

## **Agradecimentos**

O meu primeiro agradecimento vai para o meu amigo Carlos Prista por ter acreditado e investido em mim. Mostrou-me que a amizade, entre mulheres e homens, é tão possível quanto o hoje estarmos aqui e que não tem fronteiras nem distâncias. Bem hajam!

Agradeço ao meu pai por me ter mostrado o maravilhoso universo da banda desenhada e a minha mãe por me ter dado todo o tempo para eu as ler.

Agradeço a todas as professoras e professor do Curso de Mestrado em Estudos Feministas da Universidade de Coimbra porque me ajudaram neste percurso a ter força e alento para chegar ao fim.

Agradeço à minha orientadora, Doutora Isabel Caldeira, que foi professora e amiga e agradeço ao Dr. Pedro Moura, meu coorientador, por me ensinar algum do seu muito saber sobre banda desenhada.

Por fim, não posso deixar de agradecer à Dargaud, pela oferta dos livros para análise.

## Resumo

A banda desenhada, *O vagabundo dos limbos*, com textos de Christian Godard e desenhos de Julio Ribera, é o alvo deste estudo. A obra em questão teve início no final dos anos 70 do séc. XX e não se encontra ainda concluída, assim como as questões sexuais que contrariam a heterossexualidade também não estão resolvidas na nossa sociedade contemporânea.

Esta série apresenta variadíssimas imagens estereotipadas das mulheres, que pretendo analisar de um ponto de vista feminista. Mas o meu centro de interesse está numa das personagens, Musky, cuja possibilidade de escolha de sexo abre todo um potencial emancipatório para as perspetivas de identidade que me importa analisar.

Com a ajuda dos contributos teóricos feministas de Monique Wittig, Judith Butler, Rosi Braidotti e Donna Haraway, e os conceitos de, respetivamente, categoria de sexo, performatividade, queer e ciborgue, este trabalho interpela a forma como a proposta potencialmente libertária que se anuncia com Musky acaba por ser limitada pelo seu enquadramento num sistema ainda percorrido pelos modelos patriarcais, assim como a sua escolha final de sexo é condicionada pelos mesmos.

Tendo como principal ponto de partida os Estudos Feministas, pretendo também chamar a atenção para a importância que as imagens, neste caso específico a banda desenhada, têm na formação de ideias e na transmissão de mensagens, podendo também contribuir para alterar ou perpetuar perspetivas acerca do que são e devem ser as mulheres.

Palavras chave; Estudos Feministas, Banda Desenhada, Ciborgue, *Queer*.

## Abstract

*O vagabundo dos limbos*, a comics series, written by Christian Godard, with drawings by Julio Ribera, is the subject of this thesis. This comics series is not finished yet (its beginning dates back to the late 1970s). The sexual issues it raises and which go against the dominant idea of heterosexuality are not sorted out as well in our contemporary society.

The series presents many stereotyped images of women, which I intend to analyse in a feminist perspective. But my main object is one of the characters, Musky, whose possibility of choosing her/his sex offers a very interesting source of inquiry into the problems of identity I am interested in exploring.

The theoretical concepts of "the category of sex" (Monique Wittig), "performativity" (Judith Butler), "queer" (Rosi Braidotti) and "cyborg" (Donna Haraway) helped me through a theoretical interpellation of the potentiality for liberation contained in Musky and the way the construction of the character and his/her final choice tell about the pervasiveness of a dominant patriarchal model.

In the context of Feminist Studies, I also want to draw people's attention to the importance that images and pictures (in this particular comics series) have, not only in the creation of people's ideas and concepts, but also as a way of transmitting messages that may allow people to change their perspectives on what women are and how they should be.

Key words: Feminist Studies, Comics Series, Cyborg, *Queer*.

## Índice

Introdução .....	5
Metodologia e enquadramento teórico.....	9
A adequação de uma perspetiva feminista.....	10
Exegese dos corpos .....	14
Capítulo 1 – Os lugares das mulheres.....	16
O papel das mulheres nos anos 70 do séc. XX na Europa .....	16
As mulheres e a banda desenhada .....	20
<i>O vagabundo dos limbos</i> e a banda desenhada .....	26
Capítulo 2 – <i>O vagabundo dos limbos</i> e as mulheres.....	28
Análise da personagem principal masculina: Axle Munshine .....	37
Axle e as mulheres .....	40
Axle e Chimeer .....	43
Axle e Reemich.....	45
Axle e Ruth.....	46
Axle, outras mulheres e outros homens.....	48
Análise da personagem Musky .....	52
Capítulo 3 – <i>Machina Speculatrix</i> - A provável impossibilidade do possível nos corpos das mulheres ....	64
Questões da identidade primária de Musky à luz das teorias ciborgue .....	64
Corpos ciborgues .....	67
Musky, ciborgues e outros corpos.....	71
Capítulo 4 – O poder de ser: O que sou e o que quero ser .....	82
Questões da identidade primária de Musky à luz das teorias queer.....	82
Musky e a importância do tema “escolha de sexo”.....	85
Corpos queer .....	86
Musky, queer e corpos.....	88
Conclusão .....	93
Bibliografia.....	99
Anexos.....	103

## Introdução

A banda desenhada é arte visual e literária, embora ainda não tenha este reconhecimento total, nem da parte das artes nem da parte da literatura.<sup>1</sup> Abrange variados géneros e estilos e os temas também compreendem uma vasta panóplia de assuntos. O seu formato também é variável assim como o suporte físico (revistas, álbuns, tiras e pranchas publicadas em jornais ou revistas periódicas, fanzines, webcomics...). A banda desenhada, enquanto disciplina artística é tão aberta e diversa como qualquer outra arte sendo classicamente apresentada numa forma narrativa com sequência de imagens e textos, ou não.

O objeto desta dissertação é uma obra de banda desenhada de ficção científica, intitulada *O vagabundo dos limbos*, com textos de Christian Godard e desenhos de Julio Ribera, incluindo trinta e um volumes editados em França, dos quais só os quinze primeiros têm edição portuguesa<sup>2</sup>. A minha análise debruça-se sobre a totalidade da obra, que não se encontra concluída, usando os álbuns editados quer em português quer em francês<sup>3</sup>. Os álbuns podem ler-se isoladamente, mas o primeiro volume é essencial para a compreensão dos outros, fazendo o autor referência aos álbuns anteriores sempre que acha aconselhável.

Nem todos os álbuns editados em Portugal fazem referência ao ano de publicação no nosso país no entanto, posso dizer que a obra foi publicada entre os anos 1978 e 2000, com exceção dos álbuns 14 e 15 publicados numa edição dupla em 2011.<sup>4</sup> Os restantes álbuns, analisados em francês, são também álbuns duplos, publicados entre 2004 e 2007. As edições originais foram publicadas em álbuns simples entre 1975 e 2003.

Emerge a necessidade de explicação/justificação desta escolha para um trabalho de dissertação de Mestrado em Estudos Feministas. São vários os pontos que me impulsionaram à

---

<sup>1</sup> Ver, a este propósito, Rui Zink no livro *Literatura gráfica?* (Oeiras: Celta, 1999), obra que resulta da sua tese de doutoramento e onde analisa a banda desenhada portuguesa contemporânea entre 1968 e 1994. Outros autores internacionais abordam recorrentemente estas questões, como Thierry Groensteen e Benoît Peeters.

<sup>2</sup> As leituras, quer da obra de banda desenhada quer da bibliografia, nem sempre foram feitas na língua original, sendo a principal razão uma maior facilidade de leitura e compreensão. Casos que suscitem algumas dúvidas de tradução serão objeto de uma comparação com o original.

<sup>3</sup> Todas as pranchas - nome atribuído a cada página numa banda desenhada - estão numeradas com o número de página e o número do álbum - nome atribuído a cada livro de banda desenhada - correspondente, à exceção do primeiro e do segundo que só contêm o número da prancha. Não indicarei então o número das páginas de cada vez que fizer referência à obra, mas sim o número da prancha e do álbum representando com a notação: (P número da prancha / número do álbum).

<sup>4</sup> *Os demónios do tempo imóvel* e *O alquimista supremo*.

escolha da obra, que passo a enunciar sem ordem específica, por não estarem interligados e não haver uma ordem necessária. Não posso, em primeiro lugar, deixar de salientar o meu gosto pessoal pela banda desenhada. O peso que a leitura de banda desenhada tem na minha personalidade e na forma de eu ver o mundo, de ver o que me rodeia é demasiado grande para ser desconsiderado. As minhas leituras, onde a banda desenhada tem um grande destaque, permitiram-me que não ficasse limitada a ensinamentos “femininos” sobre espaços domésticos e casas de bonecas. Com a banda desenhada aprendi ciência e ficção, história, humor, política e religião, aprendi a imaginar e a perspetivar outros mundos.

De facto, por ser muito expressiva visualmente e de atrativa leitura na maioria das vezes, a banda desenhada, além de lúdica, pode ser pedagógica tornando-se numa boa fonte de informação e aprendizagem. Os temas, numa imensa vastidão, passam também pela representação de mulheres: mulheres-heroínas, representações estereotipadas de mulheres, mulheres em papéis principais, em papéis secundários, autorrepresentações de autoras e muitas outras. Assim, a banda desenhada tanto pode ser conservadora e perpetuar convenções, como pode servir de meio de crítica social, transmitindo ao mesmo tempo uma nova cultura social e, como tal, servindo de agente transformador de papéis sociais. Paul Williams, em “Questões sobre ‘banda desenhada contemporânea por mulheres’” refere mesmo que as desenhadoras contemporâneas com os seus trabalhos vieram reafirmar os papéis reclamados pelas feministas e reivindicar a sua marginalidade como uma alternativa à indústria de entretenimento patriarcal (Williams 2010: 135-149).

Ao representar tipos emancipadores de identidades de mulheres, representações que estejam mais próximas das realidades contemporâneas, penso que a banda desenhada poderá cumprir um papel positivo na desconstrução de modelos vigentes e na proposta de linhas emancipadoras feministas. Há uma série de representações das figuras femininas que se têm repetido na tradição da banda desenhada, passando pelos papéis sociais – as mulheres como mães, amantes ou esposas, ou prostitutas...; pelas profissões – como, por exemplo, enfermeiras, professoras, secretárias (profissões ditadas às mulheres em sociedades

patriarcais); ou pelo lado físico – os corpos das mulheres desenhados como exemplos de beleza e elegância, corpos esbeltos, cabelos compridos, vestidos justos (imagens estipuladas pelos homens dentro do conceito de beleza ocidental), sempre com uma sensualidade sexualmente provocatória, imputando-lhes a “culpa” do desejo sexual que os homens sentirão ao observarem esses mesmos desenhos.

Na altura da saída do primeiro álbum desta série (o primeiro álbum saiu em 1975 e a produção da obra estendeu-se até 2003) estando na ordem do dia, na sociedade europeia, assuntos tão polémicos como discursos da política do corpo, para além dos discursos político/sociais (revoltas estudantis recentes em França ou o “25 de abril” em Portugal, por exemplo) e servindo também a banda desenhada de meio de crítica social, além de uma forma de contar histórias, seria de esperar que os autores não tivessem ficado indiferentes aos aspetos de mudança e às ideias vanguardistas de identificação sexual do seu tempo. Conseguiram-no apresentando-nos Musky, um ser sexualmente indefinido, inacessível e impossível no meio de uma sociedade tão bem conhecida por eles, feita de homens e mulheres segundo estereótipos que lhes são atribuídos. Musky é um ser *queer*<sup>5</sup> e acaba por escolher ser mulher (por amor a Axle), sujeitando-se aos estereótipos então impostos: um ser que ame e deseje outro espiritual e fisicamente tem que ter sexo diferente dele para ser socialmente aceite<sup>6</sup>. Musky parece uma cobaia nas mãos dos autores para testarem campos que também para eles são novos.

Convém referir que esta obra fala de um herói (Axle Munshine). A personagem principal é então um homem numa história de ficção científica, tema historicamente mais trabalhado por homens, enquanto criadores e público. O facto de ser uma banda desenhada também se torna

---

<sup>5</sup> Voltarei ao assunto.

<sup>6</sup>Marie-Odile Métral, teóloga e filósofa francesa, reflete que é constante da moral cristã desconfiar do prazer e da sexualidade, sem ousar proibi-los porque na lógica da criação são dons de Deus”. Com o advento do cristianismo, o prazer foi visto como “pecado” por alguns pensadores cristãos e pagãos. O homem não poderia sentir prazer na relação conjugal. A união conjugal era tolerada somente em vista da procriação. De certa forma, o prazer não era visto como algo inerente ao homem, ou seja, não possuía uma amplitude na vida do homem como um todo. O prazer era visto, de certa maneira, apenas em relação ao sexo. Era uma visão fragmentada do homem. O prazer e a sexualidade são dons de Deus, pois seria anti-humano o homem não sentir prazer. O homem em toda a sua vida não foi destinado a viver de modo estático em seu ser, ou seja, viver como uma máquina que não sente e não é amado. A sua vida é dinâmica, histórica e dialética. O seu viver não é somente alegria, paz, felicidade e satisfação, mas faz parte de sua caminhada, a dor, o sofrimento etc. A sexualidade humana é algo profundo na vida dos seres humanos. Ela é a dimensão global do seu viver. O objetivo da sexualidade humana é que cada ser humano seja dom na vida do outro, ou seja, toda a nossa relação com o outro e com Deus. [sic] Cf. *O prazer na dimensão religiosa* acessível em <http://www.scribd.com/doc/24964259/O-Prazer-na-dimensao-religiosa>, acedido em 8 julho de 2010.

relevante, por não existirem muitas mulheres artistas nesta área nesta época e por ser produzida em plena revolução sexual. Esta é então a história de *um homem, um cavaleiro incansável em busca da felicidade, sem desespero nem queixume* (algumas das características atribuídas ao herói no início de cada álbum): o herói dos sonhos dos rapazes e o ideal do príncipe encantado das raparigas.

O *vagabundo dos limbos* insere-se dentro da banda desenhada de tradição conservadora e também comercial. O meu objeto não é pois, o estudo de bandas desenhadas de caráter mais contemporâneo, onde existem já outras representações de mulheres, no entanto, não posso deixar de abordar algumas transformações a essas representações e aludir, mais à frente, a algumas autoras femininas, como forma de mostrar também as alterações ao universo da banda desenhada em que a preponderância dos nomes masculinos se fazia sentir, principalmente a nível de autores (escritores ou desenhadores).

Nos dias de hoje, surgem então muitas outras representações, “novos” papéis das mulheres, as suas necessidades e as realidades que se lhes deparam diariamente num mundo onde já se instalou uma igualdade a nível de deveres, mas não de direitos. Os papéis sociais das mulheres, relacionados com o trabalho fora da esfera familiar (mais que os culturais, estando estes muitas vezes relacionados com os que são atribuídos às mulheres dentro dessa mesma esfera familiar ou comunidade) alteraram-se e hoje as mulheres já ocupam praticamente quase todos os lugares que eram monopólio dos homens. São estas alterações lugar de desconstrução do feminino convencional, oferecendo uma nova amostragem daquilo que afinal já existia há muito tempo mas permanecia oculto, apesar de se encontrar perante os nossos olhos todos os dias. Como diz ainda Williams, no final do seu artigo, referindo-se às vozes femininas contemporâneas que fazem banda desenhada:

“...eram afinal ideias às quais nos tínhamos tornado demasiado familiarizados, mas ditas agora num tom diferente. No surrealismo calão franco-canadiano de Julie Doucet, na raiva sem barreiras de Bitchy Bitch, e nas novelas empáticas dos irmãos Hernandez, a banda desenhada contemporânea de mulheres dá-nos a oportunidade de ouvir muitos tons do feminismo a pedir-nos a atenção.” (Williams 2010)



## Metodologia e enquadramento teórico

Como este trabalho pretende ser uma leitura feminista da banda desenhada, *O vagabundo dos limbos*, a metodologia usada será a análise qualitativa, quer através dos textos quer através das imagens, da representação das personagens femininas e masculinas e dos seus papéis e a reflexão sobre a sua relação com a ideologia da sociedade ocidental que as enquadra. Aproveito assim para desconstruir modelos sexistas que esta obra possa apresentar.

A minha análise incidirá principalmente sobre a personagem Musky, “filho único do príncipe dos Eternautas”. Na abordagem do caso de Musky foram-me úteis teorizações sobre as identidades sexuais, entre as quais saliento Judith Butler e Monique Wittig, dentro das teorias *queer*, e Rosi Braidotti e Donna Haraway nas teorias ciborgue, por abordarem ideias de escolhas sexuais e possibilidades de igualdades e liberdades sexuais através do corpo. Transversalmente pretendo perceber qual a libertação da personagem, por ter potencialidades emancipatórias no seu corpo, para ser exatamente o que deseja e porque o deseja, ou se afinal os modelos usados são a perpetuação dos convencionais na cultura ocidental, ficando a personagem aquém nesta proposta. Daí a escolha da primeira parte do título da minha dissertação: *O poder de ser – O que sou e o que quero ser*.

Além da abordagem de Musky utilizando teorias *queer* e teorias ciborgue, como já foi referido, e tendo em conta a importância da personagem Axle, este trabalho incidirá sobre as ligações entre ele e as várias mulheres que vão aparecendo ao longo da obra e na sua ligação com Musky, assim como sobre as várias representações do sexo feminino ao longo da obra e papéis que lhes são atribuídos.

Como no início da série Musky é um ser assexuado, a forma de o autor se dirigir a esta personagem traz necessariamente ambiguidades (note-se, desde logo, a primeira referência usando o masculino – “filho único”). Eu própria me deparo com alguma dificuldade na escolha do feminino ou do masculino quando me refiro a Musky. Além de tanto a língua portuguesa como a francesa serem muito determinantes quanto ao género, a obra também varia esse próprio tratamento atendendo ao episódio ou a quem tem a palavra. Opto então, pelo tratamento (feminino ou masculino) que a personagem me vai transmitindo na minha própria leitura, que tem

sempre alguma carga subjetiva, embora a sua imagem iconográfica seja andrógina e as roupas que veste não permitam visualizar traços femininos ou masculinos no seu corpo até ao momento em que se percebe que Musky já se definiu sexualmente.

### **A adequação de uma perspectiva feminista**

Nas sociedades conhecidas regidas por um sistema patriarcal, as mulheres têm representado papéis subalternos ao longo da história. Uma história que é escrita por homens. Uma história que apaga ou relega sempre para segundo plano os papéis das mulheres na própria evolução da história. Os papéis reconhecidos às mulheres têm sido predominantemente os que estão associados à esfera doméstica: casa, marido e filhos. Ainda hoje os actos sexuais são encarados por muitos homens como uma necessidade fisiológica, quando lhes dizem diretamente respeito, mas são considerados leviandades se são exercidos livremente pelas mulheres. Simone de Beauvoir diz “Ela não é senão o que o homem decide que seja [...] a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial.” (Beauvoir 10). Sempre presente a dualidade o “homem” e o “outro”, que é “a outra” que Luce Irigaray critica em *Ce sex qui n’en est pas un* opondo-se às ideias de Sigmund Freud. Esta autora refere que a identidade sexual feminina não se pode controlar pela existência de uma identidade sexual que apresenta um pénis e que é o modelo, e que as relações sexuais não podem ser simplesmente para reprodução sexual, apesar da importância da mesma. (Irigaray 1991)

As imagens estereotipadas das mulheres têm já um longo historial. Jean Delumeau, em *História do medo no ocidente*, apresenta a visão que se tinha das mulheres entre os anos 1300 e 1800 (Delumeau 1989: 310-349). O mistério da maternidade que liga o mistério da fisiologia feminina às lunações, a repelência do fluxo menstrual, o canibalismo sexual visto nas mulheres com desejos sexuais, a mulher como maligna e enganadora, a voz das mulheres como agressiva e insubordinada, o sexo como pecado e a virgindade das mulheres enaltecida são alguns dos exemplos por ele apresentados. Quantas destas ideias não são ainda hoje parte de convicções

inabaláveis, como se fossem dogmas? Repare-se, por exemplo, no impedimento do uso do preservativo por parte da Igreja Católica, o uso da burka e do véu no Islão ou a atribuição de várias profissões a homens e outras a mulheres. Questiono-me, por exemplo, quantos educadores de infância do sexo masculino existirão? Esta pergunta levanta-me outra: se são as mulheres que educam as crianças, porque não mudam os estereótipos? Porque não mudam as mulheres a sua própria imagem perante as crianças que educam, perante os/as seus/suas filhos/as?

Michel Foucault, em *A história da sexualidade - A vontade de saber* e em *Microfísica do poder*, refere-se a “dispositivos de sexualidade” e explica o que isso significa dizendo que são um conjunto de elementos heterogêneos que englobam discursos, instituições, leis, pensamentos filosóficos, morais, estéticos e até administrativos, que jogam numa rede, trocando entre si posições e que se podem validar ou invalidar uns aos outros para além do que já tenham determinado num momento anterior, em situações de emergência, posições essas em que se tornaram dispositivos de controlo (Foucault 1994). Tal significa que vivemos numa sociedade onde grande parte marcha ao compasso da verdade ou seja, produz e faz circular discursos que funcionam como verdade, e que detêm assim poderes específicos que podem ser alterados consoante as conveniências do poder. Vão então atuar sobre um determinado sistema (tomo como exemplo o sistema de ideias heterossexuais compulsórias), estabelecendo relações e exigindo rearticulações, reajustamentos como respostas à ação, ao mesmo tempo que tem que atuar como um processo de preenchimento estratégico (reutilização de maus resultados num aproveitamento benéfico para algo). A educação dos seres humanos é assim delineada a partir destes jogos de poder, sexistas e maioritariamente misóginos, por relegarem as mulheres para condições de submissão e que o feminismo vem combater.

Maria de Lurdes Pintassilgo definiu:

“O feminismo – enquanto designação que engloba movimentos do fim do século passado e movimentos sociais de hoje – é a denúncia e a luta contra as práticas sexistas.

Consideram-se sexistas as atitudes, práticas, hábitos, e, em muitos casos, a própria legislação, que fazem das pessoas pertencentes a um sexo – só por esta razão – seres humanos inferiores nos seus direitos, na sua liberdade, no seu estatuto, na sua oportunidade real de intervenção na vida social.” (Pintassilgo 1981: 12).

O *vagabundo dos limbos* não é uma obra que se possa de alguma forma considerar feminista na sua perspetiva. Além de não apresentar personagens femininas a interpretarem papéis de relevo, que as coloquem em circunstâncias de igualdade social com as personagens masculinas, com a exceção da mãe de Musky que herda o lugar do marido após a sua morte, e de todos os estereótipos patriarcais serem apresentados ao longo do desenrolar das aventuras, apresenta-me no entanto uma mão cheia de temas dignos de serem analisados na forma como reproduzem estereótipos atribuídos às mulheres, aos homens e às relações entre os sexos. Não considero, porém, que seja uma obra misógina ou machista. Interrogo-me sobre a possibilidade de, por detrás dos estereótipos, estar presente uma perspetiva crítica, embora predominantemente submetida aos objetivos comerciais. Veja-se a título de exemplo o início do álbum 6, *Quelle réalité Papa?* que é indiciador de que os autores estavam sensíveis aos assuntos relacionados com os papéis atribuídos às mulheres. As duas primeiras pranchas apresentam a relação entre uma atriz (que vai desempenhar o papel de Chimeer<sup>7</sup> num filme), com uma imagem iconográfica segundo padrões de beleza ocidental e com pouco nível cultural, sendo por isso constantemente humilhada verbalmente pelo realizador que a acompanha e que chega mesmo a dizer: “Dire que des types vont phantasmer en voyant ce boudin se trémousser sur l’écran!” e logo de seguida: “Ecoute, bébé! Jái déjà réalisé plusieurs de ‘séries’ à succès. Et **je sais** ce qui plaît au public. Alors, entraîne-toi plutôt à bien te pénétrer du personnage, parce que...” terminando na vinheta seguinte dizendo: “...les blondes pulpeuses se ramassent à la pelle, dans le coin, mon lapin!”. Estas suas palavras têm como efeito uma reação violenta por parte da atriz que lhe bate com o guião do filme ameaçando-o: “Fais-moi ce coup-là, espèce de salaud, et tu peux être sûr que je vais trouver ta femme, **et je lui sors tout le paquet!!!**”. (P1/6 e P2/6)

Esta cena revela a existência de atritos entre uma mulher e um homem, provocados pelos discursos que a personagem masculina utiliza, altamente impregnados dos estereótipos das mulheres, que os autores reforçam com o uso de imagens pictográficas, também elas estereotipadas. No entanto, estamos perante uma mulher que, ao ser confrontada e até

---

<sup>7</sup> Personagem da banda desenhada em estudo e a apresentar posteriormente.

humilhada com uma linguagem que a relega para uma categoria inferior, por ser bela e loura, se encontra em posição de se defender, mostrando que as mulheres resistem e já possuem pelo menos o poder da palavra.

