “o sistema da indústria cultural reorienta as massas, não permite quase a evasão e impõe sem cessar os esquemas de comportamento”. Dentre os fatores da ortodoxia dos papéis de gênero, encontra-se a heterossexualidade. Como representações dessa ortodoxia, os (super) heróis dos quadrinhos, via de regra, tinham essa como sua orientação sexual.

Contudo, após uma série de acusações sobre os efeitos nocivos da leitura de histórias em quadrinhos após a publicação do livro *Sedução dos Inocentes*, de Frederic Wertham, em 1954, as principais editoras norte-americanas se reuniram e criaram um dispositivo de autorregulação para a indústria: o *Comics Code Authority* (CCA). O código ditava uma

série de normas sobre o que poderia ou não ser mostrado nos gibis e o selo ostentado nas capas das revistas daria a segurança aos pais de que seus filhos não seriam mal influenciados por aquelas publicações. “Perversões” e “anormalidades sexuais” – subentendida aí a homossexualidade – estavam terminantemente proibidas. Foi apenas na terceira e última reformulação do CCA, em 1989, que a homossexualidade passou a ser vista sob o viés da tolerância. Na seção Instituições, por exemplo, 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 (...)”⁹.

7. Como a revolução de Os Invisíveis chegou à representação

A Vertigo/DC Comics iniciou a publicação de Os Invisíveis em 1994. No ano anterior, o primeiro super-herói gay – Estrela Polar, canadense integrante da Tropa Alfa, grupo do universo mutante da editora Marvel Comics – havia finalmente “saído do armário” após uma década de insinuações veladas por conta das determinações do CCA e da política conservadora do editor-chefe Jim Shooter. A cultura de massa dava sinais de que a representação da homossexualidade e do sujeito homossexual começava a se transformar na sociedade norte-americana – por exemplo, data da mesma época o episódio da popular sitcom *Friends* em que a ex-esposa de um dos personagens se casa com outra mulher, em um roteiro recheado de diálogos pró igualdade. Contudo, se ainda hoje vivemos sob a sombra do preconceito, vinte anos atrás podemos imaginar que a situação era ainda mais carregada de tensão.

É nesse contexto que se dá a importância da existência de uma personagem como Lord Fanny. Como já explicitado, há um forte conservadorismo no que concerne às questões de gênero e sexualidade na indústria dos quadrinhos. Foram necessários 10 anos para que Estrela Polar apenas pudesse proferir com liberdade as três palavras “eu sou gay” e, um ano depois, a segunda gigante da indústria, através de um roteirista de tendências anarquistas, oferece aos leitores uma personagem que se traduz na encarnação de papel e nanquim de todas as questões levantadas pela teoria *queer*. Lord Fanny levou a contestação do sistema às questões de gênero, problematizando o que constitui as identidades masculinas e femininas e tomando estes questionamentos como essenciais em uma

⁹ 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.

sociedade dominada por normatizações castradoras e reducionistas. Um choque para os fãs de colants coloridos.

O uniforme de Fanny: se montar. A performance: o *camp* – o artífice, a ludibriação. Hilde foi criada como uma mulher, mas adota uma postura de imitação daquilo que é considerado feminino, pela noção de que aquilo que consideramos feminino é também uma construção. Assim, através dessa composição da imagem é que ela engana os deuses e desafia a sociedade – uma sociedade que, no mundo de Invisíveis (nosso próprio mundo), também é puro artífice. Tudo é uma farsa e o que importa, no fim das contas, é a fruição da farsa, em uma dicotomia que, ao mesmo tempo em que a legitima, a desafia: e é essa fruição que se converte em subversão, em desmantelamento da norma, em desconstrução daquilo dito como sendo realidade – o objetivo máximo da Universidade Invisível.

Ao apresentar todos esses elementos de transgressão, a série vai ao encontro da proposição de Moscovici a respeito da importância dos meios de comunicação de massa na mudança das representações em nossa sociedade – mas à forma de Morrison: estranha, extrema e surreal. Ainda que provavelmente sem racionalizar sua obra sob o conceito da representação social, definitivamente Morrison acredita no poder de mudar a realidade que tem uma obra lançada ao universo da mídia de massa – a seu próprio modo.

O mundo de Os Invisíveis era o mesmo nosso. Tomei o cuidado de mantê-lo atualizado, com nomes de bandas, filmes, referências a notícias da época. Era um mundo tão próximo do nosso que nele até era publicada uma HQ chamada Os Invisíveis, numa cena em que King Mob está lendo e comenta que o quadrinho é uma versão glamorosa da sua vida. O modelo tinha que ser perfeito. O universo boneco vodu que eu estava fazendo precisava mapear o nosso de forma tão próxima que me permitisse passar entre eles pela superfície permeável da página. (...)A ideia era lançar o projeto Os Invisíveis com um estouro, “mandar tudo às favas”, digamos assim, de um “hiperselo” dinâmico – um feitiço mágico em forma de quadrinhos que teria o poder de transformar vidas, talvez o mundo. (MORRISON, 2013, p. 298-299)

Magia, segundo o próprio Morrison, não funciona sozinha – é necessário que estejamos atentos aos caminhos que devem ser abertos para que a energia lançada ao universo possa fluir. Essa pode ser uma outra forma, mais esotérica, de interpretar o fato de que o processo de midiaticização, a constituição de discursos que se traduzem em verdades através das mensagens disseminadas pelos meios de massa, pode sim ter uma influência determinante sobre a visão de mundo dos indivíduos – logo, sobre as representações que assimilam e redistribuem em seu discurso nas instâncias da vida social; uma forma de mudar a realidade. Talvez o resultado concreto da representação que Fanny encarna ainda

não tenha se transmutado completamente para nossa realidade. Mas alguns feitiços demoram mais do que outros para fazer efeito.

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.

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.

COWE-SPIGAI, K.; NEIGHLY, P. **Anarchy for the masses: the disinformation guide to The Invisibles**. Nova York: The Disinformation Company/Mad Yak Press, 2003.

DYER, R. It's being so camp as keeps us going. In: **The culture of queers**. London: Routledge, 2002.

LACERDA JÚNIOR, L. F. B. de. Camp e cultura homossexual masculina: (des)encontros. In: XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 34, 2011, Recife. **Anais eletrônicos**. Recife: UFPE, 2011. Disponível em < <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2011/resumos/R6-2287-1.pdf>>.

LAPLANTINE, F.; TRINDADE, L. **O que é imaginário**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996.

LOURO, G. L. Viajantes pós-modernos. In: **Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2004.

MISKOLCI, R. **A teoria queer e a sociologia: o desafio de uma analítica de normalização**. Sociologias, Porto Alegre, ano 11, n 21, p. 150-182, jan./jun. 2009.

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.

MORRISON, G. **Superdeuses – mutantes, alienígenas, vigilantes, justiceiros mascarados e o significado de ser humano na era dos super-heróis**. São Paulo: Ed. Seoman (Pensamento), 2012.

MORRISON, G. THOMPSON, J. **The Invisibles**, vl. 1, n. 13. Nova York: DC Comics, 1995.

_____. **The Invisibles**, vl. 1, n. 14. Nova York: DC Comics, 1995.

_____. **The Invisibles**, vl. 1, n. 15. Nova York: DC Comics, 1995.

MOSCOVICI, S. **Representações sociais – investigações em psicologia social**. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

OLIVEIRA, S. R. N. **Mulher ao quadrado – as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias**. Brasília: Editora UnB, 2007.

SONTAG, Susan. Notes on 'Camp'. In: CLETO, Fabio (Org.). **Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.