Ainda dentro deste contexto, a frase que se lê no álbum 3, *Les charognards du cosmos* na prancha 16 (P16/3), que faz alusão à publicidade para uma igreja: "Prix spéciaux pour les associations féminines..." é outro dos pontos que também justifica a análise que pretendo elaborar, já que os próprios autores ao abordarem o assunto me despertaram a atenção para estas situações.

João Teixeira Lopes no seu artigo "O estranho mundo da escola secundária Ferreira de Castro", acerca de um panfleto que circulava naquele espaço escolar, em maio de 2001, refere que apesar de os seus conteúdos serem discriminatórios para as mulheres, este serviu para levantar questões que de outra forma continuariam a existir, mas ocultas como se fossem norma (Lopes 2002: 99-105). Porque me permite reperspetivar o feminino, permite-me elaborar um estudo sob a perspetiva das teorias feministas. Não posso assegurar ou enunciar, nem o pretendo, qual o propósito dos autores ao apresentarem as personagens, tanto femininas como masculinas, de forma tão estereotipada mas, dado o contexto histórico e social em que eles se moviam, posso arrogar-me o direito de pensar que poderá refletir questões relativas aos papéis atribuídos pela sociedade a mulheres e homens. Susan Sontag, em *Contra a interpretação*, diz: "O estilo moderno de interpretação escava e, à medida que escava, destrói; cava "debaixo" do texto, para encontrar um subtexto que seja verdadeiro". Parece haver uma necessidade premente de interpretação, de saber o que o outro quer dizer. Não pretendo interpretar as razões dos autores, atendendo a que qualquer interpretação é subjetiva e pode deturpar o sentido do autor. Mas é na hermenêutica da obra que se situa o feminismo nesta dissertação e daí a segunda parte do meu título: *Uma leitura feminista de O vagabundo dos limbos*.

Parece-me importante referir que a minha leitura de *O vagabundo dos limbos* hoje, em confronto com a que dela fiz nos anos 1970-80, levou-me a uma reflexão que está subjacente a este trabalho. Também a esse nível é importante o contexto histórico e social: vai uma grande distância entre a ditadura, de onde a sociedade portuguesa tinha saído recentemente e onde os

lugares das mulheres eram tão diferentes dos que são agora, e a liberdade de hoje; entre a adolescente e a mulher madura vai outra distância. É dessa aprendizagem que surgiu a escolha desta obra e a razão da sua introdução nos estudos feministas.

### **Exegese dos corpos**

Axle Munshine, personagem principal de *O vagabundo dos limbos*, é apresentado como um herói interplanetário, um sonhador em busca da felicidade acima de qualquer outra coisa, um cavaleiro que coloca a vida em risco para encontrar a mulher dos seus sonhos – Chimeer, e para cumprir os seus deveres, que lhe são atribuídos pela Guilda (centro nervoso do império galáctico que comanda as missões de Axle pelo universo). Traz no peito “o escudo do Grande Conciliador”, órgão máximo que lhe atribui um estatuto quase supremo.

Axle é enviado ao povo eternauta para apresentar uma proposta de que este se junte à confederação da Guilda. O príncipe dos eternautas, pai de Musky, governa seis planetas e pede a Axle que leve consigo o(a) seu(ua) filho(a) nas suas viagens. Explica que Musky bloqueou o seu desenvolvimento físico e mental aos treze anos de idade, escolha que deliberadamente fez para poder mais conscientemente decidir sobre a sua identidade sexual, e que mantém há centenas de anos. O processo só é reversível após Musky conhecer alguém que lhe dê vontade de envelhecer. As sucessivas histórias desta banda desenhada contam assim as viagens realizadas por Axle e Musky através das galáxias. Apesar de as seis primeiras, de sete, vinhetas da primeira prancha do primeiro álbum, nos dizerem “Ceci est l’histoire d’un homme...”, referindo-se a Axle, ainda nessa mesma sexta vinheta introduz-se a personagem Musky, mostrando que Axle não existe sem Musky. *O vagabundo dos limbos* relata assim as aventuras de Axle Munshine e Musky (figura 1).

Axle é transportado para mundos e galáxias distantes e as suas aventuras exploram as várias condições existenciais dos seres humanos, como a escravatura, a dependência de drogas, os mitos, a política, a mente humana, a condição feminina (de onde realço a prostituição,

tema bastas vezes retratado), os lugares mais obscuros da mente e das atitudes humanas (a atribuição “vagabundo dos limbos” a Axle não será em vão).

Ao mesmo tempo e também através de imagens e histórias desses outros mundos, a obra aborda factos e personagens ilustres da história mundial, realçando o seu lado negativo e obscuro, resultando do conjunto um retrato muito pouco favorável da espécie humana. Os autores fazem também referência a obras científicas, no intuito de tornar mais verosímil a sua história imaginada.

Entretanto Axle, na sua busca incansável pelo Amor, transpõe as portas dos sonhos tornando-se proscrito, já que no seu mundo isso é considerado crime, encontra a sua amada, entrega-se à sua busca e percebe que Chimeer é Musky.

Num ambiente de mundos paralelos existe uma Musky e uma Muskie, fírmãs que partilham a gestação de um filho. Musky como objeto do amor de Axle entrega-se-lhe sexualmente, engravida e mais tarde passa para Muskie o seu feto (nos povos extraterrestres tudo é possível) libertando-se novamente para seguir o seu herói, que entretanto altera o seu motivo de buscas (Chimeer/Musky) passando-o para Muskie, que fica retida num outro mundo com o seu filho. Quanto a Musky e à sua relação com Axle, pretendo analisar a construção da sua personalidade e ver até que ponto a influência de Axle é decisiva na sua construção. Analisarei os textos, as imagens e as personalidades para perceber se as personagens me permitem perspetivar o feminismo, qual o tipo de imaginação dentro da obra, se é masculina ou feminina, e também saber se Musky pode servir para desconstrução dos padrões tradicionais da sociedade ou até que ponto ela consegue fazê-lo ou não.

Antes de passar à análise da obra e das suas personagens, parece-me ser útil contextualizá-la no espaço/tempo relativamente à saída dos primeiros álbuns, atendendo à relevância que pode ter a simultaneidade dos assuntos tratados pelos autores com os assuntos duma época recheada de transformações sociais muito ligadas aos assuntos sexuais.

## Capítulo 1 – Os lugares das mulheres

Mas a história (não obstante as singularidades) repete-se vezes sem conta.  
(*O vagabundo dos limbos*)

### O papel das mulheres nos anos 70 do séc. XX na Europa

A primeira fase dos movimentos feministas, conhecida como “primeira vaga”, debruçou-se sobre questões relacionadas com os direitos políticos das mulheres. Esta fase surge após a Revolução Francesa e desenvolve-se até ao fim da primeira guerra mundial. As mulheres pretendiam ser reconhecidas como cidadãs a par dos homens e surge a primeira carta dos direitos das mulheres, destacando-se as figuras de Olympe de Gouges e de Mary Wollstonecraft. Era o lugar social que estava em causa, já que as mulheres ocupavam um lugar hierárquico equivalente ao dos escravos<sup>8</sup>. John Stuart Mill apresentou também na altura uma proposta para a substituição da palavra *homem* pela palavra *pessoa*. É com o movimento sufragista que se discute e se luta pelo direito ao voto por parte das mulheres. Este e os outros movimentos partiram da introdução massiva das mulheres no mercado de trabalho, devida à conjuntura política e socioeconómica em que se encontrava a Europa e os Estados Unidos, com regimes capitalistas que não agradavam aos trabalhadores em geral, mas que queriam essencialmente mão-de-obra barata, que iam buscar ao sexo feminino. As questões passavam pelos direitos das trabalhadoras aquando da maternidade e a ideia de paternidade. A par disto agiam os movimentos abolicionistas. Com a entrada no mercado de trabalho facilitada e consequente emancipação financeira, as mulheres ganharam armas para se começarem a fazer ouvir em defesa dos seus direitos.

A sociedade estava (e está) ainda habituada a ver as mulheres confinadas ao espaço doméstico, mesmo depois do seu envolvimento em trabalhos fabris, por altura da 2ª Grande Guerra (espaço que só ocuparam porque havia necessidade de alguém que trabalhasse nesses espaços e que sustentasse a família, já que os homens tinham sido chamados para a guerra). No entanto, quando acaba a 2ª Guerra Mundial e com o consequente retorno dos homens aos

---

<sup>8</sup>Também nesta altura os revolucionários exigiam uma carta universal dos direitos dos homens e cidadãos.



seus locais de trabalho, há um retrocesso nos direitos e lugares sociais que as mulheres tinham conquistado.

Como reação a este retrocesso, começa um novo processo de consciencialização em termos de cidadania. No espaço de tempo seguinte, a educação alcançada por algumas mulheres permitiu-lhes novas perspetivas. As políticas do corpo (o direito à contraceção, o direito a “dizer não” contra a violação pelo marido) tomam especial relevância, quer na Europa, quer nos Estados Unidos da América e surge a ideia de que o pessoal é político (anos 60 do séc. XX). Reivindicam ocupar espaços tradicionalmente atribuídos aos homens no mundo do trabalho e começam também a frequentar as universidades mais massivamente o que tem como consequência um “abandono” dos lares, retirando-lhes tempo para cuidar dos mesmos, deixando as relações familiares tradicionais num lugar quase secundário (luta pela cidadania económica). No entanto, fizeram sempre questão de dizer que as suas vozes, ao alvejarem lugares sociais de igualdade com os homens, não pretendiam a desestruturação familiar. As mulheres percebem que o espaço doméstico é também produto de uma organização social e por isso reproduz as mesmas estruturas de poder. É no seguimento destas lutas visando políticas de reprodução, contraceção, aborto, violência doméstica, abuso dos corpos femininos na utilização pela publicidade e arte, heterossexualidade compulsiva e identidade das mulheres, que se continuam a debater e a fazer valer as leis acima referidas<sup>9</sup>. Passa-se de uma política de igualdades para uma política de autonomia (segunda vaga do feminismo).

Foi no início dos anos 1970<sup>10</sup>, após o “Maio de 68”, com as revoltas estudantis, da classe trabalhadora e das feministas, que grandes alterações políticas, estruturais e sociais aconteceram em França, nomeadamente questões acerca de algumas leis relacionadas com os direitos cívicos das mulheres. Refiro-me à lei do aborto, à lei do divórcio e ao direito ao voto, leis

---

<sup>9</sup>*Um olhar sobre os feminismos. Pensar a democracia no mundo da vida*, Carmo Marques, Conceição Nogueira, Maria José Magalhães e Sofia Marques Silva.

<sup>10</sup> *História universal: Do início ao fim da guerra fria*, Cap. VII, Os países da Europa ocidental. Ed. Planeta Agostini, 2005, Vol. 16. 208-266.

estas que têm sofrido consecutivas alterações<sup>11</sup> e também a leis relacionadas com direitos laborais.

Assim, os anos 1970 - 80 em França foram prolíferos em encontros de debate de questões feministas, originando-se uma corrente feminista francesa na Europa, enquanto do outro lado do oceano se faziam ouvir as vozes das feministas americanas, num ativismo idêntico mas com alguns pontos contraditórios. Enquanto as francesas defendiam que “a subjetividade feminina é derivada da fisiologia e dos instintos físicos, na medida em que estes afetam a experiência sexual e o inconsciente”, o que dava origem a uma nova consciência das mulheres, e se realçava a ideia de *l'écriture féminine*, que sublinha a ideia de que escrever a partir do corpo é recriar o mundo, as americanas (Kate Millet escreve *Política Sexual* em 1970) “estão cada vez mais abertas à teoria e às críticas filosóficas, psicanalíticas e marxistas dos modos masculinizados de ver o mundo”. (Jones 2002: 75-95)

É nesta época que nomes como Julia Kristeva (publica *Semiótica* em 1969<sup>12</sup>), Hélène Cixous (publica *Le rire de la Meduse* em 1975<sup>13</sup>) e Luce Irigaray (publica *Ce sex n'en est pas un* em 1977), todas elas seguidoras dos princípios de Lacan, se destacam e são consideradas hoje as mães da teoria pós-estruturalista feminista<sup>14</sup>. Ann Rosalind Jones considera que as três autoras contrapõem a experiência corporal das mulheres - para que as mulheres se descubram e expressem têm que começar pela libertação da sua sexualidade, que começa pelo seu corpo, com a sua diferença genital e libidinal - aos símbolos fálico-simbólicos do pensamento ocidental e concluíram que uma resistência a essas ideias, proclamadas pelos homens (classe dominante)

---

<sup>11</sup> Em França (e referindo-me às leis que saliento neste texto) a lei do divórcio é de 1792, a de direito ao voto é de 1944 e a de IVG é de 1975 enquanto em Portugal, e a mero título de comparação, a lei do divórcio e do voto é de 1910 e a lei da IVG é de 2007. No entanto qualquer uma delas foi sujeita a várias votações (lei do direito ao voto para as mulheres em França) e alterações, tendo mesmo havido alguns retrocessos, como foi o caso da lei do divórcio em Portugal, através da Concordata entre o Estado Português e o Vaticano em 1940, e o real direito ao voto para todas as mulheres em Portugal só chegar em 1975. Nem o Tratado de Genebra (1951) nem o de Pequim (1995) conseguiram através das suas convenções que as igualdades de direitos fossem cumpridas. Quanto a leis laborais e de violência contra as mulheres continuam em debate nos dias de hoje. In <http://www.infofemmes.com/v2/p/Se-documenter/Historique-du-droit-des-femmes/60> e *História universal*: Do início ao fim da guerra fria, Cap. VII, Os países da Europa ocidental. Ed. Planeta Agostini, 2005, Vol. 16. 208-266. acedidos em 15 de fevereiro de 2012.

<sup>12</sup> No cerne dos seus estudos situa-se a problemática da linguagem e a questão de como se define, exatamente, a linguagem. Diz ainda que “féminine” não é exclusivo das mulheres.

<sup>13</sup> *Le Rire de la Meduse* fala-nos sobre a contribuição do homem para a invisibilidade da mulher e o seu não desenvolvimento

<sup>14</sup> Há uma contradição entre as ideias de Virginia Woolf, e a sua defesa de que um/a escritor/a deve ser andrógino, e as ideias destas autoras, que se inserem nas lutas dos anos 70, dando origem ao pós-estruturalismo feminista.

e apoiadas pela religião, filosofia e língua, terá que ser a resistência que se manifesta no conceito de *jouissance*. Cixous e Irigaray adiantam que o uso de uma nova linguagem requerida para o tratamento desse tema poderá desconstruir eficazmente os conceitos e controlos falocêntricos. (Jones 2002, 75-95)

António Fernando Cascais refere também que foi nos anos 1970 que se criaram várias associações e movimentos homossexuais (Cascais 2004: 21-89). Há assim, nesta época, movimentos de teor sexual que apelam e exigem uma mudança de olhar acerca da sexualidade.

Monique Wittig, uma das fundadoras do Mouvement de Libération des Femmes (MLF), põe em causa o conceito tradicional de dois sexos e a consequente dicotomia entre eles – mulher e homem. Contesta o sexo como uma categoria única e absoluta, acorrentada à natureza. A “categoria de sexo” para Wittig é uma construção social e política, com vista a uma ordem social e de poder, por parte do patriarcado, que se renova e regenera sempre que as mulheres tentam contrariá-la, usando os mesmos conceitos, tendo que se fazer a abordagem da luta através da abolição de classes.

Assim, apesar de terem um ponto comum já que todas partilhavam um mesmo opositor, o pensamento masculinista patriarcal, e partilharem a mesma forma de resistência, as feministas francesas e as americanas (Wittig continuou a sua carreira nos Estados Unidos da América) utilizam diferentes formas de ataque.

Já Simone de Beauvoir dizia que é quase uma obrigação social imposta ao sexo feminino tornar-se mulher (e que não se nasce mulher). Como se fosse uma sina biológica ou determinação dos deuses. Beauvoir também refere um aspeto importante para este trabalho. O facto de perguntar se basta vestir uma saia para se tornar mulher (Beauvoir 1970). Na obra em apreço, o vestuário de Musky sugere o de um palhaço, não identificando o sexo, e está desenhado de maneira a que não se percebam as formas do corpo, mesmo depois de se ter tornado mulher e de ter desenvolvido um corpo feminino, já que as formas não se fazem notar mantendo o mesmo corpo juvenil/andrógino apresentado até então.

## As mulheres e a banda desenhada

Após a contextualização da situação das mulheres no plano político e social e do traçado breve da evolução do pensamento feminista sobre as identidades sexuais, abordo agora a situação das mulheres dentro da área da banda desenhada.

É exatamente no fim do século XIX e início do século XX que começam a aparecer mulheres a produzir banda desenhada, quer na Europa quer nos Estados Unidos da América. Muitas delas vêm do campo da ilustração, especialmente de livros de histórias infantis, passando depois à banda desenhada. As mulheres eram então fundamentalmente ilustradoras – desde o século XIX que existem mulheres a trabalhar na área da ilustração, essencialmente de livros infantis.<sup>15</sup>

Até aos anos 1950 as mulheres trabalhavam essencialmente na sombra dos desenhadores mais conhecidos, como coloristas, muitas vezes dos trabalhos dos próprios maridos ou familiares.<sup>16</sup> Uma das bandas desenhadas que vou referir em termos de comparação no capítulo dois é *Valèrian*. Évelyne Tranlé é a colorista desta série e é irmã de Jean-Claude Mézières, desenhador dessa obra. É ela quem define a cor nas aventuras de *Valèrian e Laureline*. No entanto, o seu trabalho só é creditado a partir do álbum *O Império dos mil planetas* em 1982, o que demonstra a sua posição subalterna dentro da cadeia de trabalho onde está inserida. Évelyne Tranlé é também a colorista de outros grandes nomes da banda desenhada como Cabu, Fred, Jean Giraud/Moebius, Gérard Lauzier e Albert Uderzo.

A revista *9<sup>e</sup> Art – Les cahiers du Musée de la bande dessinée*<sup>17</sup> tem um dossier dedicado à banda desenhada, onde uma série de artigos, cujo tema são as mulheres (de sete artigos, três foram escritos por mulheres), aborda a evolução, desde o início do século XX, das revistas de banda desenhada (francesas, inglesas, americanas ou japonesas), dirigidas a um público feminino. Na apresentação deste dossier, Thierry Groensteen, refere que há dois tipos de publicação: as revistas que são ilustradas por mulheres são claramente identificadas com elas e

---

<sup>15</sup> Disponível em <http://www.bdparadisio.com/femmes.htm>, acedido a 18 julho 2012

<sup>16</sup> Amélia Pae da Vida foi a primeira desenhadora portuguesa de banda desenhada. (Cleto 2005)

<sup>17</sup> Tenho que referir que em todos os livros/revistas a que tive acesso sobre banda desenhada feita por mulheres, a indicação de artigos que se referem a mulheres surgem a cor-de-rosa.

dirigidas a elas, enquanto outras, donde destaca como exemplos Tintin, Spirou, Vaillant ou Pilote, podem ser reivindicadas para um público sexualmente indiferenciado (Groensteen, 32).

Pode ler-se ao longo dos artigos que as revistas dedicadas ao público feminino não se dedicavam de forma exclusiva à divulgação da banda desenhada nem tinham apenas uma vertente lúdica. Eram compostas por artigos que ensinavam as raparigas a ser, ou não ser, mulheres. Os temas passavam pelas receitas de culinária, bricolage, concursos, *roman dessiné* (Giet, 44-51) e, mesmo quando abordavam questões históricas, as personagens escolhidas transmitiam sempre “bons valores morais” – por exemplo, “la reine Victoria, présentée comme une bonne mère et une épouse soumise” (Dessaux, 55) – adaptados ao público em questão. Com o decorrer dos anos, a variação dos temas apresentados deveu-se a questões dirigidas às revistas e colocadas pelas leitoras, começando a ser abordados temas relativos à gravidez, por exemplo (Ternaux, 61-65). Já as revistas para rapazes abordavam histórias de aventuras reais ou não, dentro de contextos de guerra, natureza ou desporto (Kidson, 40). Há a referir que estes trabalhos são essencialmente feitos por homens – Julio Ribera também participa em algumas, antes de se juntar a Christian Godard (Mercier, 58) – mas há igualmente mulheres desenhadoras a partir de 1950. Mercier coloca ainda a questão sobre o porquê desta aparição das mulheres na banda desenhada nesta altura e associa-a a uma consequência da guerra – como aconteceu em outras profissões – sem no entanto conseguir explicar o facto e perguntando inclusive por que não terá havido uma alteração nos temas, questão que também deixa em aberto. Apresenta alguns nomes de que saliento Manon Lessel, Elizabeth Ivanovsky ou Jacqueline Duché, entre outras, e no final dos anos 1970 destaca Jacqueline Lay, Nadine Forster e Joëlle Savey.

Resumindo, a banda desenhada, destinada então a um público heterogéneo, numa primeira fase, no princípio do século XX, dava muito pouco destaque às mulheres e, numa segunda fase, entre os anos 1950-60, quando surge a banda desenhada com humor (Lucky Luke, Astérix...), estas surgem ainda sempre com papéis subalternos.

Apesar de as mudanças imprimidas pelo “feminismo” já se fazerem sentir na vida ativa e prática do mundo do trabalho a situação não era ainda de igualdade entre os sexos no que diz

respeito ao mundo da banda desenhada. É a partir dos finais dos anos 1960 que há uma maior entrada de mulheres na área da banda desenhada.

Mesmo assim poucas são as autoras que não trabalham para outros desenhadores, não se podendo fazer então uma leitura comparada da banda desenhada nestes anos, no que diz respeito a representações iconográficas das personagens desenhadas por mulheres e por homens. Pode-se dizer que, apesar de em número inferior em relação a heróis masculinos, já havia heroínas mulheres.

Referindo-me apenas a edições francesas: em 1905, em fevereiro, na revista *La Semaine de Suzette* (editada em França, a partir de 1905) é editada a banda desenhada *Bécassine*. Joseph Pinchon foi o autor do desenho e o argumento inicial era de Jacqueline Rivière, que foi substituída mais tarde por Caumery. *Bécassine*, cujo nome verdadeiro é Annaick Labornez, é uma provinciana bretã, que trabalha como criada doméstica e tem um papel secundário. A sua personagem sofre algumas modificações a nível de personalidade até que em 1913 passa a heroína da série e anos mais tarde chega mesmo a contribuir para a vitória dos aliados na 1ª Grande Guerra. Além de ter sido a primeira personagem feminina também se pode considerar a primeira heroína da banda desenhada francófona. Esta personagem é alvo de estudos, já que gerou polémica pela forma negativa como caracterizava a burguesia bretã. Era desenhada sem boca para não protestar.

Os papéis femininos, maioritariamente secundários, seguiam sempre papéis sociais tradicionais bem definidos: o papel de mãe, dona de casa, esposa ou noiva – estes casos passavam sempre pelas esperas pelos maridos, sequelas de raptos e salvamentos, que eram feitos pelos seus heróis ou vilãs, que de tudo faziam para levar os homens a abandonar as esposas. Todas as representações eram de mulheres sensuais, de forma a captar o olhar de quem lia as bandas desenhadas e que eram essencialmente homens.

Entre os anos 1966 a 1970 começam a aparecer as mulheres como personagens principais. Sempre dentro de um campo erótico, a ênfase dada ao corpo das personagens femininas deu origem a editoras especializadas neste tipo de banda desenhada. Eric Losfeld fundou uma editora especialista neste género. Pravda, *La Survireuse*, dentro dum estilo Pop Art

e *Barbarella* (começou a ser editada em 1962) são nomes sonantes nesta área. Houve uma alteração na forma de fazer banda desenhada. O corpo da mulher passou a ser usado sistematicamente em cenas de nudez e utilizado dentro dos mais diversos temas. *Valérian*, uma outra banda desenhada de ficção científica, recorre frequentemente ao uso da nudez em Laureline (companheira de Valérian, personagem principal). Há uma chamada de atenção para um público masculino mais velho através do erotismo.

A análise de uma banda desenhada terá que ter em consideração alguns fatores importantes, já que as publicações, os temas e os assuntos são dirigidos a públicos diferentes. A banda desenhada *Tintin*, por exemplo, foi criada para um público infantil, masculino, e era editada numa revista de escuteiros e para escuteiros e além disso manteve sempre a mesma linha: o elemento principal desta banda desenhada era contar histórias de aventuras. Os papéis atribuídos às mulheres têm assim que ser estudados enquadrando-os dentro da época e dos fins para que foram desenhados. O facto de não existir uma grande quantidade de mulheres nesta banda desenhada não significa que Hergé fosse misógino ou que pretendesse relegar as mulheres para segundo plano. O que há a ter em atenção numa crítica a uma obra nestas condições são os papéis atribuídos, as características das personagens femininas e a forma como são apresentadas.<sup>18</sup>

Em França, a primeira mulher de destaque nesta área, já nos anos 1960, é Claire Brétecher que trabalhará com grandes nomes da banda desenhada. Em 1976, Nicole Claveloux cria a sua primeira banda desenhada para adultos, mas é necessário chegar ao fim dos anos 1970 e princípios de 1980 para haver uma nova projeção de nomes femininos.

Claire Brétecher introduz a personagem feminina despreocupada com o corpo, a imagem da mulher gorda, com pelos, “desleixada” com as preocupações com a sua imagem que as mulheres deveriam demonstrar. Outras questões sobre o corpo feminino como a menstruação, as alterações hormonais ou físicas e sexuais das mulheres, a violência sexual exercida sobre as mulheres ou até as políticas exercidas sobre os corpos das mulheres (o

---

<sup>18</sup> Tenho em mente a investigação de Ana Bravo, *A invisibilidade de género feminino em Tintin. A conspiração do silêncio*. Este seu trabalho foi realizado na área de Estudos sobre as Mulheres e foi posteriormente editado em livro. Por razões de economia de espaço não foi possível analisar essa obra.

aborto) são introduzidas na banda desenhada sempre por mulheres. Os aspetos principais e os papéis representados deixam de estar sempre relacionados com os papéis sociais tradicionais atribuídos e as imagens estereotipadas referidos atrás.<sup>19</sup> As obras passam a mostrar as mudanças que a própria sociedade vai sofrendo, acompanhando assim a luta das mulheres envolvidas em lutas feministas.

Se este é o panorama europeu, similarmente, nos Estados Unidos da América, pode verificar-se que o panorama da banda desenhada, quer do tipo de edições quer do espaço público/privado que as mulheres ocupam dentro dos meios da banda desenhada, quer ainda das representações dos sexos nas obras é em tudo idêntico ao que se passou e passa na Europa e especificamente em França. Não posso deixar de fazer, no entanto, um destaque especial dos *comics* de super-heróis, género muito difundido neste país. As imagens das mulheres super-heroínas com corpos muito curvilíneos, anatomicamente impossíveis na realidade, com uma seminudez para que se crie um apelo erótico a um *voyerismo* típico numa banda desenhada dirigida essencialmente a um público masculino, podem levar à ideia de que as mulheres ideais devem ter corpos semelhantes, sendo o ideal um modelo de beleza ocidental.<sup>20</sup> Estas produções americanas surgiram depois de meados dos anos 1960 – antes da explosão em França das bandas desenhadas eróticas –, sendo a primeira super-heroína a ser criada a *Wonder Woman* em 1941, pela DC Comics

Segundo Williams, a história da banda desenhada de mulheres remonta a 1930, com distinção de tiras de banda desenhada para públicos femininos como *Little Orphan Annie* ou *comic books* como *Archie* que não lhes sendo destinada captava também este público. Para o público masculino as bandas desenhadas tinham como personagens “mulheres aventureiras brancas de poucas roupas” e super-heróis. (Williams: 2010)

No entanto este autor refere ainda que as alterações de géneros tinham muito em conta o sucesso das mesmas, havendo grande competição entre várias editoras, tendo sempre em

---

<sup>19</sup> Um dos aspetos atribuídos às mulheres e contrariado, por exemplo, pela banda desenhada *Maitena*, sendo esta uma banda desenhada argentina contemporânea e não sendo no entanto francesa, é o mau humor, seja ele atribuído à tensão menstrual ou à figura de esposas dominadores e ciumentas.

<sup>20</sup> Veja-se por exemplo, numa outra área e a título comparativo, o que se passa no mundo da moda entre as imagens de mulher modelo - de corpo magro e quase sem formas - e o *fenómeno* da anorexia.



vista os fins lucrativos, não sendo então apenas influenciadas pelas políticas de desenvolvimento social e cultural, com as respetivas alterações de mentalidades, que se iam dando ao longo do tempo, como se passava em França.

Atualmente, as representações das mulheres na banda desenhada, feitas por elas próprias, são imagens de mulheres em actos recreativos contrapondo às representações feitas até então e que mostravam as mulheres maioritariamente em actos laborais. Falam dos assuntos do dia-a-dia na esfera pública ou privada, da relação que têm com os seus corpos fazendo sempre representações reais dos mesmos, sem o uso de estereótipos ou arquétipos do corpo feminino. O corpo deixa de ser um lugar de desejo (masculino) para se tornar palco de reivindicação da identidade feminina.

Dentro desta apresentação poder-se-á questionar novamente o motivo de escolha de uma banda desenhada feita por homens e que, à partida, nada tem a ver com esta evolução de pensamento feminista. A escolha de *O vagabundo dos limbos* prende-se então também com o facto de esta série ter um papel paradigmático na banda desenhada. Usa imagens das mulheres, dos seus papéis e dos seus lugares segundo os modelos existentes, difundidos e proclamados dentro da sociedade patriarcal em vigor. Como se trata de uma obra em série, cuja produção ainda não foi encerrada, pretendo saber se as personagens foram influenciadas com o passar dos anos de elaboração da obra. Esta é também uma obra não muito comum nesse aspeto. Na maioria das bandas desenhadas, as personagens não apresentam sinais de envelhecimento.<sup>21</sup> Nesta, um dos pontos mais interessantes, se não mesmo fundamental, é o crescimento de uma das personagens principais: Musky. No entanto, sendo *O vagabundo dos limbos* uma forma representativa de fazer banda desenhada, não pretendo com as conclusões a este trabalho generalizar para qualquer outra obra que tenha o mesmo ou outro qualquer enquadramento, nem pretendo que as minhas conclusões sejam estanques.

---

<sup>21</sup> Existe uma outra série de banda desenhada com os mesmos contornos desta nesse aspeto - O príncipe Valente - e que será analisada no capítulo dois.

## ***O vagabundo dos limbos e a banda desenhada***

A tipologia usada nesta série de banda desenhada na representação de seres é tanto a figura humana, sejam terrestres ou humanoides, como a de seres alienígenas sob várias formas. É importante referir que as imagens iconográficas de Axle e Musky representam seres humanos, como se pode ver na figura 1 em anexo.

A maioria das espécies da obra fala a mesma língua, sendo neste caso a língua francesa, língua da série e dos seus autores e do país que a publica.

*O vagabundo dos limbos*, apesar de ser uma banda desenhada de ficção científica e de ter seres muito diferentes dos humanos, é realista nas suas representações, o que torna as histórias mais verosímeis. É uma banda desenhada dita “franco-belga” e inscreve-se dentro do género clássico. O seu estilo é mais transparente e não opaco, sendo fácil perceber o movimento das imagens, e as dimensões das vinhetas associam-se à ação descrita (uso retórico, segundo a tipologia de Benoît Peeters) (Groensteen 2006: 108-119). A geometria das vinhetas (regular) serve para dar um seguimento mais rápido à leitura. As figuras são delineadas a preto, não há gradação da cor, há sombras e tem aspetos cómicos e irónicos. É uma banda desenhada datável, atendendo aos traços e aos conteúdos. As representações e cenas de erotismo enquadram-se perfeitamente na altura em que se começam a introduzir na banda desenhada estes assuntos. É importante referir que as imagens iconográficas de Axle e Musky representam seres humanos e são desenhadas de forma naturalista, respeitando regras académicas como a perspetiva, a correção anatómica ou a naturalidade da luz.

A análise de aspetos gráficos, como a coloração da obra, também me parece pertinente, sob o ponto de vista feminista. A série é bastante colorida e as cores são usadas indiscriminadamente por ambos os sexos e até pelos seres extraterrestres. Ao longo dos álbuns, as personagens principais não mudam de vestuário. A representação gráfica de Axle usa cores “mais masculinas”, enquanto Musky traça de rosa, amarelo, verde-claro e azul claro, o que lhe dá um aspeto “mais feminino”, tudo num sentido também muito tradicional de representação. Curiosamente, em Musky, apesar da androginia associada à sua idade e ao modelo de vestuário (parece um palhaço), as cores utilizadas antecipam-me uma decisão no que diz respeito ao seu

sexo, que é o ponto fundamental na sua aparição na série. Mesmo após a determinação da sua identidade sexual, Musky não muda de vestimenta, a não ser aquando da sua passagem pelo planeta Terra, em que está grávida e se apresenta vestida de mulher (saia e casaco).<sup>22</sup>

Axle, a personagem principal, é do sexo masculino e representa o “Grande Conciliador”, que tinha como missão a resolução de conflitos entre planetas, ao serviço da Guilda – centro nervoso do maior império galáctico que alguma vez reinou no universo (P3/1). Guilda é o “Éden” e, tal como o Éden, tem uma proibição: “Les portes du sommeil jamais ne franchiras”<sup>23</sup> (P10/1), o que no seguimento da história se entende como não se podendo tentar alcançar um sonho. Axle, em nome de um amor a uma mulher (Chimeer – figura 4 em anexo), que lhe é revelada em sonhos, e por pertencer a um mundo onde é proibido sonhar – neste caso ter um desejo e alcançá-lo, torna-se proscrito e na sua fuga – uma viagem pelos confins do universo – é acompanhado por Musky.

Musky é um Eternauta do planeta Gygangyognyan, “planeta-mãe da confederação”. Os seus habitantes são os eternautas, muito receados e respeitados pela fama de “terem conseguido desvendar todos os segredos da alma e muitos dos da matéria” (P20/13 e P21/13). Musky tem a capacidade de parar de crescer por tempo ilimitado. Decidiu parar de crescer aos treze anos para poder escolher o seu sexo quando realizar o seu sonho, que é encontrar um adulto que lhe dê vontade de envelhecer (P8/1). Musky acompanha Axle por todo o cosmos, para que a sua escolha seja o mais consciente possível. No entanto é Musky que orienta e salva Axle constantemente.

---

<sup>22</sup> Figura 2 em anexo.

<sup>23</sup> “Nunca cruzarás as portas do sono” – tradução minha. Figura 3 em anexo.

## Capítulo 2 – *O vagabundo dos limbos e as mulheres*

Uma mulher tem que ser inteligente, ter charme, senso de humor, e ser generosa. São as mesmas qualidades que eu espero de um homem.  
(Catherine Deneuve)

Para a análise da personagem principal desta obra não se podem desconsiderar as relações existentes entre o autor do argumento, Christian Godard, e algumas outras personagens, já que Godard se apresenta a um tempo como argumentista e personagem.

O autor de *O vagabundo dos limbos* introduz-se na obra com o nome de Monsieur KO, as letras iniciais de Korian, pai de Axle, no álbum *Un tramway nommé délire* (álbum 19), dizendo que é ele que decide o destino de Axle (P2/19), antecipando o que vai acontecer à personagem.

A primeira prancha desse álbum inicia-se com Monsieur KO a escrever o argumento da obra, acompanhado por uma mulher loura (P1/19), de cabelos compridos, chamada Ophélisse, porventura, numa alusão a Ofélia de Hamlet<sup>24</sup>. Há nas primeiras pranchas deste álbum uma declaração propositada de proximidade entre si e Axle, que também tem como companheira ou mulher de sonho mulheres louras (Musky e Chimeer).

As mulheres que acompanham Monsieur KO e Axle também têm a particularidade de ser mostradas como confidentes e participantes ativas nas suas “vidas”. Ophélisse dá opiniões e questiona constantemente Monsieur KO, assim como Musky faz a Axle. Mas, enquanto nas três primeiras pranchas Musky é apresentada como uma criança mimada e irascível, revelando a curiosidade de alguém que tem apenas 13 anos, já Ophélisse é representada como uma mulher adulta, mas dócil. As atitudes de Musky para com Axle, como por exemplo sentar-se ao seu colo enquanto conversam ou despindo-se à sua frente, são repetidas por Ophélisse (P2/19 e P3/20), o que pode sugerir a aproximação da mulher à criança numa perspectiva patriarcal tradicional.

Nas quatro primeiras pranchas do álbum 19, as vinhetas representam alternadamente Axle e Musky e Monsieur KO e Ophélisse, antes de dar continuidade à aventura do álbum propriamente dita. A docilidade de Ophélisse ressalta de várias maneiras mas revela alguns ciúmes relativamente a Musky. Quando lhe tece considerações nada favoráveis, considerando

---

<sup>24</sup> Como já se disse, esta obra utiliza constantemente figuras e actos históricos ou culturais do planeta Terra, o que nos pode levar a relacionar factos ou personagens verdadeiras com o imaginário do autor.

até que Musky devia ser castigada (nestas pranchas os diálogos rodam à volta da história deste álbum), Monsieur KO faz questão de lhe chamar a atenção e dizer “Boucle-la! Cést moi qui écris, Ophélie”, marcando bem a posição de quem, entre eles, está no controlo. Outras chamadas de atenção de Monsieur KO revelam condescendência para com Ophélie, quando diz, por exemplo: “Ophélie tu dis vraiment des bêtises, toi...” (P3/20), ou dizendo: “Tais-toi, Ophélie! Tu proferes des monstruosités sans même t’en rendre compte...” (P4/20). Ou seja, apesar de a sua imagem ser já a de uma mulher adulta o tratamento de Monsieur KO para com ela é idêntico ao de Axle para com Musky: são as duas ridicularizadas e infantilizadas.

Como o nome Monsieur KO aparece relacionado com o nome do pai de Axle, começa por se gerar uma ambiguidade na atribuição das personalidades/papéis a estas personagens. Para além deste pormenor, a imagem iconográfica de Monsieur KO, no álbum *Un certain Monsieur KO* (álbum 20), é igual à do Médiat Suprême, outra personagem muito importante na construção da personagem Axle. No entanto a figura suprema é sempre masculina.

Nada disto se torna impossível no universo de uma banda desenhada de ficção científica. Como tudo é possível nestes mundos com viagens no tempo, projeções holográficas e um sem fim de ideias realizáveis ou não, poder-se-á levantar a hipótese de Godard ser (sem esquecer o papel de Ribera no trabalho de construção da série), a um tempo, Axle, Korian, Monsieur KO e o Médiat Suprême. A hipótese de narrador participante homodiegético de Godard existe: Godard apresenta-se como Monsieur KO sem qualquer dúvida. Quanto às outras personagens, Godard apresenta Korian, pai de Axle, como alguém com poderes superiores quase como um deus, porque, ao longo da obra, vai sendo apresentada a sua influência sobre muitos dos acontecimentos do universo, não se sabendo bem se está morto ou escondido num outro mundo ou numa outra dimensão. Ora, Korian controla Axle por ser seu pai e Monsieur KO controla o destino de Axle (P3/20) e de Korian. Assim Godard/Monsieur KO apresenta-se a ele próprio com um estatuto superior a deus, porque dá vida e é superior a Korian, decidindo o destino das suas personagens. No entanto, tem um controlo limitado, dentro de regras que não deixam de respeitar as leis do universo. Monsieur KO diz a Ophélie: “On ne change pas d’univers comme d’eau de toilette, Ophélie... On peut se désagrèger comme de la viande un

hachoir! Ou pire encore... Tout simplement, devenir fou!” (P8/20). Mostra assim a sua impotência sobre uma realidade que se rege por leis que ele próprio não controla. Pode significar que não conhece soluções para aquilo que considera desconcertado, inconveniente e descomedido no nosso mundo real (que ele retrata por vezes com tanta frontalidade e frieza, que nos assusta ao lermos/vermos nestas aventuras lados tão perversos do ser humano), o que o coloca abaixo da categoria de Korian. Na (P45/9) Axle responde a Musky, quando esta lhe pergunta “...Tu ne pourrais pas parler autrement que par enigmes, non?” dizendo: “Il faudra que tu t’y fasses. Je ne suis pas responsable des enigmes dont le monde regorge, mon petit vieux...”, o que ajuda a apoiar a ideia de que Godard como autor/personagem está limitado ao papel de retratar o que se passa à sua volta, não conseguindo apontar soluções para o que considera estranho ou inaceitável. Poderíamos perguntar se o autor não quis mudar algumas representações por receio de alterar uma ordem necessária ao funcionamento e regulamento do mundo, por respeito a essa ordem ou por apenas não ter o conhecimento para o fazer.

A imagem iconográfica (Monsieur KO) é muito semelhante à do Médiat Suprême (P4/20), personagem que comanda a Guilda, muito amigo de Axle, que o expulsa por obrigações de chefia, mas que o protege sempre que é necessário, como um pai o faria, e contando com ele para “lhe suceder um dia no posto supremo” (P6/1). Por sua vez, a imagem iconográfica do pai de Axle, Korian, nunca aparece com formas definidas para que se consiga tirar alguns traços de semelhança com alguma das outras personagens.

Posso concluir que Godard é assim mais que o escritor desta obra. Dá-lhe vida e vive nela, conscientemente. Quanto à questão de as aventuras refletirem o seu pensamento, ou de a sua perspetiva da sociedade ser feminista ou patriarcal, que é nesta análise o ponto fundamental de interesse, não possuo ainda bases fundamentadas para alguma conclusão. Nesta obra todos os lugares de destaque relativamente ao poder são ocupados por homens, à exceção da mãe de Musky, que ocupou esse cargo por poder sucessório, por morte do marido, e duma personagem que aparece em (P38/20) e (P39/20), representada por uma senhora idosa, que dá ordens ao General e ao Senador, personagens nesse álbum. A imagem de uma senhora idosa também se poderá interpretar como mais um estereótipo da sabedoria reconhecida a anciãs e anciãos. Não

vejo qualquer sinal de emancipação na personagem da mulher idosa por ser uma ideia bastante divulgada por filosofias orientais (budismo, maoísmo...) e africanas (etnofilosofia), pois a maioria dessas sociedades não deixam de ser altamente patriarcais. Já quanto à mãe de Musky, o facto de a sua sucessão ser apresentada sem grandes explicações leva a crer que a sucessão será um facto normal. Não se pode esquecer que o povo de onde Musky é originária é apreciado e considerado muito avançado, relativamente a qualquer outro conhecido. Este é um fator que poderá ser considerado emancipatório das mulheres, já que a sucessão no poder não é condicionada pelo sexo. Torna-se mais evidente se conciliarmos essa situação com a circunstância de este povo ter a possibilidade de escolha de sexo. Se à escolha do sexo feminino correspondesse a falta de privilégios, com certeza que esse direito à escolha deixaria de ser equacionado.

Saliento ainda o título de dois dos álbuns e a sua relação com os seus conteúdos: *Le labyrinthe virginal* (álbum 9) e *La martingale céleste* (álbum 20).

No primeiro, é notória a alusão à virgindade, sabendo nós que a virgindade foi durante muito tempo nas sociedades ocidentais, e continua a sê-lo em muitas das orientais, um símbolo da pureza das mulheres na visão dos homens (e nas ocidentais não continuará a sê-lo?). Estes valores na sociedade ocidental, inseridos na doutrina judaico-cristã revêem-se no simbolismo da Virgem Maria e perduraram até aos dias de hoje. Perder a virgindade é sinal de impureza por pecado, já que, segundo esta doutrina, as relações sexuais só devem ter o intuito da procriação. Na religião muçulmana, a tradição ortodoxa islâmica dita que as mulheres que deixem de ser virgens antes do casamento são condenadas ao apedrejamento até à morte ou enterradas vivas, por serem consideradas uma vergonha para a família. Ironicamente, a perda da virgindade também diminui o preço de mercado da mulher nos contratos de casamento usuais nessa religião. A virgindade nas mulheres é ainda um fator, dentro dos meandros da prostituição, que eleva o preço a pagar por ter relações sexuais com uma mulher.

O tema da virgindade nesta banda desenhada é recorrente e banalizado e aparece sempre em contextos que levam a pensar que o único sentido da virgindade das mulheres é dar prazer aos homens na sua desfloração, imagens estas que mostram mais uma vez o desejo de

dominação e o sentido de posse dos homens sobre as mulheres. Para além disso é de destacar o uso de imagens da natureza, numa amálgama de ideias religiosas com ideias pagãs. O corpo das mulheres é inscrito na natureza, como a justificar e legitimar essa mesma sujeição aos homens. Lembremos que, no pensamento ocidental judaico-cristão, a imagem da mulher começou como a da tentadora/pecadora Eva para ser mais tarde combinada com a da Virgem.

Falar de virgindade obriga a refletir sobre a relação entre Eva e a Virgem Maria, inclusive porque existem, nesta banda desenhada, alusões ao episódio da quebra de obediência de Eva a Deus, comendo o fruto da árvore proibida, episódio analisado de seguida.

Adão e Eva, sendo o símbolo da origem da humanidade no texto bíblico, aparecem como resposta ao mistério que é a sua origem. Foram idealizados como perfeitos, num mundo perfeito e sem necessidade de relações sexuais para a sua criação. São seres divinos. Eva, ao comer a maçã, desobedece às regras, tornando-se na causa da sua “morte”, como símbolo da morte da obra divina e da imagem das mulheres, e na perda da imortalidade de toda a humanidade (que ficou marcada pelo pecado), porque ao tentar Adão este também perdeu a inocência (que se pode traduzir ainda hoje como perda da virgindade), arrastando consigo os seres humanos do sexo masculino. Eva é o símbolo da perdição. O ser humano, ao necessitar de explicar as dificuldades da vida e os males do mundo, atribui assim às mulheres a causa dos seus problemas, usando Eva como a causadora da perda do Paraíso.

No livro *Génesis da Bíblia sagrada*, Eva foi castigada, personificando também o castigo de todas as mulheres sob a forma de dores na gravidez e sob a forma de subjugação aos homens através do casamento e da paixão, episódio a que Jean Delumeau apelida de “célebre alegoria conjugal”. Diz ainda, este autor, que esta “tornou-se o fundamento do ‘dogma da subordinação incondicionada da mulher ao homem’ e contribuiu para sacramentar uma situação cultural antifeminista” (Delumeau, 315). Já Adão teve como castigo ter que trabalhar até morrer. Na mesma iconografia, a Virgem Maria surge porque Deus necessita de uma mulher para enviar um filho seu aos seres humanos, para salvar o mundo. A heterossexualidade, já apresentada como norma com o aparecimento de Adão e Eva, surge porque biologicamente é necessário um homem e uma mulher para que haja procriação e não traz ainda restrições de escolhas sexuais.



Surge então uma Virgem Maria casta e pura que, como foi escolhida por Deus, representa a imagem que as mulheres devem ter, características que são a antítese de Eva (Maria Antónia Lopes, 21). A virgindade de Maria é um retorno à origem e à imortalidade de Eva e Adão, um retorno a tempos em que não havia pecado. Teve ainda como missão dar à luz Jesus, que libertará a humanidade, ensinando aos homens e às mulheres o caminho para a libertação dos pecados e entrada no céu, indicando o batismo como tal. Através do seu sacrifício (a sua morte), Jesus consegue ainda que Deus perdoe os pecados dos humanos. Há assim uma nova geração de mulheres, através de Maria, e de homens, através de Jesus, libertando a humanidade das figuras pecaminosas de Eva e Adão.

Estas imagens são usadas nesta banda desenhada e mais propriamente neste álbum (álbum 9). Axle, por ter conseguido atravessar o labirinto, tem como recompensa tirar a virgindade a uma rapariga de dezasseis anos. O local onde Axle receberá essa recompensa é idílico. Existe uma árvore (alusão à macieira como árvore cujo pomo foi popularmente traduzido por maçã, fruto do pecado original) com as formas de uma mulher (alusão a Eva como tentação de Adão), mas apenas se vê a parte do corpo que vai do pescoço até à anca (corpo com fim puramente sexual). O caminho para a entrada da sala, entrada essa representada por um misto de vulva e caverna, está rodeado de flores e verduras. Os próprios pelos púbicos que envolvem a entrada do corpo da jovem são da cor da vegetação, como que estando simulados para disfarçar a tentação de Axle e como se Axle fosse levado ao engano (mais uma alusão a que as mulheres tentam os homens conduzindo-os e seduzindo-os para o pecado sexual). No entanto, esse caminho é direto desde o local onde Axle e Musky se encontram, ladeado de vegetação para evitar desvios. Musky e Axle relacionam os cheiros que se fazem sentir nesse campo que atravessam com cheiros de fluidos sexuais. Musky repugna-se com estes cheiros, porque os associa seja às mulheres com quem Axle tem relações sexuais seja ao esperma dos homens. Para ela significam que o seu amado terá mais uma vez relações sexuais com outra mulher, o que faz com que sinta ciúmes por se sentir sempre preterida. A sua reação é apresentada com mais um acto de ira, como se exemplifica em baixo. A referência a cheiros nestas vinhetas relembra também os mistérios da maternidade e da fisiologia feminina, muitas vezes associados

ao lado impuro das mulheres. A atração sexual que os homens sentem pelas mulheres é contrariada ao mesmo tempo “pelo fluxo menstrual, pelos odores, pelas secreções da sua parceira, pelo líquido amniótico, pelas expulsões do parto”. (Delumeau, 311)

Ao analisar a imagem da entrada na árvore como se fosse uma vulva, muito semelhante à entrada de uma caverna, relembro as palavras de Delumeau: “A caverna sexual tornou-se a fossa viscosa do inferno” (Delumeau, 314), sendo a caverna sexual a alusão ao sexo das mulheres, ao perigo que as mulheres representam por desviarem os homens através dos prazeres carnis, prendendo-os a si e tornando as relações sexuais como algo obscuro (caverna/escuridão), que assusta e de que se deve fugir. As cavernas são locais ligados ao pecado, ao proibido e o sexo é um dos maiores pecados e proibições, sempre cheio de restrições.

Na religião cristã, o Inferno está ligado à escuridão e às profundezas, sendo o lugar de destino dos pecadores após a morte. O medo que os homens sentiam de pecar, culpando as mulheres de todas as suas sedes de pecado, leva-os a ter medo delas. A cultura cristã acentua esses medos, como diz Delumeau através das palavras de Tertuliano quando este se dirige à mulher: “[...] Tu deverias usar sempre o luto, estar coberta de andrajos e mergulhada na penitência, a fim de compensar a culpa de ter trazido a perdição ao género humano [...]. Mulher, tu és a porta do diabo. Foste tu que tocastes a árvore de Satã e que, em primeiro lugar, violaste a lei divina” (Delumeau, 315 e 316). A entrada atrás referida dá realmente acesso a uma caverna onde Axle, mais uma vez, tem relações sexuais com uma mulher que o atrai através dos cheiros do campo (da natureza), que o fazem lembrar Chimeer, havendo uma relação entre o sonho e o proibido (recordo que sonhar é proibido no planeta de Axle e que Chimeer é a mulher com quem Axle sonha, ressaltando a transgressão de uma dupla proibição).<sup>25</sup>

Musky identifica esse cheiro de mulher como cheiro de “puta” (P38/9), sendo estas as suas próprias palavras nas duas últimas vinhetas. Na versão original pode ler-se: “Ça me dégoute. Ça sent la femme!”. Axle responde: “Ce parfum... Ça me rappelle...” e Musky grita furiosa “**La catin!**”. Poder-se-á perceber esta associação através da existência de uma “intuição

---

<sup>25</sup> Chimeer é analisada pormenorizadamente no ponto correspondente.

feminina” deflagrada pelo ciúme, a suspeita de que haveria naquele lugar algo que poderia levar o ser amado para os braços de outra mulher, o que se veio a verificar. De notar que os ciúmes de Musky levam-na a ver as mulheres de forma pejorativa ao invés de culpabilizar Axle pela atração que este sente constantemente por outras mulheres e denota na sua representação o reflexo da mesma ideologia falocêntrica. O amor que sente por ele faz com que não consiga perceber a sua dependência e anulação dos seus desejos quando tem estas atitudes. Esta ligação de Musky a Axle é bem visível (P39/9). Pode notar-se a expressão de Musky de feições apreensivas, parecendo implorar para que ele não vá, ao ver-se deixada para trás, não só presa pela própria natureza do terreno, já que é presa pelas plantas que se enrolam ao seu corpo impedindo-a de seguir Axle, mas também pelas palavras dele que lhe dizem para o esperar enquanto entra na gruta. Em toda a P42/9 e seguintes<sup>26</sup> as vinhetas onde está desenhada a consumação sexual entre Axle e a personagem feminina que o espera, dentro da gruta, estão rodeadas por outras vinhetas com a imagem de Musky e mostram a sua resignação e o seu sofrimento. Axle tem relações sexuais com essa personagem, e o que é dado a entender é que o faz por Musky, já que essa personagem feminina lhe diz que, se ele não o fizer, Musky corre riscos. À observação “Et lui, dehors, qui attend... je veux savoir ce qu’il adviendra de Musky, si j’échoue!” ela responde “Sans toi, elle n’a aucune chance. **Aucune!**” e Axle termina dizendo “C’est juste ce qu’il fallait me dire.”. Poderei dizer que parece mais uma desculpa para a consumação do acto sexual em que Musky é ridicularizada, que se pode ver na imagem de contentamento que demonstra com o regresso de Axle, e que tudo perdoa...

Na prancha seguinte, Musky pressente que algo estranho se passa, o que é exposto por dois troncos de árvore que se envolvem um no outro como se de dois corpos humanos se de uma cópula se tratasse. A sua revolta é patente quando percebe a insinuação da imagem dos troncos e a sua raiva origina relâmpagos que queimam os troncos. As imagens seguintes mostram o regresso de Axle e o contentamento de Musky que o chama e se aproxima dele. Axle rejeita-a, dizendo mesmo: “Trève d’effusions poisseuses et de léchages ensalivés! Tiens tes distances, petit clown!...”. Musky parece esquecer os últimos acontecimentos. A desolação e a

---

<sup>26</sup> Figura 5 em anexo.

pena de si própria são fatores tipicamente assumidos por mulheres que se sentem inferiores e que se resignam a estes lugares comuns, sujeitando-se mais uma vez à subjugação ao desejo dos homens. Na última prancha deste álbum chega mesmo a resignar-se à existência da mulher no destino de Axle, o que este até desvaloriza, referindo-se a este contacto como um mau acontecimento: "...Comme un cancer...".

O título *La martingale céleste* é ainda mais pejorativo da condição das mulheres. Martingale (gamarra) é uma correia que se ata da cilha à focinheira das cavalgaduras para que estas não levantem demasiado a cabeça, uma forma de guiar animais controlando-os para que sigam um determinado caminho. Neste álbum, a partir da (P20/17), há um episódio que fala de corridas de mulheres virgens (mais uma vez a virgindade como prémio para os homens). Nessas corridas, assistidas por todos os tipos de seres, destacando-se um maior número de seres do sexo masculino, fazem-se apostas como nas corridas de cavalos. Não se pode fugir à relação entre as mulheres que correm e os cavalos, fazendo assim todo o sentido o título do álbum. É nítida a depreciação na comparação entre as mulheres e os cavalos e na alusão ao uso de gamarras, como sinal de dominação das mulheres. São imagens humilhantes de rebaixamento do sexo feminino através da animalização. A metáfora aqui patente entre o acto sexual e as cavalgadas em animais é reflexo do olhar masculino, de instintos irracionais e primários da sexualidade dos homens. Além do mais, essas corridas poder-se-ão chamar viciadas. As corredoras (de porte atlético, mas sempre com grande carga erótica) não têm pela frente uma corrida normal. Os obstáculos, a que poucas conseguem fugir (digo mesmo fugir em vez de ultrapassar) passam por violações, levadas a cabo pelos "squines"<sup>27</sup> e as apostas tanto podem ser feitas no sentido de qual delas ganhará ou qual delas perderá. O sentimento de "ser vencedor" da parte dos apostadores não depende sequer da vitória de alguma mulher das que ali se encontram. O sentimento de vitória dos apostadores (não há imagem de nenhum ser feminino a fazer apostas) deve-se apenas à excitação sexual, não estando sequer em causa o esforço ou o mérito das mulheres. Ainda como aspeto humilhante deste episódio há a considerar

---

<sup>27</sup> Humanos com aspeto de *punk* e de *skinhead*, são imagens de dois grupos considerados estereótipos de violência na sociedade ocidental.

que as mulheres correm sem imposições, fazendo-o apenas “parce qu’il faut bien risquer quelque chose... a part ça, qu’est-ce que tu veux qu’elles mettent en jeu?” (P24/17), aludindo a que o único valor da mulher reside na virgindade, mas que são elas mesmas que estão dispostas a perder o seu único valor, a virgindade, em troca de adrenalina, como se não houvesse outros motivos que lhes dessem razão de viver. Este diálogo, além de se fazer ouvir através de uma voz masculina, e não das mulheres que concorrem, também vem da perspectiva de um autor masculino e não nos mostra o que é que as mulheres pensam sobre este assunto.

No entanto, e ainda neste episódio, Musky, como resposta a um companheiro de aventuras que diz: “...pas étonnant qu’elle soit toujours vierge,... A la vitesse ou elle court...” e remata com: “Tu ne connais rien aux filles, Marthy! Celles qui courent le plus vite sont celles qui ont le plus envie d’être rattrapées...” (P25/17), utilizando um tipo de provérbio que caracteriza uma índole negativa na personalidade das mulheres. Faz-se ouvir aqui uma voz feminina (mas sempre vinda de um autor masculino) acerca da posição das mulheres. Não deixa de ser irónico que Musky surja a interpretar o sentir das mulheres, reproduzindo, afinal, a mesma visão masculina. Esta resposta, ao vir de Musky, que já optou por ser mulher, leva-me a pensar que há estereótipos bem marcados no discurso desta obra. É uma frase demasiado preconceituosa usada tanto por homens como por mulheres na nossa sociedade, o que demonstra que as mulheres não estão alertadas para a forma como o “senso comum” inscrito como “o que é natural”, as apouca e as circunscreve a papéis subalternos. E é aí mesmo que Musky se posiciona quando diz, ainda ao mesmo interlocutor: “Oh, moi, tu sais... sans lui...qu’est-ce que je suis?” (P27/17), referindo-se a uma hipotética separação de Axle.

### **Análise da personagem principal masculina: Axle Munshine**

Axle assoma com o papel de herói. O nome Axle poderá ser visto como um diminutivo de *Alexandre, o Magno* (Alex = Axle), célebre conquistador do mundo nos anos 300 AC e Munshine (Moon + shine), uma alusão a um brilho lunático ou onírico que está ligado ao sétimo mandamento da Guilda, que não permite sonhar, e que ele transgride através das suas

alucinações ou delírios. Um herói que, além de destemido e audaz, é belo, segundo os padrões de beleza ocidental. Pode ler-se Monsieur KO dizer relativamente a Axle: “Oui Ophélisse. Beau et fragile... Tout ce qu’il faut pour plaire à une femme comme toi...” (P4/20). Neste caso “fragile” deverá estar relacionado com a delicadeza dos traços da personagem e da dependência que ele tem, quer de Musky, quer de seu pai – que o protegem e salvam – o pai que, mesmo depois de morto, lhe deixa recados do tipo:”Ci-git Korian, ton père. Axle, souviens-toi de moi. Je t’aime”. (P46/20)

Axle, apesar de ser destemido e audaz, não é desenhado com um corpo rude. Os seus traços físicos são moderados, não sendo o corpo excessivamente musculado numa mostra de força e poder. A sua imagem iconográfica representa mais um ser masculino que transmite alguma sensibilidade feminina através da sua beleza. É admirado por todas as mulheres que figuram nas suas aventuras, o que traz a infelicidade de Musky, por estar secretamente apaixonada por ele e sentir ciúmes. Para o seu vestuário, o artista Julio Ribera apresenta uma figuração que se poderá comparar à de um príncipe das histórias infantis e que nos faz rebuscar nas nossas memórias a imagem do herói-homem (conquistador de terras e mulheres). A sua face e os cabelos são muito semelhantes ao do *Príncipe Valente*, herói de banda desenhada de Harold Foster (1937), como se pode observar nas figuras 6 e 7.

(Figura 6)



(Figura 7)



As aventuras desta personagem, príncipe do tempo do Rei Artur, que no fim volta sempre para a sua amada, a princesa Aleta, também têm aspetos comparáveis com as da série aqui estudada. Além das semelhanças físicas e de personalidade dos heróis, por serem os dois aventureiros e destemidos, alguns dos ambientes do *Príncipe Valente* são também historicamente reais, já que se trata de histórias que rondam o limiar da Idade Média. O Príncipe

Valente percorre o mundo por terras e mares distantes, que o levam inclusive até ao “Novo Mundo”, numa busca incessante pelo Graal e Axle Munshine percorre o cosmos em busca da mulher amada, que não passa de uma imagem idealizada em sonhos.

Efetivamente, muitos dos heróis de banda desenhada têm alguns aspetos comuns com Axle: o porte mais ou menos atlético ou esbelto, o espírito aventureiro, uma qualquer demanda de uma mulher amada. Temos como exemplos, na Europa, *Corto Maltese*, 1967, de Hugo Pratt (uma mulher em cada porto); *Valérian* (e Laureline), 1967, de Pierre Christin (escritor), Jean-Claude Mézières (desenhador) e Évelyne Tranlé<sup>28</sup> (colorista) – esta série mudou de nome, em 2007, para *Valérian e Laureline*. Nos Estados Unidos, podemos referir *Fantasma* (e Diana Palmer), 1937, e *Mandrake* (e Narda de Cockaigne), 1934, de Lee Falk ou *Tarzan* (e Jane), 1929, criado em 1912 por Edgar Rice Burroughs e adaptado à banda desenhada por Harold Foster (o mesmo autor de *O príncipe Valente*). Contrariamente a todos os outros, com a exceção de *Valérian* (que é acompanhado por Laureline), que partem para as suas aventuras e demandas, voltando depois para junto das suas amadas, quase como uma recompensa e “descanso do guerreiro”, *O vagabundo dos limbos* tem como alvo de demanda uma mulher, a sua amada, o que não faz dele um herói típico. Dependendo inclusivamente da ajuda de outras mulheres, aproveitando-se das paixões que provoca e sendo também acompanhado quase sempre por outra mulher (seja Musky ou Muskie), Axle não perde nunca, no entanto, a sua masculinidade, que nos é mostrada quer através das suas capacidades intelectuais quer pela sua virilidade – atributos na conquista do sexo feminino.

Axle é então apresentado como aquele que corre o universo em busca da mulher dos seus sonhos – Chimeer. Entretanto, as suas buscas passam para outras margens, desde as tentativas de encontrar o pai até à demanda de Musky (que também desaparece após ele perceber que ela é a mulher dos seus sonhos) e mais tarde de Muskie. Axle percorre o universo, ultrapassando situações adversas que tentam desviá-lo dos seus propósitos iniciais e o levam para outros.

---

<sup>28</sup> Já apresentada no Capítulo 1.

A personagem Musky terá especial tratamento neste trabalho não só por ser uma personagem chave no desenrolar das aventuras de Axle, mas por ser a personagem que contempla alguns dos requisitos para a libertação do sexo feminino (a escolha de sexo e corpo não humano), e por ser um dos motivos principais que me levou a esta análise. Também procurarei alterações psicológicas/físicas das personagens principais ao longo da série, dando particular atenção aos últimos álbuns da série, por já terem sido concebidos no século XXI, já que durante este último século os assuntos relacionados com feminismos ou escolhas sexuais estão em debate, tendo surgido algumas alterações de leis.

### **Axle e as mulheres**

Esta obra, no que se refere à distribuição de papéis entre personagens masculinas e femininas está longe de revolucionar o modelo patriarcal. As mulheres, em particular, são fundamentalmente colocadas em lugares subalternos, relativamente aos homens, não sugerindo qualquer mudança dos padrões implementados pelos discursos normativos que há necessidade de alterar.

Ao longo dos trinta e um volumes, muitas são as mulheres que vão aparecendo, não se colocando a questão da sua invisibilidade. No entanto a visibilidade nem sempre lhes é dada pelos melhores motivos, quer entrem em contacto direto com Axle, quer tenham apenas papéis de figurantes nas cenas, quer inclusivamente por ser uma mulher o alvo dos sonhos da personagem principal. Papéis não dignificantes que são atribuídos, por norma, às mulheres na sociedade ocidental, são também atribuídos à maioria dos seres do sexo feminino na obra, quer através dos desenhos, quer dos textos e quer tenham imagem iconográfica humana, alienígena ou até robótica.<sup>29</sup>

Os papéis atribuídos aos seres do sexo feminino nesta banda desenhada estão maioritariamente relacionados com serviços sexuais, seja através da prostituição, por obediência a um senhor ou por simples prazer das mulheres<sup>30</sup>. As imagens mostram bastante o corpo

---

<sup>29</sup> Figura 8 em anexo.

<sup>30</sup> Sinal emancipatório abordado aquando do estudo da personagem Ruth.



desnudado das personagens e muitos dos contactos com mulheres que Axle tem ao longo das aventuras pelo cosmos são corporais. Ressalvo como situação contrária a esta norma os contactos com Reemich ou o encontro com Ma-Super-Novae, a mulher amazona. Esta personagem é visualmente grosseira e desagradável (ou seja, não-erótica sob o ponto de vista masculino e segundo os estereótipos da beleza feminina ocidental) e na sua relação com Axle não se revela sequer amistosa (P8/3). Ma-Super-Novae é uma mulher com aspeto grotesco, gorda e até disforme, vestida de pirata, tem uma pala num olho e um seio a descoberto, numa alusão à estátua de Fídias que representa uma amazona ferida.<sup>31</sup>

Ao olhar para esta personagem faz-se uma associação imediata às Amazonas e esperar-se-ia que a personagem fosse favorável às mulheres. Esse povo mítico, pela alternativa ao poder masculino que simboliza, tem sido muito referido pelos movimentos feministas. Monique Wittig e Sande Zeig definem Amazonas “como metáforas de harmonia” e Mandy Merck, ao analisar o mito das Amazonas, diz-nos que ele “demonstra que seria politicamente conveniente ao estado patriarcal ateniense projetar a imagem da mulher como opositora ao estado; desta forma se justificaria a acentuada e inusitada política de dominação das mulheres, num estado que, em outros aspetos, representa o expoente máximo de uma tão desenvolvida civilização. Por outro lado, Merck contesta a simbologia do poder bélico e agressivo das Amazonas como modelo possível para a construção de uma identidade feminina igualmente poderosa, na medida em que tal pressupõe a reprodução dos termos de dominação e militarismo em que se baseia a sociedade patriarcal.”<sup>32</sup>

A única imagem feminina que na obra em análise poderia ser declaradamente subversiva de um sistema patriarcal, a “amazona”, é afinal apresentada com uma profissão que em nada favorece a imagem das mulheres, apagando qualquer sinal benéfico para a sua emancipação. A sua personalidade corrobora este conceito já que Ma-super-novae domina todos os que trabalham com ela (apenas seres masculinos), sem qualquer tipo de preocupação com o que lhes possa acontecer. O único que respeita é o seu amante, um ser do tipo humano, anão, a

---

<sup>31</sup> Figura 9 em anexo.

<sup>32</sup> Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, *Dicionário da crítica feminista*. Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento, 2005.

quem enaltece as capacidades sexuais. Apresenta assim os traços de um poder matriarcal, com todas as características de uma amazona em tudo opostas ao poder patriarcal.

A maioria das personagens femininas, porém, aparece nas aventuras para proteger de alguma forma Axle ou auxiliá-lo a ultrapassar as várias etapas nas suas buscas. Não há normas na conduta de Axle, nem se consegue encontrar um fio condutor, na sua relação com os seres do sexo feminino que vão aparecendo. As relações que Axle estabelece com essas personagens (considerando apenas aquelas que têm diálogos com ele não puramente casuais e com algum interesse no desenrolar da história, especialmente no que diz respeito ao meu foco de análise) podem ser simplesmente amigáveis e de troca de informações ou ajuda, mútua ou unívoca, ou podem passar também para o campo sexual. Nestas últimas ocasiões, Axle desculpa-se, perante Musky, pelos seus actos.

Os desejos sexuais de Axle aliados a esses pedidos de desculpa sugerem que as relações ocasionais com outras mulheres não têm importância relevante, apoiando-se na tese, da tradição judaico-cristã de que os homens imaginam, para casar, uma mulher virgem que se mantenha fiel para ser a mãe dos seus filhos. As outras mulheres, que os homens têm fora da relação legalizada, destinam-se ao prazer sexual que os homens não terão com as esposas porque o acto sexual está destinado à procriação e não ao prazer.

Axle percorre o cosmos em busca de um sonho, sonho esse para ele tão real que chega a colocar em segundo lugar a amizade de outras mulheres que também lhe têm amor e tudo arriscam a seu favor: Musky perde a eternidade ao oferecer os três grãos de areia em troca da sua vida; Reemich macula as Três Divindades de Mandorle – as abelhas – para matar um inimigo de Axle e o poder salvar. Apesar disso não o salvam completamente. Axle perde o seu lugar social dentro da Guilda, apagando-se a “estrela que brilha” sobre o seu peito, começando a ser procurado pela guarda da Guilda por todas as galáxias e nunca consegue encontrar Chimeer.

## Axle e Chimeer

A personagem Chimeer, até como o próprio nome indica, não passa de uma quimera, de um sonho, a noção da “mulher perfeita”, nunca tomando contornos reais, sendo praticamente uma personagem fantasma na obra, já que só nos é mostrada a sua existência nos sonhos de Axle, desde que não se tenha em conta a duplicidade com Musky a que já aludi. Axle só a vê em sonhos e nunca chega a ter a certeza se ela realmente existe. Os autores recorrem a várias representações dos sonhos de Axle: as vinhetas são limitadas por linhas onduladas, no lugar das triviais linhas retas na restante obra, usam uma personagem que observa esse sonho, do lado de fora da cena, ou então as imagens parecem desenhos inacabados, pouco trabalhados e com traços menos definidos. Curiosamente a “mulher de sonho”, no seu aspeto físico e até psicológico, assume os estereótipos patriarcais ocidentais: feições delicadas, cabelos louros, esbelta, fisicamente frágil. Há cenas em que aparece internada num hospital psiquiátrico, aludindo a uma loucura originada pela dualidade entre Axle e ela, já que os dois sonham um com o outro; outras em que lê, passivamente sentada à sombra de uma árvore, trajando vestidos brancos e vaporosos, nada relacionados com o vestuário que as restantes personagens desses episódios usam. Chimeer representa então uma imagem idealizada, atendendo ao vestuário que apresenta e ao penteado, imagem que se vem repercutindo ao longo dos tempos: a imagem romântica de mulher na imaginação do homem ocidental.

Os sonhos de Axle são gravados por uma máquina que ele liga a si próprio (inventada por ele e a que chamou “translator”), visionando-os depois, para tentar descobrir o local onde se encontra Chimeer. São estes actos a quebra do décimo terceiro mandamento da Guilda – “Jamais transporás as portas do sono” – que leva à expulsão de Axle e, conseqüentemente, à saída de Musky do planeta de origem de Axle (Xylos). O desejo de Axle de querer descobrir Chimeer alia-se, portanto, a um outro acto de transgressão, já que ele quer saber o porquê da existência de tal mandamento [(P10/1) e (P16/1)] e se dispõe a afrontar regras invioláveis, deitando mesmo a perder o estatuto importante que detinha na Guilda.

Transpor as portas do sono representa o acto transgressivo de sonhar com algo que não se possui ou desconhece e os sonhos (que se têm, acordados ou a dormir) acordam desejos de descobertas (Eva e Adão por “sonharem” saber o que os levaria ao conhecimento caíram em tentação e comeram a maçã, transgredindo as regras) que permitam explicações para o que não se conhece ou não se consegue explicar. Ao mesmo tempo, o desconhecimento de uns permite a prática do poder por parte de outros, a prática de manipulação de ideias que não se pretendem divulgadas.

As imagens que nos mostram os sonhos podem aparecer sem a introdução de algo que nos diga que é um sonho, pretendendo levar-nos a acreditar que são realidade. Apenas se percebe pelo teor dos desenhos e pelo delimitar dessas mesmas vinhetas que se trata de sonhos. Os sonhos são então partilhados pelos dois, Axle e Chimeer, que cometem assim simultaneamente um pecado ao quebrar as regras da proibição de sonhar, tal como Adão e Eva que, ao comerem a maçã, acabam sendo expulsos do Paraíso. Nesses sonhos Chimeer alude à existência de Axle noutra dimensão e chamam-lhe louca. Axle, no seu papel de salvador de donzelas, fica cada vez mais transtornado por não conseguir passar do sonho ao real. Chimeer tem um papel fundamental no enredo das aventuras de Axle, sendo esta personagem o seu fio condutor, mas não o fio condutor da relação entre Axle e as outras mulheres. A que Axle estabelece com Chimeer é uma relação de dependência sentimental muito forte, que o leva a colocar tudo e todos em perigo (até a ele mesmo), sem pensar nas consequências que isso pode trazer para as personagens que lhe são mais chegadas, como já foi referido. Uma relação irracional, no fundo, provocada também por um desejo, também ele irracional, lembrando imagens em que as mulheres podem desviar os comportamentos dos homens, prejudicando-os. Esse desejo também é incontrolável lembrando agora a fatalidade que uma mulher na vida de um homem pode causar. Nenhuma destas situações beneficia a imagem das mulheres.

A importância que Axle atribui aos seus sonhos com Chimeer é apoiada por um dos seus amigos ciborgues: o professor Matt Gammone (ciborgue cientista). Este diz a Musky que os sonhos são recordações e que não se pode recordar o que não existe, sugerindo assim que Chimeer existe de facto (P16/1). Se atentarmos então nas imagens que Axle faz da mulher ideal,

da sua “mulher de sonho”, podemos pensar que os sonhos desta personagem podem significar que também a sua mente está programada com estes conceitos, e assim estarmos perante uma tentativa de legitimação daquilo que nós consideramos estereótipos, essas imagens de mulheres, como protótipos reais, verdadeiros e consistentes. Axle deixa de pensar em Chimeer quando percebe que está apaixonado por Musky, tornando assim o seu sonho em realidade. No entanto, como Musky é raptada, o motivo da sua demanda passa a ser então uma mulher real, não conferindo no entanto, qualquer emancipação à personagem.

### **Axle e Reemich**

Uma das personagens femininas que mais influência tem nas aventuras de Axle é Reemich, não condicionando no entanto a conduta de Axle. Reemich governa a constelação de Mendorle e é um membro bastante influente do Conselho da Guilda, sendo por isso uma figura privilegiada nos contactos com Médiat Suprême (chefe superior da Guilda). Reemich tem uma paixão, não correspondida, por Axle. Devido a essa paixão, chega a trair os propósitos da Guilda avisando-o, a certa altura, de que a Confederação o pretende prender, por ele ter transgredido o décimo terceiro mandamento da Guilda – “Não transporás as portas do sono”. Intercede por ele perante o Médiat Suprême, sem êxito. Como estratagema, pede autorização para ser ela a comandar a sua prisão, com o intuito de o defender (P30/1) e chega a macular as suas abelhas (as Três Divindades de Mandorle, que deita pela boca), algo sagrado para si (P40/1), matando o conselheiro da Guilda que tinha traído Axle. Reemich pretende que Axle a leve com ele, quando este foge na sua nave, mas ele não espera por ela; mais tarde, em *A máscara de Kohm*, Reemich vingava-se de Axle, participando numa votação em que ele é chamado para uma missão muito perigosa e em que a sua vida pode correr riscos (P9/11 e P10/11), e em *A fissirmã de Musky* toma a iniciativa de abater o Delfim de Ouro, a nave de Axle (P40/14); no álbum *Le carnaval des animonstres*, a participação de Reemich é deveras importante. No final da página dezoito (P18/28), pode ver-se um guarda que olha para Reemich e pensa “Par les dieus emballés! Qu’ills me gardent à jamais de la vengeance d’une femme humiliée! Tout cela finira

mal! Elle est folle...”, insinuando que as mulheres têm mau caráter e se podem tornar muito perigosas se movidas pela vingança para obterem o que desejam. A obra dá alguma razão a esta observação do guarda, já que na continuação do episódio se mostra que os ciúmes levam Reemich a encetar todos os esforços para prejudicar Axle e Musky, chegando ao ponto de lhes desejar a morte. O final desta história é previsível e tem uma moral: é a própria Reemich que acaba presa nas suas próprias emboscadas.

Esta personagem feminina não apresenta sinais emancipatórios, apesar de até ocupar um lugar político e social bem posicionado dentro da sua sociedade. O amor que sente por Axle leva-a a deixar-se dominar pela parte sentimental, perdendo o domínio racional, acentuando traços estereotipados de uma representação das mulheres dentro de um modelo ocidental pós-Iluminista, o que a leva a um lugar de dominada e subjugada a um homem. Esta personagem representa “a mulher mesquinha e vingativa”, enciumada por se “sentir trocada por outra mulher”, tão frequente em discursos sexistas.

### **Axle e Ruth**

Em *Os Lobos de Kohm*, é-nos apresentada Ruth (alusão bíblica). Ruth é uma mulher ao serviço dos senhores de uma cidade, serviços que não vão além de guia e de objeto sexual para Axle. Quase todas as imagens de Ruth mostram os seus seios, mesmo quando vestida, já que o vestido que usa é completamente transparente, dando logo ideia de que Axle será atraído sexualmente por esta mulher. Há mesmo grandes planos dos seus seios, em mais de uma vinheta, com as figuras de Axle e Musky mais ao fundo, onde discutem a irresponsabilidade de Axle, que prefere ter relações com esta mulher do que preocupar-se com o sofrimento que o povo daquela cidade está a ter, por sua causa (P23/12). Mais uma vez a chamada de atenção para a irracionalidade dos homens perante uma mulher bonita.

Axle segue Ruth, deixando Musky sozinha numa sala. O fundo das vinhetas para Musky são negras, com o efeito de mostrar a desilusão e a tristeza, contrastando com as das cenas sexuais, em tons de rosa e cheias de luz, para mostrar o prazer. A prancha seguinte (P24/12)

começa com uma vinheta onde se vê Musky sentada e enrolada sobre si mesma, de semblante triste e a dizer: “Cette fois, je crois que je l’ai bien cherché...”, como se tivesse feito algo de errado para estar a ser castigada<sup>33</sup>.

Todo o resto desta prancha e a seguinte mostram Axle e Ruth, não apenas em actos sexuais mas também em conversas acerca das políticas daquela cidade. O facto de este acto sexual não ser apenas para a satisfação de Axle, mas também para o ajudar a retirar informações, pode servir para desculpar e justificar o voyeurismo, do autor e do leitor, que se gera com aquelas imagens, supondo à partida que o público-alvo desta banda desenhada seja maioritariamente masculino. Para não sentir culpa e justificar as suas ações, Axle alega que Ruth apenas obedece às ordens que lhe foram dadas e que eram de satisfazer todos os seus desejos. Desculpa-se ainda com o facto de sentir demasiada vontade de ter relações sexuais com Musky e não o poder fazer porque não chegou ainda a altura para isso, mas partindo do princípio que será esse o destino deles. Está presente uma manipulação e um poder de Axle sobre Musky que se resigna, apesar dos ciúmes que sente, para não deixar de usufruir da companhia do seu amado. Já Ruth diz a Axle que cumpriu ordens dadas pelo seu amo, mas que o fez com prazer e sem ser por obrigação, já que existem cortesãs no palácio que cumprem as obrigações que ela não deseja cumprir, contrariando a história apresentada por Axle a Musky.

Ruth apresenta-se como uma mulher com capacidade de decisão, apesar de ter de servir um senhor, a quem ela chama “maître” (P22/12). Mesmo não sendo uma mulher livre porque tem que obedecer às ordens do seu amo, satisfazendo qualquer tipo de capricho de Axle ou Musky segundo as indicações desse amo, percebe-se que tem uma posição social acima de outras mulheres. No entanto, essa posição não se traduz em sinais emancipatórios por não demonstrar qualquer descontentamento com o seu papel social. O facto de se ter algum poder (acima de outras mulheres) parece fazê-la sentir-se confortável, contrariamente à imagem que o seu nome faz recordar. Ruth tem aqui um papel contrário ao de Rute, personagem bíblica. O *livro de Rute* conta a história de Rute e de Noemi, duas mulheres que vivem numa sociedade

---

<sup>33</sup> Voltarei ao assunto na análise à personagem Musky.

que lhes dá muito pouco poder. No entanto qualquer uma delas é subversiva o suficiente para tomar iniciativas. São autónomas e tomam decisões para proveito de uma vida melhor.

### **Axle, outras mulheres e outros homens**

Em *O alquimista supremo*, Axle procura o Todo-o-Poderoso no planeta Bousbbhyr como único meio de ajuda para encontrar Chimeer. Bousbbhyr é um planeta especializado em prazer e prostituição (só seres do sexo feminino), onde se dá livre curso a todos os vícios, todas as nevroses e todas as perversões, e onde se podem encontrar vários tipos sexuais (femininos, masculinos, seres com os dois sexos ou até com sexos indefiníveis). São os homens que procuram o prazer, cabendo às mulheres o papel de os satisfazer. Mais uma vez são as mulheres a servir os homens. Deparamos com seres do tipo Sephiruth (medusas – (P16/5)), Erothesses (sereias – (P17/5)), Bouchéphales (mulheres com o sexo na meio da cara, que se recusam a tirar a roupa interior porque são ventríloquas), Reptilianas (cabelos tipo medusa – (P17/5)) ou Matricyales (criaturas líquidas, informes e prisioneiras do seu aquário, “onde se pode mergulhar por inteiro como na felicidade suprema”, numa alusão ao meio onde se faz o desenvolvimento dos fetos e dos embriões humanos, ou seja, ao líquido amniótico – [P24/5]). Estas criaturas são vistas em ruas idênticas às de Amesterdão, onde se exibem mulheres nas montras, sempre com fins sexuais.

Os autores usam e abusam das imagens de mulheres retiradas da mitologia grega, que representam seres demoníacos e ávidos de sexo, que idolatram os homens e usam jogos de palavras e vozes melodiosas no intuito de os conquistar e prender. Nada disto é benéfico para a imagem das mulheres. Neste sentido, Jean Delumeau refere-se à diabolização das mulheres para justificar a reação dos homens, por cederem a estas “vozes perturbadoras” em prejuízo do uso da razão e da capacidade de discernimento:

“... pode-se legitimamente presumir, à luz da psicologia das profundezas, que uma libido mais do que reprimida transformou-se neles em agressividade. Seres sexualmente frustrados que não podiam deixar de conhecer tentações projetaram em outrem o que não queriam identificar em si mesmos. Colocaram diante deles bodes expiatórios que podiam desprezar e acusar em seu lugar.” (Delumeau 320)



Ficam assim ilibados de qualquer culpa por terem actos sexuais sem ser exclusivamente para a procriação.

Também nas relações entre Axle com algumas mulheres com quem estabelece relações, sexuais ou não, as mulheres são reduzidas ao seu papel secundário na série: meras mensageiras de algo que dê continuidade à história, para além dos fins sexuais, quando eles existem.

Relativamente às personagens femininas de aspeto humano que se podem ver como figurantes apresentam imagens iconográficas muito semelhantes entre si: corpos esbeltos e sexualmente provocantes, em que o vestuário reduzido tem um papel fundamental para esse efeito. Destapa ao máximo os seios, as pernas e às vezes o sexo das mulheres, sem no entanto as deixar completamente nuas (com algumas exceções). São imagens eróticas, dirigidas eminentemente a um público masculino.<sup>34</sup>

Quanto às personagens masculinas, observam-se comportamentos tipicamente patriarcais. Os homens ocupam lugares de chefia, de violadores sexuais, de guerrilheiros, de militares e também existe um ladrão, lugares ocupados por homens na sociedade ocidental, segundo as normas sociais e culturais vigentes. A iconografia dos homens também representa esses mesmos papéis de uma forma emblemática, como é o caso do “ladrão”, na ideia estereotipada que fazemos dele – imagens de homens com aspeto sujo e maltrapilho e um pouco assustador. Podem ainda ver-se na P4/4 exemplos de outras profissões características de homens ou mulheres: um médico ou um mordomo (homens), enquanto uma enfermeira, uma criada, uma governanta são mulheres.

Deus também é representado por um ser de tipo humano do sexo masculino, gordo e com muitos vícios – a gula por exemplo, um dos sete pecados capitais – além dos sexuais e de uma mente pervertida. Admite inclusive que gosta de bebida e de sexo. É apresentado rodeado de seres femininos, como Zeus nas imagens da mitologia grega. No álbum *O alquimista supremo*, Deus diz-se incapaz de remediar os males do mundo. Axle sente-se muito desiludido com este ser, que julgava Deus “todo-poderoso” e não lhe agrada a imagem de Musky tornada

---

<sup>34</sup> Ver figuras 10, 11 e 12 em anexo.

mulher, alvo de desejo dos outros homens, feita pelo próprio Deus (P45/5). Mais uma vez se acentuam em Axle os traços sexistas, pois não consegue deixar de revelar sentimentos de posse sobre Musky, sentindo ciúmes do desejo sexual que Deus demonstrou por ela.

Conjugando estes traços com as desculpas de Axle à conta das suas ligações com outras mulheres (já analisadas com a personagem Reemich, por exemplo), concluo que para Axle os homens podem ter relações sexuais com mais que uma mulher, mas as mulheres têm que “ser” só de um homem, quer na cabeça dos homens, quer nas práticas sociais.

A família sindiásmica, de que Friedrich Engels fala em *A origem da família, da propriedade e do estado*, explica a naturalidade das relações de um homem com várias mulheres, mas também o seu fim, obrigatoriamente alteradas pelos problemas causados pela consanguinidade. Essas relações, que se verificavam em algumas tribos, sofreram algumas mudanças no que diz respeito a um homem ter uma mulher como eleita e outras como secundárias. Os homens passaram a viver com uma mulher, sendo a poligamia e a infidelidade ocasionais e permanecendo um direito dos homens. A poligamia apresentava-se raramente (normalmente por razões económicas) enquanto era exigida às mulheres, na maioria das vezes, a mais estrita fidelidade, enquanto durasse a vida em comum (sendo o adultério cruelmente punido). Os laços conjugais eram, tanto dum lado como do outro, facilmente abolidos, e os filhos pertenceriam sempre à mãe<sup>35</sup>. A partir daqui passa-se ao casamento monogâmico e desenvolver-se-á o sistema patriarcal, “assegurando ao marido a posse sexual exclusiva da mulher”. (Kate Millet, 80)

Já para Andrea Dworkin, a dominação masculina não é só um sistema privado, é também um sistema político e público. (Dworkin 1992)

Ainda há pouco tempo, em Portugal, era natural que um homem casado tivesse “amantes”, ou seja, outras mulheres, apenas para serviços sexuais, sendo isso até um símbolo da masculinidade. No entanto, se fosse uma mulher a ter outro homem ou se, mesmo não sendo casada, tivesse vários namorados, era considerada “puta”, inclusivamente depois de as leis do

---

<sup>35</sup> Os novos discursos políticos da igualdade dos direitos parentais vieram alterar significativamente esta situação, já que presentemente um dos motivos de discórdia entre casais aquando do divórcio é a reivindicação desses mesmos direitos, não por uma questão de identidade dos filhos para por uma questão de demonstração de poder entre os elementos do casal.

divórcio estarem em vigor. Estamos perante as duas categorias de mulheres comentadas por Kate Millet: as esposas e as prostitutas (Millet, 48), qualquer uma delas indispensável aos homens.

Nesta banda desenhada, as imagens masculinas não são necessariamente belas. Os homens apresentam-se corcundas, maltrapilhos, despenteados e gordos, sem cuidado com a sua imagem, em contraste com o herói.

Já as relações de Axle com outros homens ou seres masculinos estão de acordo com o lugar social que cada um deles apresenta perante si. Aceita as diversas civilizações, usos e costumes dos que conhece e dos que desconhece, só tendo motivos de revolta se estas personagens contrariarem os seus objetivos.

Quanto ao tipo de sexualidade apresentada nesta banda desenhada, nem sempre é a heterossexualidade. São bastantes as cenas de sexo em grupo, em que seres do mesmo sexo contracenam entre si ou com seres de outros sexos, cenas sexuais com seres do tipo hermafrodita, cenas com seres sem sexo definido.<sup>36</sup>

Parece haver um pudor nas relações homossexuais ou lésbicas representadas entre seres com aspeto humano, deixando esse pudor de existir nas outras situações, ou seja, não há cenas de sexo em grupo ou entre pessoas do mesmo sexo se os intervenientes são do tipo humano. De notar que todas as cenas em que as personagens se envolvem sexualmente ou em que as conversas abordam esse tema, a finalidade do sexo é apenas o prazer físico e nunca o da procriação, facto que as teorias de Engels explicam com a passagem a regimes patriarcais, que colocam os homens como a tese e as mulheres como a antítese, em dualidades em que as mulheres têm sempre os lugares de subjugação perante os desejos dos homens, de forma a também não serem colocadas em causa as masculinidades e os lugares de poder e posse.

Posso, pois, concluir pela falta de carga emancipatória desta série, no que refere às mulheres, perpetuando-se os modelos vigentes, patriarcais e sexistas. Apesar das novas configurações sexuais atrás referenciadas, que também não mostram sinais emancipatórios, nem a figuração de mundos fantasiados consegue libertar a imaginação para esses voos

---

<sup>36</sup>Figura 13 em anexo.

A leitura dos papéis atribuídos às mulheres, seja na prostituição e no serviço aos homens, seja na atribuição das profissões, além da análise da forma como são visualmente representadas sugere que esta obra é feita para leitores masculinos e está impregnada de uma visão sexista.

Não posso deixar de observar que a ironia e sarcasmo com que a obra subverte a figura de Deus, não surge para subverter outras figuras de autoridade masculinas. Deus é inferiorizado através de imagens e traços psicológicos degradantes, atribui-se-lhe os males do mundo e, como já referi, faz-se perceber como dececiona as personagens por não conseguir explicar os problemas nem apontar soluções. Assim como os próprios autores criadores desta obra. Já referi aqui que o autor, ou os autores, se colocam algumas vezes na posição de Deus ao longo da obra, nas diversas personagens e isto pode significar que nem eles nem Deus conseguem modificar nem arranjar alternativas viáveis de um mundo melhor.

### **Análise da personagem Musky**

Apesar de ser extraterrestre, Musky é-nos apresentada através de imagens “normalizadas”, “modelos” culturais do planeta Terra quer física, quer psicologicamente.

Reparo, ao ler a banda desenhada, na dificuldade patente em Godard quando pretende representar um ser assexuado ou intersexual. A sexualidade de Musky, se é que existe, não é explicitada nem sequer referida ao longo da obra até à sua escolha de sexo. No primeiro álbum é a própria Musky que se refere a si própria no masculino ao apresentar-se aos membros da Guilda (P1/8). O seu companheiro de aventuras, Axle, trata-a por “petit clown”, mesmo após ter aceitado a escolha de sexo de Musky (P45/10), mas também a trata no feminino após esse episódio. A maioria dos comentários que são feitos à personagem durante a obra, por outras personagens, vai no sentido do tratamento masculino, antes ou depois da sua escolha sexual (P30/3). Já a forma como é desenhada é ambígua, mas consistente, se se pretende transmitir uma imagem assexuada. Tem feições com alguma beleza mas o corpo está vestido com um fato de palhaço, que lhe esconde as formas. Desde que esteja vestida, esta personagem apresenta o

mesmo aspeto e o seu vestuário nunca é alterado. Posso concluir, então, que nesta obra um ser sem sexo definido é catalogado como homem, surgindo então o masculino como norma.

Se agora já há estudos que até referenciam e expõem novos tipos de linguagem para seres intersexuais, à data da primeira edição desta banda desenhada, e mesmo com a ajuda dos movimentos feministas franceses, com Monique Wittig, Hélène Cixous, Luce Irigaray ou Júlia Kristeva, as mulheres estavam ainda no início da tomada de consciência do seu corpo como local de conquista de um lugar igual ao dos homens na sociedade. Mas nem nos livros seguintes se vem a notar qualquer transformação.

Musky vê em Axle um herói. Um herói que o/a trata quase sempre de forma depreciativa, utilizando termos como *palhacinho*, *meia porção*, *nariz ranhoso*, *bebé rosado*, *tagarela*<sup>37</sup>, fazendo com que Musky não se sinta bem na sua pele. A ideia fixa de Axle na procura incessante da mulher dos seus sonhos (Chimeer), procura essa que até o leva a tornar-se um proscrito, leva Musky a perceber que será mais fácil para si captar a atenção do seu herói se se tornar uma mulher, até porque Axle se zanga com ela por motivos relacionados com Chimeer. A busca contínua de Axle pela sua “mulher de sonho”, que é retratada através de um discurso patriarcal tão banalizado, é o principal motivo da escolha por Musky do sexo feminino. No meio das aventuras, o facto de Musky se apaixonar explica a sua resolução de se tornar mulher sem o revelar. A partir do momento em que Musky escolhe ser mulher, o seu corpo vai tomando formas de um ser humano feminino (P46/12), já que a sua aparência também é humana, mas no entanto as suas formas continuam sempre escondidas pela indumentária, com exceção dos momentos em que Musky tenta seduzir sexualmente Axle, em tentativas de desvio dos pensamentos permanentes que este dedica a Chimeer. Musky prefere permanecer junto de Axle, mesmo que ele continue a amar outra mulher, a ter que voltar para o seu planeta e perder a sua companhia. Este papel submisso e dependente era assumido frequentemente pelas mulheres, quer fosse por amor, por necessidades financeiras ou dificuldade psicológica ou social de se emanciparem, como diz Kate Millett em *Política sexual*, ao referir-se à difícil possibilidade de uma revolução sexual para mudar os papéis das mulheres no sistema patriarcal:

---

<sup>37</sup> Tradução na versão portuguesa.

“A sociedade patriarcal está de tal forma enraizada que o tipo de estrutura que ela determina em ambos os sexos é talvez mais um hábito de espírito e um tipo de vida do que um sistema determinado. Depois de ter posto em questão tanto o hábito como as estruturas políticas – com maior sucesso em relação às últimas do que em relação às primeiras – a primeira fase mostrou-se incapaz de resistir à investida da reacção e não cumpriu a sua promessa revolucionária.” (Millett, 20)

É evidente que esta tomada de atitude de Musky é reflexo dos papéis sociais das mulheres e dos homens na sociedade em que os autores estão inseridos, embora, como já referi, ao tempo da primeira publicação esses papéis estivessem já em discussão por grupos feministas. No entanto, não será fácil alterar formas de pensar quando se está do outro lado da luta, quando se é o atacado. Aos autores, enquanto homens, caberá refletir também sobre as questões e tomar uma posição, mas isso dependerá não só do seu meio social como das políticas que se fazem ouvir e sentir. Godard parece não ter tido grandes restrições impostas ao seu trabalho, já que apenas lhe foi pedida uma obra de ficção científica<sup>38</sup>, optando então por recheá-la de vivências político/sociais, revestidas dos traços culturais do meio social em que estava inserido.

Além das imposições da esfera pública, temos também as influências da esfera privada, que como diz Millett, quando se refere à possibilidade de uma revolução sexual, para mudar os papéis das mulheres no sistema patriarcal, são quase impossíveis de contornar. Millet demonstra como as políticas podem ser falaciosas ao elaborar um estudo comparativo entre Stuart Mill e Ruskin e entre Mill e Engels. Mostra a posição fixa de Mill, na defesa de direitos iguais para mulheres e homens, e mostra a posição, a que ela chama de “política cor-de-rosa”, de Ruskin, que parece perito na manipulação de discursos que dão poder às mulheres, desde que elas não saiam do domínio do lar. Ao apresentar Engels, Millet fala das políticas do casamento monogâmico e de certas formas de associações sexuais que vão fortalecendo políticas patriarcais. De uma maneira geral, as conclusões que tira para as alterações dos papéis das mulheres são não só políticas como sociais, mas principalmente questões relacionadas com a família e com a dificuldade em acabar com o sistema familiar, que concorda ser um dos fatores primordiais para a continuação do patriarcado.

---

<sup>38</sup> Ver lombada da capa do volume 14 e 15 em português.

A necessidade de mão-de-obra barata foi outro dos fatores que não permitiu a revolução na distribuição dos papéis sexuais. Aponta como causas para os retrocessos o facto de, quaisquer que fossem os tipos de direitos que as mulheres alcançassem, virem sempre acrescidos de um excesso de trabalho quer fosse nas lides caseiras, quer fosse com os cuidados a prestar aos filhos.

Mesmo com políticas que as favorecem (políticas marxistas) ou com intelectuais que as defendem com discursos subversivos, os papéis sociais tradicionais das mulheres continuam a ser perpetuados até porque os discursos masculinos, em defesa do patriarcado que lhes traz circunstâncias económicas mais favoráveis, dizem que as mulheres preferem ficar em casa a educar os filhos com vista a uma sociedade melhor. Mantém-se assim a dependência económica das mulheres, que obriga a uma subjugação desta vez com vista à preservação de uma ordem familiar.

A escolha de Musky prende-se muito com a configuração de trato que Axle tem para com ela/e. Ele chega mesmo a dizer-lhe: "Tu m'agaces petit clown! Voilà maintenant que tu parles comme une femelle en rut!" (P18/7). O sentido pejorativo destas palavras é duplo: chamar fêmea a uma mulher é transportá-la para um domínio animal, de onde não tem evasão possível, já que o cio é identificável com a época em que os animais sentem o instinto de ter relações sexuais com o sexo oposto para a reprodução. Este é, na minha opinião, um dos piores insultos que Axle faz a Musky. Enquanto existe quase sempre alguma possibilidade de encontrar algum sentido humorístico nos outros "atributos" com que Axle presenteia Musky, neste caso é impossível. Como já referi, os termos que Axe utiliza para caracterizar Musky até aqui são infantis e usados entre crianças de sexos distintos, e sem qualquer carga sexual e agora estamos perante um caso em que um insulto é marcado pelo sexismo.

Se, por um lado, quando Axle sente necessidade de se explicar e justificar a Musky após ter tido relações sexuais com outras mulheres, fazendo-o com respeito e cordialidade, explicando-lhe que o acto sexual nos homens é quase um instinto, distinguindo essas relações sexuais daquelas que são feitas com amor e por amor, por outro lado, quando Musky se opõe

previamente à ocorrência dessas situações, é inferiorizada por ele que a trata como o/a tal jovem rebelde e adolescente, infantilizando-a com as palavras que lhe dirige.

A identificação do binómio homem/mulher com o binómio ativo/passivo também é frequente nesta banda desenhada sempre que há cenas que aludem ao amor de Musky por Axle. Há, durante grande parte da série, uma retração de Axle de assumir uma relação com Musky. O motivo será sempre a imagem de Chimeer entre eles dando a entender que existirá uma traição ao amor que sente por Chimeer, se consumir uma relação com Musky, desvalorizando no entanto tudo o que possa acontecer com qualquer outra mulher.

Musky sente assim uma necessidade de valorização perante Axle. Passa por contradições e lutas internas para se decidir. Escolhe a sexualidade no feminino por necessidade de relacionamento com ele. Constrói-se culturalmente à sombra das imagens que Axle deseja e lhe transmite: imagens de papéis femininos em lugares secundários, mais fracos e submissos. Em (P33/9), Musky diz: “Le monde m’est interdit, et perd toute coherence, Axle, si tu ne le cimentes pas pour moi...”. Musky diz que sem Axle a vida dela não tem sentido como se uma mulher necessitasse de um homem para se completar. Mais uma vez, a secundariedade da vida das mulheres frente à dos homens. No entanto, a necessidade que Axle tem de Musky também está patente ao longo da história.

O facto de Musky querer tornar-se mulher por se ter apaixonado por Axle, também está condicionado pela escolha limitada de outra sexualidade. Além de os seres do seu povo serem femininos ou masculinos, não havendo lugar para seres intersexuais ou sexualidades não normativas, Axle é um homem que demonstra constantemente um desejo por mulheres. Em nenhuma das cenas, ao longo dos álbuns, Axle demonstra qualquer tipo de desejo que não seja o heterossexual. Mesmo em cenas de orgias, que aparecem mais que uma vez, a posição de Axle é de não se intrometer, seguindo mais uma vez a norma de conduta aceite pela sociedade patriarcal. Assim, Musky, para conseguir o amor de Axle tem que se tornar mulher, pois de outra forma não seria aceite como “companheira” por Axle.

Tenho que referir que as escolhas sexuais de Axle estão coadunadas com a época em que a obra foi concebida (o primeiro álbum editado em França data de 1975). Como já se viu, na



década de 1970, começam a surgir em França os discursos sobre a autodeterminação das mulheres sobre o seu corpo e a sua identidade. As questões sexuais começam então a ser discutidas publicamente pelas feministas, que chamam a atenção para assuntos tabu existentes. No entanto, os discursos sobre a sexualidade eram muito diferentes do que são agora. Ainda hoje, e apesar de tantos estudos e debates de ideias, que levaram ao surgimento de leis mais progressistas nas sociedades ocidentais, no sentido da igualdade, quer igualdade social, quer de escolha de sexo ou orientação sexual, continua a prevalecer um discurso normativo, de tendência patriarcal, ligado a uma sexualidade concentrada na dualidade feminino/masculino. Não é pois de estranhar que nos anos 1970 esse discurso predominasse.

Apesar de todas estas condicionantes, Musky, nas suas viagens, foi contactando com outras formas de vida e com outras práticas que de pouco lhe serviram num sentido de libertação da condição feminina. Também ao longo da série não nos aparece nenhuma sociedade com um sistema matriarcal que a alertasse para algo diferente. Há mundos onde os habitantes vivem em simbiose, sem o domínio de uns sobre os outros, onde a única finalidade é a reprodução sem sentido, mas o mais próximo da igualdade entre sexos que ela conhece é mesmo o seu planeta de origem.

O tipo de discurso e de atitudes utilizados pelo seu pai e pela sua mãe revelam um mundo conhecido por ser muito avançado, onde não há desigualdades a nível sexual. O sexo é para este povo uma escolha consciente, já que param de crescer aos treze anos, idade da puberdade/adolescência, em que nada se sabe e tudo se descobre. Para qualquer defensora de discursos feministas e *queer*, esta seria uma ótima solução para os seres humanos. O grupo de origem de Musky tem um discurso de representação de mulheres diferente dos discursos dos seres humanos enquanto inseridos numa sociedade patriarcal. Musky é irreverente. Com Musky ouve-se uma voz na primeira pessoa que menospreza atitudes de valorização do corpo, utilizadas pelas mulheres em actos sociais (P43/1).

Todas as aproximações que Musky faz a Axle são primeiro através da partilha de gostos e lazeres (P6/1) e de aventuras. Musky critica o uso do corpo pelas mulheres, quando estas concentram no corpo todo o seu valor, sempre com vista a agradar aos homens, mas afinal

acaba por recorrer à mesma estratégia que critica. O ato de se despir é provocador, mas como o seu corpo está em crescimento e não é ainda o de uma mulher adulta, Musky mostra também um confronto incómodo com o corpo que tem e uma consciencialização de que um corpo não perfeito traz desvantagens, pelo desdém que Axe demonstra em relação a si. Mais uma vez as imagens sugerem que um corpo feminino belo e perfeito tem que ser bem delineado, curvilíneo e bem proporcionado e que este é o tipo de corpo que os homens preferem.<sup>39</sup>

Musky vê-se constantemente preterida por Axle enquanto homem em relação a outras mulheres mais atraentes fisicamente. Axle não perde uma oportunidade de estabelecer relações sexuais com outras personagens femininas, sejam elas humanas ou não. Se são humanoides, são sempre imagens de mulheres com corpos “perfeitos” e belos, segundo os padrões de beleza ocidental. Se esses seres femininos não são humanoides, a sua atração pelo prazer do sexo também não o coíbe.

Questões como esta, acerca de estereótipos de beleza feminina, fazem-me levantar outras questões. Até que ponto cada mulher se deixa influenciar, inconsciente ou conscientemente, nos seus comportamentos e pensamentos, pelas imagens de mulheres “perfeitas” com que se depara todos os dias na rua, nos jornais, na televisão, numa panóplia de processos publicitários cada vez mais sofisticados que despertam os seus sentidos? Até que ponto essas imagens influenciam a felicidade e a liberdade das mulheres? Além do mais, a maioria dessas imagens iconográficas são imagens falsas, já que são tratadas com programas informáticos, o que dá ainda mais pertinência às minhas questões. E questiono ainda: Como é que o irreal pode interferir em cada um? Como é que as imagens de corpos imaginários têm tanto poder sobre as mulheres e também sobre os homens? Todos os dias se veem anúncios de mulheres a usar um novo tipo de detergente da louça e se veem homens a testar automóveis de altas gamas. A imaginação que está por trás desta publicidade é masculina, transmitindo discursos masculinos que induzem estereótipos e a perpetuação da “condição feminina” existente.

---

<sup>39</sup> Ver figura 14 em anexo.

A nossa inscrição numa sociedade capitalista e de consumo leva-nos a praticamente a deixar de questionar o porquê das coisas. Este tipo de sociedade pretende uma homogeneização tecnocrática das mentes. Todas essas imagens ganham terreno na nossa mente, tornando-se norma, se não forem desconstruídas conscientemente, deixarmo-nos levar por estes bombardeamentos visuais. Quem não está dentro das normas quase se torna pária e não é bem visto aos olhos dos outros. Nos comportamentos sociais, os traços sexuais e os que estão relacionados com o corpo são dos mais visados.

Criam-se assim modos de construção de relações e modos de apresentação de nós próprios e da sociedade, também associados a representações verbais, criando modos de pensar sobre as nossas ações ou sobre as ações dos outros, ações que estabeleceram e definiram a tal “condição feminina”. Estes pretensos valores relacionados com o sujeito feminino não passam de artifícios inventados pelos homens e assimilados pelas mulheres.

Afinal o que é fundamental? Anda-se à volta de quê? O que é ser mulher?

Adília Lopes responde-me a estas minhas questões com “A selva”: “as mulheres choram, as mulheres leem a Bíblia, as mulheres bebem e abusam do chá de tília, as mulheres têm que decorar as regras, as mulheres têm regras”<sup>40</sup> e este é o seu lugar definido, o que nos leva para a importância de uma política de localização. Refiro-me a uma política de localização no sentido da atribuição às mulheres dos espaços/papéis casa/mãe/fada do lar. Mas é também importante considerar o corpo como localização. As mulheres, ao conhecerem o seu corpo, tomam consciência do seu poder, apropriam-se dele tornando-se donas e senhoras de si, deixando um lugar de subjugação. Como diz Adrienne Rich, em “Notas para uma política de localização”:

Começar, assim, não por um continente, por um país ou por uma casa, mas pela geografia mais próxima – o corpo. Aqui, pelo menos, sei que existo, que sou aquele ser humano vivo, individual, a quem o jovem Marx designou como “o princípio original da história humana”. ... Porém, para muitas mulheres que eu conhecia, a necessidade de começar com o corpo da mulher – o nosso próprio corpo – foi vista, não como a aplicação de um princípio marxista à mulher, mas como a localização do território do qual se possa falar com autoridade *como* mulher. Não transcendendo esse corpo, mas sim reclamando-o. (Rich, 1984: 17)

---

<sup>40</sup> Regras - designação popular para menstruação.

Claro que estas atitudes são consideradas subversivas da ordem patriarcal. As mulheres começam a ser vistas como algo a combater, pois mesmo quando se querem posicionar ao lado dos homens são vistas a lutar contra eles.

Aprendem-se outras formas de representação de nós próprias enquanto seres humanos, que nos permitem sentirmo-nos no nosso lugar sem nos sentirmos deslocadas na sociedade. Ao ter-se acesso à educação tem-se acesso a outros pontos de vista sobre o lugar das mulheres na sociedade. O discurso patriarcal, que remete as mulheres para o espaço doméstico, deixa de ser único e as mulheres ganham a oportunidade de ter voz. Uma voz diferente que lhes permite ocupar um lugar que creem ser o seu. Passam a ter uma linguagem própria em vez de utilizar uma linguagem formatada por valores masculinos, uma linguagem em que a figura masculina é central e predominante. Retomando a política do discurso, as políticas de localização e as diásporas, num sentido de dispersão para outros locais, na busca de novas identidades ou até identidades multifacetadas, Rosi Braidotti, em “A diferença sexual como um projeto político nómada”, diz que as mulheres têm em mãos uma série de instrumentos que lhes permitem novas construções sociais. Diz que as dualidades que carregam conotações negativas para as imagens das mulheres só podem ser enriquecedoras e nunca poderão ser fatores hierarquizantes ou que originem mais classes marginais marcadas pela diferença. O inconformismo num corpo aberto pelas diásporas permite uma cartografia da identidade como um local de diferenças, em particular de diferenças sexuais, abrindo novas formas de subjetividade (Braidotti 2002). Inicia-se assim um processo de desocultação do que são as mulheres, dentro de conceitos como localização, devir e nomadismo, tornando visíveis os seus conhecimentos que, por sua vez, torná-las-ão visíveis, quer no seio da sua família, quer no seu local de trabalho, quer na política.

A construção de identidade sexual pelo discurso patriarcal leva a pensar em questões de socialização (aquisição e desenvolvimento da linguagem em contextos de trabalho e de formação) e de processos mentais categorizados que nos são quase inatos pela força da educação e da socialização. Nos processos educativos quer dentro da família, quer na escola e no espaço público (meios de comunicação social, por exemplo) muitas vezes inconscientemente,

o uso dos plurais sempre no masculino transmite noções de supremacia desse sexo e é isso que é necessário trabalhar. A socialização tem vindo a ser feita com linguagens que verbalizam apenas uma norma de identidade sexual – a masculina. São necessárias práticas que favoreçam as mulheres e a sua própria imagem, dando-lhes instrumentos – linguagens - que lhes permitam a capacidade de se colocar ao lado da identidade masculina e olhar para o seu eu como um outro, com o mesmo valor da identidade sexual oposta e não como inferior ou até mesmo indiferenciado.

Musky, ao ter um corpo sem sexo definido, e ao ter também a possibilidade de viajar pelas galáxias, o que lhe permitiria aceder a vários tipos de conhecimento que lhe permitiriam fazer a melhor opção quanto ao seu corpo, teria ao seu dispor ferramentas que lhe abririam portas para que a sua personagem conseguisse ultrapassar discursos que condicionam as mulheres a papéis e representações patriarcais, se entrasse num processo de consciencialização dessa necessidade.

Mary Layoun, em “A nação em transculturação e os espaços sexualmente diferenciados da diáspora: homem/mulher e cidadania”, diz que a visão de mulheres oriundas de outros locais, com culturas diferentes traz processos de transculturação proveitosos para a construção de autoidentificações das mulheres (Layoun 1998). Para o estudo da personagem Musky, este texto é fundamental já que inclusive num dos seus parágrafos diz: “Haverá um contrato social que não seja baseado no sacrifício das mulheres e de outras minorias silenciadas e ‘sem casa’?”. Em Musky está a resposta. Musky torna-se mulher, põe de parte os seus desejos de aventuras, segue Axle pelos confins do universo como amiga e perde a imortalidade em troca da vida dele, apenas porque deseja a sua companhia. Isto tudo enquanto ele continua em busca de outra mulher. Musky anula-se enquanto ser em todas estes contextos.

Musky vai revelando ao longo da obra traços de mudança de personalidade. Se no início o seu comportamento é típico do de um rapaz de treze anos, irreverente e mal-educado, típico de adolescente, e tem medo de levar algumas palmadas de Axle (P11/4), tem também comportamentos um pouco histéricos, em que grita desalmadamente e perde o controlo. Nesta fase são então atribuídos a Musky papéis cheios de clichés e discursos sexistas que atribuem

determinadas características a um ser feminino. Após alguns desgostos, cansada do desinteresse de Axle por ela, mete-se numa caixa e foge para a nossa realidade – o planeta Terra. Já na Terra, e após ter sido mãe de um/a filho/a de Axle, Musky tem a sua liberdade muito controlada e não se sente feliz, o que a leva a desejar voltar para junto de Axle.

Muskie, a irmã cissípara de Musky, aparece no álbum 13, *O menino-rei de Onirodyne*, para ocupar o seu lugar, deixado vazio, por ter sido raptada. Tem um papel ingrato, perante Axle, que julga poder virar a seu favor, conquistando o amor dele (P6/14). No entanto, os seus planos saem gorados e ela troca de lugar com Musky, na Terra, para poder ter como seu o filho de Axle, retornando Musky para junto dele. Muskie tem uma personalidade muito diferente de Musky. Talvez por se sentir mais ambígua e frustrada sexualmente, já que nunca será uma mulher, e se sentir inferiorizada relativamente a Musky, que é o seu modelo original (P11/14) e (P12/14).<sup>41</sup> É mais calculista, mais mesquinha e menos pura nas suas atitudes. Pretende o amor de Axle para si, apesar de saber que a sua irmã o ama. Por causa da troca de lugares que fazem, após a gravidez de Musky, Axle fica com receio de estar a ser enganado por Muskie e de que esta se faça passar por Musky. Não confia nela. A imagem de mulher sedutora e enganadora e a imagem de rivalidade entre irmãs, com o intuito de “prender” um homem são aqui utilizadas com referência a mais um estereótipo patriarcal. Até ao final do último álbum publicado e exatamente porque a obra está inacabada, não se conclui, nem as/os leitoras/leitores nem Axle, se a personagem que o acompanha desde então é Musky ou Muskie. Axle refere exatamente esse facto e a imagem iconográfica de Musky é exatamente igual à de Muskie.

A partir do momento da troca de lugares, considerando eu que é Musky que continua a acompanhar Axle nas suas aventuras, esta fá-lo já não com o intuito de formar a sua personalidade. Musky adquire um papel de protetora do herói, mudando um pouco o seu papel de submissão, chegando a trocar a sua eternidade pela segurança de Axle.

Nas (P44/8) e (P46/8) Musky, num acto de amor, entrega os “3 grãos de areia” que lhe conferem imortalidade, para salvar Axle. Este tinha entrado num jogo cujo prémio era um busto

---

<sup>41</sup> Ver Figuras 15 e 16 em anexo.

de Chimeer, que chorava lágrimas de sangue (alusão a milagres da igreja católica) e que quando era beijada correspondia ao beijo com uma reação dos seus lábios. Mas perdera o jogo. Axle inicialmente não aceita a ajuda de Musky, acabando por ceder. A atitude de Musky é a mesma que têm as mulheres que se situam em lugares de subjugação aos homens “a quem entregam o seu coração”, a sua independência, a sua “vida”. Aqui pode ler-se como a colocação de Musky ao lado de Axle, já que se tornam os dois mortais. Apesar de Musky perder privilégios e descer de posição, Axle deixa de ser o seu protetor e, invertendo-se os papéis, Musky torna-se mais interventiva em relação a Axle, sem no entanto ser sua condutora. Há aqui, sem dúvida, uma emancipação do papel das mulheres. Musky fica ao mesmo nível de Axle mas em contrapartida é-lhe retirada a superioridade da imortalidade, que a tornava num ser superior, já que a imortalidade não é um atributo do ser humano, mas dos deuses. Musky deixa de ser considerada como uma criança mimada e mal-educada, mas imortal, e passa a ser uma mulher, mortal, sem condições hierarquizantes que possam inferiorizar Axle numa hierarquia de poder entre homens e mulheres. Não vejo aqui um acto de altruísmo da parte de Musky, em fazer um sacrifício e perder a imortalidade. O proveito que lhe advém daí é não perder a sua companhia. Sendo Axle mortal de nada lhe vale ser imortal. Só posso concluir que os autores não conseguem fugir a um sistema de regime patriarcal, nem numa obra de ficção científica onde tudo se torna possível de imaginar, numa miscelânea de passado, presente e futuro, onde é possível fabricar não um “admirável mundo novo” mas um novo mundo admirável.

### Capítulo 3 – *Machina Speculatrix*<sup>42</sup> - A provável impossibilidade do possível nos corpos das mulheres

Entre a engenharia eletrônica/robótica e a filosofia revela-se no ser humano o desejo de criar um ser (ciborgue) que se lhe assemelhe, tal qual “Deus fez o homem à sua imagem e semelhança”. Surgem assim as chamadas ciências do artificial.

Entre as mulheres (nem todas) e (alguns/muitos) homens há o desejo de uma sociedade justa e igualitária entre os sexos no que diz respeito a direitos sociais.

Embora os dois parágrafos anteriores possam parecer díspares à primeira vista, não o são e sugerem ainda a problemática fundamental deste capítulo, que estabelecerá relações entre a personagem Musky e outras personagens secundárias da série de banda desenhada analisada nesta dissertação com as teorias ciborgue de Donna Haraway e Rosi Braidotti. Pretendo perceber se esta banda desenhada apresenta ou não uma proposta de libertação das mulheres através de corpos ciborgues, não humanos e pós-humanos.

#### **Questões da identidade primária de Musky à luz das teorias ciborgue**

As teorias ciborgue surgem com Donna Haraway nos finais do séc. XX com o grande desenvolvimento científico desta época, que liga a medicina à eletrônica. Haraway é uma investigadora norte americana cujo trabalho está muito influenciado pela ficção científica (a sua formação académica é em Biologia e História da Ciência) e explora a interface entre o humano, o animal e a máquina. Os seus estudos feministas envolvem figuras de ciborgues na tentativa de desconstrução e contestação do conhecimento científico (hegemonicamente masculino), que se tem aceitado como histórico num sentido de verdade natural, provado cientificamente, atuando assim como um campo de poder, e que tem sido construído com base numa competição sexual entre machos agressivos e fêmeas recetivas, quando se fala de reprodução (ciência da primatologia)<sup>43</sup>. Pretende transportar as mulheres para uma dimensão nova, uma política de

---

<sup>42</sup> Um dos primeiros robots a serem fabricados: *Machina Speculatrix* – “tartarugas” eletrônicas construídas por Grey Walter na década de 1940 in [http://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Grey\\_Walter](http://en.wikipedia.org/wiki/William_Grey_Walter), acessado a 16 de agosto de 2011.

<sup>43</sup> Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women*



feminismo socialista, onde as ideias do patriarcado não se coloquem, onde seja possível ver as mulheres em lugares paralelos aos dos homens, e considera blasfémia e ironia que um desses lugares sejam os circuitos integrados, já que está consciente de que qualquer abordagem feita não conseguirá qualquer resolução, atendendo às contradições dos campos envolventes (tradições seculares religiosas e políticas), que considera incompatíveis e simultaneamente necessárias e verdadeiras (Haraway 1994: 243). Cria assim um mito, como o mito das Amazonas ou dos Centauros na Grécia Antiga (281). Para Haraway em *Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80*, passa a ser central a metáfora do ciborgue no combate aos essencialismos das identidades, “um cyborg é um organismo cibernético híbrido, é máquina e organismo, uma criatura ligada não só à realidade social como à ficção” (243). É uma criatura pós-género, não está ligada a bissexualidades, não tem complexos pré-edipianos, falocêntricos, nem está sujeita a hierarquias e repressões de sexo, classe ou raça. Um dos pontos de interesse dos ciborgues será a faculdade de replicação desligada da reprodução orgânica. Haraway também os considera uma estratégia retórica e um método político para corporizar identidades com poderosas subjetividades e criar potenciais lugares de fuga e desconstrução de dualismos do tipo homem e mulher, poder e sujeição ou até subalternidades relacionadas com classe e raça. Lugares onde existe a possibilidade de superar essas dicotomias, abolir, saltar, confundir fronteiras construídas pela “tradição da reprodução do eu a partir do reflexo do outro” e questionar a naturalidade das categorias de género e sexo. “O ciborgue surge no mito precisamente no ponto em que a fronteira entre o humano e o animal é violada” (Haraway 1991). Haraway vê no ciborgue a figura capaz de alterar as categorias estabelecidas na sociedade, mudando as experiências vividas pelas mulheres. Pretende usar os ciborgues como meio de interação entre o biológico, a máquina e a realidade social.

O facto de o sexo do ciborgue ser indefinido e de não haver necessidade de reprodução biológica carrega em si o poder de derrubar o modelo de heterossexualidade normativa, apontando para um conceito amplo de igualdade no contexto de um mundo novo, “um mundo sem género, talvez um universo sem génese”, que só poderá ter vantagens justapondo-o ao mundo em que vivemos (245). Estes conceitos transportam-nos para um mundo sem diferenças

sexuais. Um mundo onde não haja lugar para dominadores ou dominados. O tão almejado mundo das mulheres. Das mulheres, ou das feministas?

Do atrás exposto acerca do papel das feministas só se pode concluir que com todas as condições a que a sociedade está sujeita – definições estanques de lugares, papéis, sexos, classes e raças, onde as mulheres são das principais vítimas, todas ou quase todas as tentativas que possam alguma vez ter sido feitas pelas mesmas, e até por homens, para alterar as suas imagens, não podem ter tido muito êxito. Como se pode assim esperar que todas as mulheres sejam feministas? O peso da religião, dos usos e costumes, da educação, dos tabus e, mais fundamental ainda, o lugar fora do poder do corpo feminino, que favorecem um sistema patriarcal, são demasiados para um salto conjunto de todas as mulheres para uma alteração radical dessas representações. E uma dessas representações envolve o corpo. O corpo das mulheres como propriedade dos homens.

O corpo tem tido especial importância tanto nos debates feministas como nos debates científicos. Vivemos numa época onde o corpo é rei em todos os níveis culturais. O corpo como imagem valorizada – os implantes, as lipoaspirações, as próteses, as correções plásticas têm um grande papel e um grande destaque; o corpo como objeto de culto. O corpo, de pessoal, passou a político. O corpo está a tornar-se, mais do que nunca, um lugar de luta, de conquista de lugares porque passa a ser propriedade das mulheres. Não se pode colocar de parte, no entanto, nas questões das imagens dos corpos, situações de domínio por parte de representações que muitas vezes constroem fronteiras invisíveis que se tornam comuns, e por isso de escolhas quase inconscientes que se vão perpetuar e que no entanto são as que se pretendem combater, além de que nem todas as mulheres têm acesso às tecnologias plásticas. Existem sempre limitações sociais ou de classe que se podem colocar. E as diferenças continuarão a fazer-se sentir dentro do grupo mulheres, ou seja, um dos caminhos que as mulheres têm para se emanciparem, o seu próprio corpo, também encontra limitações e contrariedades.

Sendo a proposta de Haraway metafórica, se o “ciborgue é uma imagem condensada de imaginação e realidade material” (244), que devidamente trabalhada e estruturada possibilitará

uma transformação histórica, atendendo ainda a que os estudos e projetos realizados em robótica até agora tenham avanços imensos, se detivermos a nossa atenção no curto espaço de tempo de evolução desta, e ainda no facto de a banda desenhada em estudo ser de ficção científica, esta proposta de Haraway abre-me espaços para colocar questões sobre a personagem Musky.

Residirá então nos corpos ciborgue a libertação das mulheres dum mundo patriarcal, por vezes misógino, onde são vistas muitas das vezes apenas como deleite para o olhar e o prazer dos homens? Criarão os corpos ciborgue um novo tipo de linguagem? Conseguirão as mulheres identidades justas, de acordo com os papéis que têm desempenhado e não lhes têm sido reconhecidos, num mundo povoado por seres meio humanos meio máquinas? Conseguirão os ciborgues fazer a revolução de mentalidades tão enraizadas nos seres humanos? Conseguirão os corpos ciborgue a metamorfose dos corpos humanos e a conseqüente metamorfose dos pensamentos? Não resultará daí uma despersonalização do ser feminino para o tornar numa espécie de máquina híbrida que não vai, nunca mais, ser uma mulher? Como disse Dostoievski “se deus está morto vale tudo”? Irá o devir da evolução dos corpos, da bio evolução aniquilar os sujeitos?

Estas são questões sem respostas imediatas até a médio prazo. Uma sociedade com esses modelos demorará ainda algum tempo a ser realidade.

### **Corpos ciborgues**

Antes da análise dos corpos da banda desenhada, *O vagabundo dos limbos*, apresento resumidamente o estágio de desenvolvimento da ciência tecnológica no campo de corpos artificiais. O que exporei de seguida não é de todo um complemento das ideias de Haraway, mas permite-me perceber o porquê da dificuldade da aplicação das suas teorias, já que existem pontos em comum, apesar de Haraway elaborar estudos de desconstrução e eu usar o trabalho de Porfírio Silva (autor que destacarei neste ponto) na parte da descrição e análise do funcionamento da inteligência artificial.

Há já robôs que simulam insetos que flutuam sobre as águas para um processo de limpeza das mesmas, há robôs que substituem os humanos na indústria, há já robôs com extraordinárias semelhanças físicas com humanos<sup>44</sup>, desde as feições ao movimento da boca ou olhos, às próteses dos membros (é já possível o uso de nanocompósitos<sup>45</sup> para a fabricação de músculos artificiais<sup>46</sup>) e até um híbrido humano-eletrónico em que o seu sistema de controlo funciona com neurónios cultivados a partir de neurónios humanos, os quais recebem as nossas ordens, que são depois decodificadas por uma rede neural artificial que envia comandos para que se movimentem (Pizzi, Rossetti et al 2009, 137-144). Mesmo a Internet é um lugar onde se torna muitas vezes difícil distinguir se o que interage conosco é máquina ou ser humano. Podemos até pensar nos computadores e suas memórias e discos como extensões da nossa própria memória e como capacidade de reter informação. No fundo, já somos um pouco ciborgues. Até as próteses usadas por tantas pessoas, para colmatar alguma falta, resultado de uma amputação, por exemplo, podem ser consideradas “cyber”, já que são híbridos, fabricados pelos humanos, onde se instalam máquinas controladas pela mente de quem as usa.

Num caso famoso na ficção científica, no livro *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, que deu origem ao filme *Blade Runner*, os ciborgues têm sexo determinado (feminino ou masculino), são seres muito avançados, já que não se distinguem a si próprios dos humanos, nem os humanos os distinguem a eles, e têm capacidades de sentimentos e racionalidade, sendo perseguidos e exterminados por não lhes ser permitida a permanência no planeta Terra. A existência de ciborgues femininos e masculinos neste livro/filme não é um facto importante para a sua diferença social. E no entanto as diferenças sociais existem. São catalogados por séries de fabrico, havendo séries mais evoluídas que outras. Fica-se com a noção de que os ciborgues serão sempre vistos como um produto do intelecto dos humanos, até porque são imaginados e

---

<sup>44</sup>Para mais informação consultar [http://www.calit2.net/newsroom/release.php?id=1469&fb\\_source=message](http://www.calit2.net/newsroom/release.php?id=1469&fb_source=message). Acedido em 18 julho 2012.

<sup>45</sup>Para mais informação consultar: <http://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=nanocompositos-aviao-transformer>. Acedido em 11 de outubro de 2011.

<sup>46</sup>Para mais informação consultar: <http://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=musculos-artificiais-imitam-celulas-musculares-humanas>. Acedido em 11 de outubro de 2011.

construídos pelos humanos com todas as suas limitações e contaminados por critérios não naturais e suscetíveis de erros.

Porfírio Silva, em *Das sociedades humanas às sociedades artificiais*, estuda a integração social dos robôs entre os humanos. Começa por estabelecer relações entre a forma de olhar para a máquina (existe já a possibilidade de os robôs exteriormente se parecerem com os humanos, como já referi) e a interação que os seres humanos podem ter com ela. No seguimento do que estabelece para a fabricação dos robôs (Silva refere-se ao caso dos robôs jogadores de futebol), e já que eles têm um grande grau de autonomia que lhes permite interagir com outros, tendo mesmo capacidade de escolha nas suas ações, o autor diz que a corporeidade da inteligência artificial deverá estabelecer modelos de comportamento para o sucesso na interação. Se falarmos de robôs cuja finalidade seja o contacto com seres humanos ou outros robôs em actos sociais, dever-se-ão também estabelecer modelos de comportamento adequados, que possam transferir aos robôs condutas que gerem igualdades sociais (uma idealização de Haraway) já que eles não têm sexo, não têm “história” e não vêm programados com modelos patriarcais.

Assim, como num jogo de futebol, os lugares ocupados pelos robôs são diferentes dentro do campo, também as interações humanas o são consoante os papéis que cada robô irá desempenhar. As ciências do artificial têm então necessidade de estabelecer na programação dos robôs protocolos de negociação, por terem diferentes pontos de vista consoante o seu lugar e a sua função. (Silva 30)

Silva diz ainda, referindo-se aos métodos de evolução artificial, que “[t]udo o que possa ser importante e não esteja previsto ou esteja subvalorizado na função de avaliação torna-se “invisível” para o robô”. (Silva 19)

Estamos perante algo que atinge as mulheres e de que encontramos analogia na história universal. Da história das sociedades parece que se “apagam” as informações ou dados que são inconvenientes para um sistema com regras bem definidas, como é o sistema patriarcal, para que novas entradas não perturbem uma ordem social que se pretende manter, para mais fácil controlo e domínio de poder, ou seja, parece existir uma “programação cultural” para fazer

esquecer as mulheres como agentes nas histórias universais, legitimando-a e fazendo-a passar por “natural”. Também se pode encontrar este fenómeno ao longo da história dos feminismos. Há sempre avanços e retrocessos (com um apagar de memórias e até de direitos) nas conquistas dos direitos das mulheres aquando de alterações significativas na ordem política/social ocidental.

Jean-Michel Lyotard, em *O pós-moderno*, fala do poder do “saber narrativo”. Diz que as narrativas populares são identificadas como tradição, o que legitima o narrador e o próprio saber, levando à perpetuação de uma narrativa como verdadeira e que não se questiona (perpetuando-se deste modo discursos patriarcais). Continua dizendo que a narrativa pode ser alterada porque a autoridade de ter sido ouvida é superior à do saber exato da própria tradição. Ora, se o nosso interesse é a prática de novos discursos, novas narrativas que nos levem a novos lugares, as narrativas terão que ser feitas por novos atores, neste caso as mulheres, quer representem “o sujeito do relato como cognitivo ou como prático” (Lyotard 56), porque estão mais legitimadas a falar de si próprias e a projetar e introduzir mais concretamente as suas ideias. Donna Haraway, em *Saberes localizados*, diz também que é importante que os estudos sobre as mulheres poderão ser mais eficientes se feitos por mulheres. Assim combater-se-ão narrativas que prejudicam a imagem das mulheres, os essencialismos que estão já enraizados, porque se utilizarão linguagens que revelam as narrativas dentro das perspetivas desenvolvidas pelo feminismo (Haraway 1995: 7-41). Diz que conhecer o problema ajuda a resolver a problemática reforçando a ideia de que as feministas têm mais interesse nessas desconstruções e que talvez a solução seja mais uma questão ética e política que epistemológica (Haraway 1995, 14-15).

Considera ainda que:

As perspetivas dos subjugados são preferidas porque, em princípio, são as que têm menor probabilidade de permitir a negação do núcleo crítico e interpretativo de todo o conhecimento. Elas têm ampla experiência com os modos de negação através da repressão, do esquecimento e de atos de desaparecimento – com maneiras de não estar em nenhum lugar ao mesmo tempo que se alega ver tudo. (Haraway 1995, 23)

Isto leva a um olhar diferente sobre os ciborgues.

Porfírio Silva deixa-nos ainda estas perguntas: “se houver máquinas que guardam elementos da interação passada connosco, como impedimos que elas modifiquem o nosso

mundo trazendo ao presente parte desse património?” (Silva 77) ou “Que poderá significar para as sociedades humanas uma crescente presença destas criaturas artificiais entre nós?” (Silva 67). Este é um dos aspetos com que as mulheres se têm defrontado nas suas lutas de conquista de lugares e um dos mais difíceis de derrubar. As instituições têm estatutos hierárquicos e as hierarquias estão sob domínio patriarcal. A sua alteração tem-se revelado bastante difícil porque a rede de poder patriarcal é sistémica.

No patamar em que se encontram as Ciências do Artificial já não fazem sentido perguntas acerca da capacidade dos robôs de virem a ocupar os mesmos lugares dos seres humanos ou até serem mesmo os motores de condução dos homens e das mulheres. Segundo Silva, a igualdade e a integração de criaturas artificiais em sociedades humanas só se fará quando essas criaturas conseguirem organizar-se institucionalmente nessas sociedades (Silva 114), ou seja, só nestas condições está aberto o espaço para que as teorias ciborgue deixem de ser metafóricas e passem a ser espaços de realidades.

Devir inorgânico dos seres humanos ou devir orgânico das máquinas? Tratar as máquinas como humanos ou tratar os humanos como máquinas?

## **Musky, ciborgues e outros corpos**

### **Musky**

Musky apresenta-se como um ser não humano (do planeta Gygangyognyan), pertencente a um povo fisicamente e mentalmente muito desenvolvido. A sua forma de reprodução não é totalmente explícita e não se torna clara, no entanto sabe-se que Musky tem irmãs e/ou irmãos fissíparos. Tenho consciência de que nesta análise a sua personagem/representação como um corpo/mente de exploração experimental entre o feminino e o masculino não se pode considerar totalmente como um ciborgue, dentro do conceito de ciborgue como um ser híbrido entre humano/máquina, no entanto pretendo descobrir até que ponto este corpo estranho para os nossos padrões oferece potencialidades de transgredir barreiras e conseguir assumir o poder de ser. Não tendo dados que me permitam identificar o

interior/constituição do seu corpo, sou no entanto levada a pensar numa constituição de uma entidade biológica, com exceção dos 3 grãos<sup>47</sup> que lhe conferem eternidade e que, estes sim, poderão ser considerados como não humanos ou implante maquinal, até porque Musky os retira facilmente do corpo sem que isso lhe deixe marcas ou danos corporais. Importante também neste aspeto é o facto de que além dos 3 grãos, Musky, sendo um ser extraterrestre vindo de uma sociedade muito avançada, tem a capacidade de deixar de crescer e de ser eterna. Estaciona o seu desenvolvimento sexual aos treze anos, idade humana em que ocorrem as transformações hormonais no ser humano e pode continuar a fazê-lo durante o tempo que quiser, o que faz dela um ser com poderes não humanos, mais uma vez. As suas figurações não são relevantes na banda desenhada como identificativos de diferença, já que esta contém uma miscelânea de seres oriundos de vários planetas e mundos, com ou sem géneros sexuais. Nem mesmo o seu estatuto social como filha do *Príncipe* do planeta de origem lhe confere algum destaque no tratamento que lhe é dado, se fizermos comparações com o tratamento que os ciborgues existentes na obra têm. Mas, o que destaco na minha proposta de análise é que Musky não tem sexo e não vem programada com os nossos modelos patriarcais. Assim, Musky apresenta-me as várias características físicas e sociais que poderão ser análogas ao que para Haraway são faculdades essenciais dos corpos ciborgue para a conquista de igualdade sociais e tornam a sua formulação teórica potencialmente interessante para a minha leitura da obra.

No plano social, no seu planeta de origem também não há referência a tratamentos distintos entre seres do sexo feminino e do sexo masculino. É mesmo a sua mãe que sucede ao trono após a morte de seu pai e, sendo ela/ele filha/o única/o, também herdará o trono por sucessão, não tendo importância a sua escolha sexual. Apesar das irmãs fissíparas, Musky é considerada filha única, dando-nos a ideia de ser a original, o modelo – esta alusão poderá também ser transportada para uma analogia entre o ser humano e o ciborgue, o original e a cópia, e podemos perguntar se daí não advirá a ideia do domínio de um sobre o outro, tal como se vem a verificar nas relações entre Musky e Muskie, sua irmã fissípara. Musky tem um papel de maior autonomia relativamente a Muskie, que se torna mais dependente de Axle. Será que a

---

<sup>47</sup> Ver álbum número 8.



grafia dos nomes não sugere que Musky é um nome masculino e Muskie feminino? Não só nas relações entre elas e Axle a desvantagem de Muskie é realçada. O pai de ambas diz a Muskie que ela nunca vai ser igual à irmã (P42/13) – o que poderá ser também uma réplica imperfeita ou de outra estirpe. Pode ver-se que há aqui uma distinção intrínseca na fissiparidade, entre o original e a cópia, ou seja entre Musky e Muskie. A chamada de atenção, vem da parte do próprio pai que, ao mesmo tempo, lhe diz que a ama. Muskie ao saber que nunca será uma mulher, entendendo-se aqui mulher como um ser com características humanas femininas, porque não possui as características da sua original Musky (não possui a capacidade de escolha sexual nem pode engravidar apesar de poder ter relações sexuais), explode de raiva inicialmente, para depois sucumbir ao amor que já sente por Axle e se resignar à sua sorte, numa atitude de mulher submissa para não perder o homem amado. As expressões faciais de Muskie em P46/13 evidenciam bem estes estados de alma, sendo mesmo ela a protagonista da prancha. Entre estes corpos e os corpos ciborgue, os primeiros têm a vantagem de, numa aproximação ao humano, terem emoções.

O corpo de Musky permite então fazer analogias com os corpos ciborgues já que, tanto Musky como os ciborgues são indistinguíveis dos humanos e possuem características que permitem fugir dos dualismos que transmitem as relações de poder entre machos e fêmeas (Haraway, 1994). São corpos pós-humanos que transgridem fronteiras entre o feminino e o masculino. São corpos que permitem metamorfoses e polimorfismos com a conseqüente abolição de classes sociais. O corpo dos ciborgues passa a ser mais uma arma de combate para alcançar igualdade de direitos entre homens e mulheres, já que o sexo passa a ser uma escolha.

No entanto, como já referi, todos os ciborgues companheiros pessoais de Axle são apresentados como seres masculinos e Musky tem uma aparência dúbia e ambivalente que nos dificulta a forma de a classificar e de a referir dentro dos modelos convencionais disponíveis, não sendo no entanto esse um fator de limitação, já que essa dualidade a transforma num corpo de exploração de liberdades interpretativas (Braidotti 2004). Musky, através da diáspora que faz com Axle através do universo, através das experiências vividas nessas aventuras, modela, acomoda e apropria a sexualidade mais adequada aos seus desejos.

Qualquer um dos ensaios ou livros de Rosi Braidotti aqui analisados são influenciados pela época política em que foram escritos. Tanto o final do século XX como o início do século XXI são épocas de grande desenvolvimento técnico e científico e Braidotti também utiliza o conceito de *cyberfeminism* como tentativa de resposta aos fenómenos anti-feministas. Braidotti diz que escrever na pós-modernidade realoca e reincorpora práticas culturais. Salienta que a crise da modernidade é, para as feministas, uma alegre abertura a novas possibilidades. Em "Becoming-Woman: the Positivity of Difference" considera que os corpos ciborgue e os pós-humanos apresentam excelentes localizações para a dissolução de barreiras.

Os estudos feministas consideram um dos pontos fundamentais para a emancipação as aprendizagens canalizadas para a igualdade, feitas ao longo da vida dos seres humanos. Este é um ponto que poderia facilitar aos corpos ciborgue a contribuição para um mundo sexualmente igualitário.

Há uma proximidade entre Haraway e Braidotti quando utilizam a noção de um devir não humano. Em *Nomadic Subjects*, Braidotti refere que as dualidades teriam que contribuir para as construções das mulheres em condições da inexistência de fronteiras, como lugares mutáveis que se traduzam em múltiplas vozes de mulheres (feministas ou não) e vozes com corpo, que teriam que trazer uma perspetiva positiva à diferença e identifica como identidade nómada o estar em trânsito entre diferentes formações identitárias, sem no entanto fugir a raízes históricas. Musky apresenta um corpo nómada, um corpo onde se consegue a igualdade de sexos, já que não tem nenhum ainda definido. Podemos perceber o corpo de Musky como estando em relação a um processo de nomadismo, i. e. um processo de recusa de uma fixidez de identidade, e de conhecimento de si e dos outros. Quando sofre uma metamorfose (sexual), podemos considerá-la lugar de um devir não humano, do tipo de que Braidotti também nos fala em *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming* ("Becoming woman/animal/insect").

No entanto, Musky, apesar de "diferente", não se sente inferiorizada por isso. Também não se pode dizer que seja uma personagem arrogante. Será mais um/a jovem adolescente que questiona tudo e tem dificuldade em aceitar ordens que não entende. Há sempre, ao longo da obra, uma dificuldade notória em apresentar traços de personalidade de Musky que não sejam

semelhantes aos dos jovens humanos, numa primeira fase, e seguidamente são-lhe mesmo atribuídas características estereotipadas relacionadas com o sexo masculino, mesmo a partir do momento em que se começa a perceber que Musky se poderá estar a apaixonar por Axle: “Par la barbe qu’il ne me poussera jamais sur la couenne, Axle!” (P20/2). Qualquer arrogância, qualquer importância de classe (estatuto social da sua origem) ou traços psicológicos femininos que possam ser atribuídos a esta personagem, ou à sua irmã, são no entanto derrubados pela insensibilidade de Axle, que lhe responde com: “Alors fais marcher tes jambess maigres, imbécile!” (P32/1), “La paix!!” e “Va au diable!”(P14/2) ou “...fiche moi la paix, petit clown” (P8/18), sendo este último exemplo relativo a Muskie. Os discursos de Axe são sempre agressivos quer seja com Musky, quer com Muskie quando em confronto com algum problema.

Musky consegue ter a atenção de Axle, enquanto mulher (segundo a forma como ele começa a olhá-la), não por ser autónoma e poder escolher o seu sexo, mas porque Axle se apaixonou por ela e porque a raptou depois de grávida. Papéis mais uma vez estereotipados dos seres humanos, em que a virilidade dos homens é posta à prova, neste caso representada na propriedade das mulheres e dos filhos.

A sua imagem andrógina, que não permite identificar o seu sexo à primeira vista, e os seus traços psicológicos também não são do agrado de muitas das outras personagens. Recordo que todos os nomes que Axle lhe vai chamando (nariz ranhoso, palhacinho, macaco tagarela, papagaio tagarela, papagaio histérico...) são de cariz pouco amigável e ao mesmo tempo contêm traços psicológicos irónicos<sup>48</sup> que tentam inferiorizar Musky. Logo no primeiro volume, Musky é identificado como “um garoto mal-educado”, é muitas vezes tratado como rapaz (P8/1 e P11/1) e até ele/ela próprio/a o faz, como por exemplo, quando se identifica como se pertencesse a um grupo de rapazes: “... Quel garçon de mon âge...” (P17/1) e na vinheta surge dando pontapés a uma pedra, numa atitude estereotipada associada aos rapazes. Desde o início da série que Musky transmite a ideia de que se sente bem num papel masculino, mas que esse não lhe permite ser companheira sexual de Axle, tornando-se assim numa mulher para poder

---

<sup>48</sup> A tagarelice é mais um estereótipo atribuído às mulheres.

amá-lo e ser correspondida. A heterossexualidade é um campo muito condicionante nesta banda desenhada.

Com todo este campo de manobras no seu corpo, afinal o único motivo que leva Musky a escolher ser mulher é o amor a um homem. A personagem trazia consigo o poder e os instrumentos necessários para uma emancipação eficaz e pareceu consegui-la quando abandona Axle. Na realidade, Musky emancipa-se de Axle quando se vai embora, no álbum *A ruptura*, ao perceber que se continuar a acompanhá-lo continuará a viver a vida dele e não a sua. Musky, ao sentir que perde a sua identidade, reage e emancipa-se subvertendo as ideias patriarcais e abandonando a noção de que uma mulher tem que obedecer e acompanhar o seu namorado/marido, como se aquilo que os homens querem fosse mais importante do que o que as mulheres pretendem. Afinal, ao voltar para ele e ao seguir os seus passos, abdica da sua emancipação apenas em nome do amor a um homem. Esta escolha dos autores sugere que a mulher, para se completar, para a sua realização pessoal, para a sua felicidade, necessita de um homem, defraudando as expectativas que eu tinha criado relativamente ao potencial emancipatório de Musky como ciborgue/não humano e a todas as liberdades que seriam de esperar numa série de ficção científica.

### **Ciborgues**

*O vagabundo dos limbos* inscreve a ação tanto em mundos naturais e reais como em mundos construídos pela imaginação. Em qualquer um dos lugares os ciborgues conseguem atuar de forma adaptável às situações, por terem sentimentos, não agindo somente sob ordens pré-determinadas. São seres autónomos, não totalmente dependentes das determinações humanas e com capacidades de aprendizagem através do meio, através do exterior. Estes ciborgues fabricados por Korian, para serem “os” amigos de Axle para que este nunca se sentisse sozinho, alegando que a amizade é um bem que não se pode confiar a um ser humano (P34/1), levam a tecer considerações que não favorecem muito a imagem (que os autores nos dão) dos seres humanos, o que dá algum apoio à tese de que a obra de *O vagabundo dos limbos* poderá ser um levantar de questões relacionadas com pensamentos, atitudes e políticas

dos seres humanos, gerando uma também uma hierarquia social relativamente aos seres humanos.

Também não obedecem aos critérios até aqui enunciados sobre o que é um ciborgue, no que também diz respeito à sua constituição. Têm compleição de seres do sexo masculino, apesar de não apresentarem desejos sexuais, como se pode ver em P42/1. Foram então programados para serem amigos de Axle, com sentimentos de alegria, de felicidade e de inocência. O estatuto superior da amizade explica o também estarem programados para se anularem e defenderem o amigo com a sua própria existência (P35/1). Não estão programados para sentir ódio nem para se defenderem, o que também se adequa ao conceito de ciborgue. Todos têm nome e salienta-se o professor Matt Gammone pela aparência diferente em relação a todos os outros, pois estão todos vestidos de igual como se fossem os guardas de Axle (ou os soldadinhos de chumbo, brinquedo ligado ao sexo masculino), não fosse a sua incapacidade bélica. Os seus nomes fazem lembrar os nomes que as crianças dão aos bonecos, enquanto são pequenas (Roll, o jovial Roby-porque não, Jamy-sempre-presente...) (P43/1). No primeiro álbum acabam por ser todos aniquilados pela guarda da Guilda, mas na P42/1 verifica-se que há várias cópias prontas a receber "vida", o que leva a pensar que o valor que a vida de um ciborgue tem está muito aquém da vida humana, não sendo este também um fator positivo em relação ao potencial de emancipação contido nestas figuras, tendo em conta as teorias ciborgue feministas.

A questão dos nomes dos ciborgues e o facto de as imagens pictográficas darem a entender que são todos masculinos leva-me a questionar o facto de os autores não terem colocado nenhum ciborgue feminino para que também as mulheres se incluíssem num lugar superior desta hierarquia. Fico com a ideia de que a amizade, para os autores, é um bem entregue aos homens e que as mulheres servirão para fins sexuais e que mesmo num mundo novo de ciborgues o companheirismo entre os sexos é complicado de se conseguir, continuando a existirem as barreiras que Haraway tanto pretendia derrubar.

A figura do ciborgue como um ser assexuado pode apresentar um caminho para a igualdade, mas há necessidade de tentar superar elementos de opressão, repressão e coerção

transmitidos pelo poder patriarcal não se podendo também colocar de parte o facto de que a nível das emoções a técnica está ainda atrasada.

Entretanto, os ciborgues continuarão a ser vistos como seres inferiores, como seres menores, como mais um grupo social com direitos e deveres diferentes dos das mulheres e homens, como obra dos humanos. O ciborgue na ficção científica, e aqui na obra em apreço, é o “Outro” em oposição ao humano, é a alteridade em ação e a alteridade faz levantar questões entre seres.

### **Outros corpos**

O feminismo é um tema referido em *O vagabundo dos limbos*. No volume *Os abutres do cosmos*, no mundo Horla, é mesmo abordado diretamente. Na P16/3 há cartazes em volta do mundo a publicitar associações feministas, ao mesmo tempo que se anunciam associações de antigos combatentes. O assunto “feminismo” aparece assim num desenrolar crítico às associações humanas com fins diversos. É também neste álbum que surge uma alusão às Amazonas que, segundo a lenda, teriam uma sociedade matriarcal. Na P18/3 vê-se um jovem atlético de belas feições acompanhado por uma idosa. Encontram-se numa sala onde esperam pela sua vez para adquirir um corpo para a mulher, após o homem já ter adquirido um para ele. No processo de negócio, a mulher quase não tem direito a escolher o seu próprio corpo novo. Apesar de reclamar, o marido exige um de que gostou muito (P20/3). Sobressai nesta cena o valor que os corpos das mulheres têm numa relação amorosa ou sexual e ao mesmo tempo como esses corpos continuam a ser posse dos homens (na perspetiva dos autores), sujeitando-se (aceitando e anuindo na escolha) as mulheres aos desejos destes, mesmo em sociedades tecnicamente avançadas. Em Horla pode-se então trocar de corpo a troco de pagamento. O negócio da compra e venda de corpos é feito com a colaboração de bandidos que capturam prisioneiros e os vendem para aquela clínica, sendo esse um dos trabalhos atribuído a *Ma-supernovae*. (P21/3)

Os corpos procurados pelas várias personagens neste episódio são de seres do tipo humano e são procurados por todas as grandes figuras daquele mundo com a exceção dos

eternautas porque dominaram naturalmente os processos de envelhecimento. Após a troca de corpos, os corpos velhos são deitados fora.

Na sociedade ocidental a velhice também é um dos fatores de discriminação das mulheres. A diferença entre o mundo retratado nesta série e a realidade da civilização ocidental reside no facto de que mesmo os homens velhos não são aceites como tal nesta banda desenhada. A velhice também é um fenómeno que pode preocupar os ciborgues, no que diz respeito à evolução da tecnologia ou à alteração de modelos. Haraway diz que a imaginação e a realidade material dão hipóteses a uma nova história e que o facto de o ciborgue não ter uma história das origens o torna independente (Haraway 1994). Este ponto poderá não ser assim tão simples, na minha perspetiva. Encontro um ponto que colide com esta teoria e a hipótese da situação historial não me parece ter argumentação comprovada.

Há já robôs, máquinas, computadores de várias gerações e as gerações mais recentes são sempre valorizadas relativamente às anteriores. Se entrarmos num sistema de avaliação da tecnologia, a recente é sempre a melhor e a mais onerosa. Os ciborgues "ideais" não vão aparecer construídos de um dia para o outro e com certeza haverá sempre alterações, modificações que pretendem melhorar o produto, torná-lo mais atrativo. Transforma-se em mais um produto comercial e o seu desenvolvimento mecânico estará sujeito a questões de marketing. A multiplicidade de formas e entidades será tão vasta que suplantará a própria imaginação (P29/10). Um caso diferente, mas que também pode levantar questões está no álbum *O último predador*. Um dos robôs que vive num mundo de máquinas, que também estão programadas para amar, suicida-se porque soube que o seu modelo estava fora de moda (P29/10). Aqui está patente a forte dependência e importância da imagem que temos de nós próprios e de como a imagem modelo é fundamental para o nosso lugar na sociedade, levando-nos novamente a conceitos sobre corpos velhos, mas também a perguntarmo-nos se quando os robôs se começarem a parecer cada vez mais com os humanos se não se irão reproduzir os mesmos problemas destes.

Em contrapartida, é-nos apresentada alguma emancipação no álbum *O solitário*. Aqui existe um mundo maravilhoso sob o ponto de vista das igualdades entre os seres que o povoam.

São seres fisionomicamente humanos, mas não humanos, e andam sempre aos pares, sendo um feminino e um masculino. No entanto, só as imagens nos dizem isso porque quando essas personagens se apresentam fazem-no como “moi” e tratam todos os outros por “toi”. Na P16/22 diz “...C’est comme ça qu’on s’appelle tous par ici. Je m’appelle moi, pour moi, et toi pour toi et tous les autres”, deixando de haver problemas linguísticos no tratamento de géneros feminino ou masculino, que possam de alguma forma suscitar alusões, diferenças, hierarquias e classes, outra das pretensões de Haraway quando procura uma linguagem comum, uma escrita que se transforme em “luta pela linguagem e contra a perfeita comunicação, contra aquele código que traduza todos os significados perfeitamente, o dogma central do falocentrismo.”. (Haraway 1994: 276)

Em *O vagabundo dos limbos* os ciborgues têm um estatuto de amigos e são, à primeira vista, todos “masculinos”, atendendo aos corpos sem peitos salientes nem ancas (as outras personagens femininas têm essas características e esses fatores servem a identificação sexual), ao vestuário, que é também idêntico ao de “guardas”, não havendo questões sexuais que interfiram nas relações com Axle. Se têm sexo ou não, não nos é dado a conhecer. Os seres não humanos também não são reprimidos por não serem humanos e as questões de hierarquia verificam-se apenas quando há questões sexuais envolvidas.

Haraway, ao considerar a matéria dos ciborgues como a quinta-essência, éter, tornando-se assim os corpos difíceis de ver politicamente e tornando-se simulacros indica também um novo caminho. O caminho da dominação informática.

Haraway propõe como caminho para a igualdade o caminho da liberdade, do ser uno, autónomo e o seu manifesto permite desconstruir os dualismos. No entanto refere ainda a dificuldade na dialética entre o eu e o outro que pode tomar contornos de apocalipse. (Haraway 1994, 278)

A ficção científica cria lugares e realidades que parecem impossíveis, que nos poderão levar a conjeturas só permitidas em imaginários, mas que infelizmente não foram aproveitadas nesta obra.



Até onde nos levará o ciborgue? Sendo esta uma obra de banda desenhada e de ficção científica, onde o que não está previsto não pode existir (P34/2), onde se inclui literatura e arte como áreas não sujeitas a formas estanques, onde a imaginação é rainha, onde o inverosímil se aceita e se pode até confundir com o real, onde os corpos partilham categorias entre humano/máquina, entre orgânico/artificial, os autores poderiam ter sido mais arrojados mostrando, revelando ou inventando outras formas de ser, despersonalizando os sujeitos, fornecendo modelos, invadindo e perturbando ideias concebidas, através de todos estes corpos que apresentam, não se ficando pelas representações da dualidade mulheres/homens. O *vagabundo dos limbos* e Musky não nos levam, assim, à igualdade cibernética.

A ironia, quer na obra, quer em nós, está no medo de perder a consciência, o inconsciente, o eu.

## Capítulo 4 – O poder de ser: O que sou e o que quero ser

### Questões da identidade primária de Musky à luz das teorias queer

*Queer* é um infinitum espaço de identidades sexuais. *Queer* é um conceito que abre o espaço para identidades sexuais que não estão em concordância com as que estão pré-definidas, que fogem à normatividade. É o que transgride, o que está em desacordo com a normalidade, o que entra em discórdia com o que é considerado legítimo em sociedade. Posicionam-se em campos de sexualidades não normativas desenvolvendo estratégias para a resolução dos conflitos de identidades fragmentárias – as identidades *queer*.

Musky, com a possibilidade de escolha de sexo, com o controlo absoluto do seu corpo – um ser com uma capacidade que seria o sonho de quem defende as identidades queer – decide ser mulher por amor.

Quer socialmente, quer politicamente a nossa sociedade está delineada, definida e construída para a existência de dois sexos: o feminino e o masculino. Qualquer outro que se apresente vem desafiar os sistemas organizacionais, as leis e estatutos impostos a todos os níveis, sejam eles religiosos, sociais, políticos ou culturais. Não significa que caso sejam revelados e assumidos novos modelos a sociedade se torne disfuncional. Será mais por questões relacionadas com o poder dominante do sexo masculino que a oposição em desfavor da aceitação de outros sexos se faz sentir. Não se pode esquecer nem subvalorizar o valor do símbolo fálico como bravura, comando, arma ou poder.

Hoje são já aceites outras subjetividades nestas questões da identidade sexual, não obstante com alguma dificuldade de alguns e oposição por parte de outros. Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva, Rosi Braidotti (autoras que apresento e referencio neste trabalho) e ainda Judith Butler e Monique Wittig (estudadas neste capítulo) desenvolveram o seu trabalho à volta de questões que se traduzem numa oposição à divisão sexual tradicional em dois sexos. Também Anne Fausto-Sterling no seu artigo “The Five Sexes: Why Male and Female Are Not Enough” refere a importância de uma nova linguagem para a igualdade social e política,

apresentando uma nova convenção linguística para representar sujeitos assexuadamente (até mesmo os que possuam mais que um sexo), já que a linguagem bipartida – feminina e masculina – vai contra a natureza, justificando a sua ideia com a constituição física de cada sujeito.<sup>49</sup>

Monique Wittig considera que as diferenças entre os sexos e, acima de tudo, a experiência da diferença são construídas psicologicamente e politicamente e dentro de um dado contexto social. Cada sexo é construído dentro de uma rede sociocultural, uma relação complexa de relações humanas, na qual lhe é atribuído um significado dentro de um sistema que categoriza indivíduos segundo hierarquias sociais, não se podendo examinar a diferença sexual como fenómeno separado do sistema em que se insere.<sup>50</sup> Propõe novas representações das mulheres abrindo espaço para a construção de novos sexos – combatendo assim a dicotomia do masculino/feminino – atribuindo-lhe carácter emancipatório. Evidencia também o importante papel de uma abordagem psicanalítica nestas questões, já que possibilita a divisão do sujeito em imaginário, semiótico e simbólico, desmembrando-o e desconstruindo-o trazendo-lhe novos significados e novas interpretações. Wittig afirma que não há forma de escapar de uma dualidade que favorece a diferença se se continuarem a fazer leituras de mulheres/homens, feminino/masculino, macho/fêmea como leituras que transformam em oposições sociais as diferenças naturais. Defende a ideia de que deverá existir uma consciencialização pelas mulheres do seu corpo e de como ele é usurpado, dominado e ao serviço dos homens, sendo o sexo um fator de formação de classes.

---

<sup>49</sup> Anne Fausto-Sterling é professora de Biologia e de Estudos de Género e tem escrito sobre biologia do género, identidade sexual, identidade de género e sobre a atribuição social de papéis pré-determinados pelo sexo. No artigo “The Five Sexes: Why Male and Female Are Not Enough”, divide o corpo intersexual em hermes, mermes e fermes, fazendo distinção entre eles consoante o tipo de cromossomas e os órgãos sexuais apresentados. In <http://www.uta.edu/english/timothy/Fausto-Sterling.pdf>, acedido em 14 de junho de 2010.

<sup>50</sup> “As teorias feministas da identidade desenvolveram-se a partir da psicanálise neofreudiana e das teorias pós-estruturalistas. O feminismo defende que a identidade não deve ser apenas entendida como um objectivo a alcançar, mas antes como um processo de auto-consciência, que não é linear (Humm, 1989:101). Neste contexto, o conceito de identidade deverá ser considerado não isoladamente, mas em relação ao conceito de “diferença” (Irigaray, 1974; Butler, 1990; Braidotti, 1994; Felski, 1997). O pensamento crítico feminista, cúmplice da problematização foucauldiana das relações entre linguagem e poder, e, simultaneamente, na esteira do desconstrucionismo, empenhar-se-á em investigar o modo como a linguagem, na sua opacidade, desestabiliza a relação entre identidade, e desconstrói o conceito de identidade enquanto categoria fixa e imanente, insistindo na necessidade de deixar em aberto a questão da diferença sexual enquanto produto culturalmente construído”. In Macedo, Ana Gabriela, Amaral, Ana Luísa, *Dicionário da crítica feminista*. Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento, 2005.

Em "The Category of Sex", Wittig, considerando o sexo algo que existe na natureza sem predeterminações sociais, já que precede a estruturação social dos seres humanos, conclui que é ela que cria a opressão e não o contrário. É a dominação masculina que determina para as mulheres papéis balizados que caracterizam as relações sociais. O pensamento da dominação impregna também todos os discursos com discurso do senso comum (dá como exemplo: "Adam's rib or Adam is, Eve is Adam's rib")<sup>51</sup> que levam à perpetuação desses conceitos patriarcais (Wittig 1992). Para Wittig, a "categoria de sexo", sendo política, funda a sociedade como heterossexual e a heterossexualidade como natural. Tanto neste texto, como em "One Is Not Born a Woman", refere que cabe às mulheres a luta pela mudança destes papéis e conceitos, já que o dominador não sente necessidade de falar sobre o que domina. Considera que as alterações têm que ser feitas pelas mulheres, dentro das próprias construções sociais em que se encontram, subvertendo-as para as derrubar.

Simone de Beauvoir, ao dizer que "Não se nasce mulher. Torna-se mulher", referindo-se a este tipo de construções sociais, culturais e políticas de identidade, onde eu também incluo o conceito de raça, apesar de Beauvoir não o indicar, abriu caminho a Wittig para, no mesmo artigo, já referido, falar da questão "o que é ser mulher". Questionando a naturalização das "categorias de sexo" "homem" e "mulher" (predeterminação biológica a-histórica), continua dizendo que o que se pretende é fazer desaparecer a categoria "homem", enquanto constructo político, o que leva ao desaparecimento da categoria "mulher", enquanto "mito". Não pretende "matar" a individualidade de cada um/a e acha imprescindível a constituição da mulher como "sujeito individual" dentro da sua própria história. Começa assim uma descontinuidade no sistema binário homem/mulher sobre o qual se fundaram as sociedades patriarcais. Wittig abre espaço a discussões do ponto de vista das lésbicas e não as engloba na categoria "mulheres".

Wittig, com as suas teorias emancipatórias, abre a construção para novos sexos, combatendo as dicotomias. Assim, coloca em causa o conceito tradicional de cada sexo e a

---

<sup>51</sup> Deborah Cameron também fala da sua teoria da marcação para se referir a certos tipos de discursos naturais, no seu artigo "Dicotomias falsas: gramática e polaridade sexual".

consequente dicotomia entre eles – mulher e homem – como sendo uma categoria única e absoluta, reduzível a uma só essência (Wittig 1992).

Se os papéis da feminilidade se constroem, os discursos da masculinidade também se vão desenvolvendo. Esses papéis vão passando por imagens que dependem da época e que são estabelecidos por padrões sociais e de poder. Na banda desenhada em apreço, há mesmo uma referência de Axle ao papel da masculinidade que representa, ao ceder aos desejos sexuais com uma personagem feminina chamada Ruth, após imagens de grandes planos de seios femininos - como que a mostrar que está a ser seduzido e que tem que mostrar essa sua masculinidade.<sup>52</sup> O poder sexual que as mulheres exercem sobre os homens não aparece aqui como algo benéfico para a imagem das mulheres, surgindo antes como manipulação. Axle sente necessidade de se desculpar culpabilizando Ruth e não dando grande importância ao ato em si. No entanto, este comportamento de Axle não é único nesta banda desenhada e, não querendo registá-lo como “predador” sexual, tudo indica que representa o papel de “D. Juan”.

### **Musky e a importância do tema “escolha de sexo”**

O modo como Musky é representada oferece possibilidades múltiplas de aplicação de novas conceitualizações da teoria feminista. Como já foi dito, Musky não é humana e tem a capacidade de parar o seu crescimento aos treze anos para escolher conscientemente o seu sexo. Assim, a personagem não tendo sexo definido, tem um corpo onde se pode inscrever qualquer sexualidade, um corpo que possibilita a libertação sexual dentro da igualdade. Não deixa de ter desejo sexual, mas não está sujeita a hierarquias de poder que a releguem para segundo plano se decidir ser mulher. Nesta banda desenhada a escolha da sexualidade de Musky é um assunto considerado normal e não questionado, qualquer que seja a sua opção. Há outros valores considerados superiores e com maior importância, relevantes para os habitantes de Gygangyognyan, o planeta de Musky, como por exemplo a eternidade.

Este ponto, o de desvalorização da escolha de sexo feminino ou masculino, torna-se aqui pertinente, já que está associado a um planeta que se diz “muito avançado”. Ou seja, num

---

<sup>52</sup> Figura 12 em anexo.

planeta avançado os sexos têm igual peso, não havendo hierarquias entre eles e a diferenciação pela categoria "sexo" não é a mais importante na sociedade, não estando associada a uma distribuição desigual de poder.

A escolha de Musky do sexo feminino torna-se também uma escolha pela heterossexualidade, aqui também a norma nas relações sexuais entre as personagens principais. Ao longo da obra analisada, há uma frase que se repete e diz “O que não está previsto não existe” (P34/1) e as práticas heterossexuais, como norma, estão ainda hoje muito institucionalizadas.<sup>53</sup> No entanto, ainda sobre esta frase, Musky abdica do poder que o seu povo tem sobre a vida, alvo de elogios pelos outros povos, já que possuem o segredo da imortalidade. Ao perder a eternidade, a sua identidade superior, que a diferencia e evidencia, contraria então a tese e torna real a existência do que não está previsto.

### **Corpos queer**

Os estudos LGBT, Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgéneros, apesar de terem dado visibilidade a sexualidades diferentes, que se vinham mantendo na sombra, e de transgredirem as dualidades e os modelos patriarcais segundo Cristina Santos, vêm também classificar os sexos de formas estanques e não dão lugar aos conceitos introduzidos pelas teorias *queer* “enquanto proposta desestabilizadora de qualquer padronização hegemónica” (Santos 2009). Trata-se de uma categorização social de grande apelo ao biológico, que Guacira Lopes Louro apelida “modelo que poderia ser chamado de étnico” (Louro 2001). Posso dizer que é mais um aspeto da forma como o poder é estruturado e estabelecido. Convém ainda referir que a visibilidade dada e a “permissão/aceitação” de existência a estes grupos continuam delimitadas dentro de espaços próprios de atuação.

Além de defender a premência de uma nova linguagem, Ann-Fausto-Sterling, desenvolve o conceito de corpos intersexuais. Um corpo intersexual é um corpo hermafrodita e

---

<sup>53</sup> A sociedade patriarcal está de tal forma enraizada que o tipo de estrutura que ela determina em ambos os sexos é talvez mais um hábito de espírito e um tipo de vida do que um sistema determinado. Depois de ter posto em questão tanto o hábito como as estruturas políticas – com maior sucesso em relação às últimas do que em relação às primeiras - a primeira fase mostrou-se incapaz de resistir à investida da reação e não cumpriu a sua promessa revolucionária. In Millett, Kate, *Política sexual*. Lisboa, 1970, 12.

Sterling divide ainda os hermafroditas em três intersexos. Salaria ainda, acrescentando a ideia de que podem existir outros subgrupos além destes cinco, o facto de que os corpos podem ser desiguais consoante a percentagem de características femininas e masculinas apresentadas, além do fator importante na formação do sujeito que são as vivências sociais de cada um. Musky poderá inserir-se na categoria de hermafrodita já que os seus órgãos sexuais estão latentes até que se decida por um género sexual. A sua escolha será feita tendo por base as experiências que terá ao longo das suas viagens com Axle pelos universos e os olhares que terá desses mesmos mundos. A este propósito Sterling diz: que “O sexo é um continuum vasto e infinitamente maleável que desafia as limitações, mesmo que consideremos cinco categorias”. (Fausto-Sterling, 1993)

Esta não é uma ideia nova e também Platão, na sua obra *O banquete ou do amor*, faz referência, no discurso de Aristófanes a Erixímaco, a uma existência de três sexos, distinguindo o feminino, o masculino e um terceiro composto pelos outros dois que viria a extinguir-se (Platão, 66-67). Sabe-se que essa extinção não aconteceu. Existe apenas numa percentagem pequena relativamente aos outros dois. Se em tempos mais antigos o fato de não se ter um sexo bem definido fisicamente seria de esconder ou pelo menos de não revelar, presentemente existe uma endentação para a “resolução do problema”, com intervenção médica, nos sujeitos que apresentam formas sexualmente diferentes. O que se verifica é que tanto no discurso de Platão como no de Anne Fausto-Sterling, há imposições feitas pela sociedade ocidental, mais uma vez por definições e imposições sociais, políticas, culturais e religiosas, de que esta categoria deverá deixar de ser considerada<sup>54</sup>. Há uma perpetuação dos arquétipos nas definições sexuais que eternizam e fortalecem, por sua vez, uma sociedade falocêntrica, que insinua ainda que o diferente é anormal, podendo ir inclusivamente contra a lei<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup>Na Geometria a figura perfeita é o círculo e estes seres seriam praticamente esféricos. Platão refere inclusivamente a sua forma de deslocação ao correrem como rodar, mas ao mesmo tempo diz que são uma espécie andrógina, o que na Grécia antiga tinha sentido pejorativo e significava também a condenação de práticas homossexuais. In Platão, *O banquete ou do amor*. Coimbra: Atlântida Editora 64-65.

<sup>55</sup> Desde a Idade Média até aos dias de hoje, as relações sexuais e mais presentemente os casamentos entre pessoas do mesmo sexo são proibidos na maioria das sociedades, além de outras questões do âmbito LGTB que continuam em discussão.

Se se pudesse inserir Musky numa categoria platónica e analisá-la segundo a sua perspetiva, inclui-la-ia na terceira, apesar de não ter referências acerca do seu aparelho sexual primário, nem haver referências diretas para poder dizer que a escolha de Musky vai em busca do reencontro com a sua antiga natureza.

### **Musky, queer e corpos**

O corpo de Musky tinha a pureza necessária para a construção de uma sexualidade livre. O binarismo sexo/género, tomando sexo como o biologicamente adquirido e género como o socialmente construído, ou seja a ideia de um sexo que vem da própria natureza e anterior às estruturas sociais, que serviu às feministas para basearem a desconstrução de papéis atribuídos às mulheres, que tornam as mulheres submissas aos homens, não se aplicava originalmente a Musky. Musky estava assim livre de binarismos ou dualidades.

A sua imagem iconográfica à primeira vista dá ideia de androginia. Apresenta um corpo jovem, de adolescente, que ao estar sempre coberto de roupa, do tipo palhaço<sup>56</sup>, deixa no ar algumas dúvidas quanto à sua identidade sexual. Ao analisar mais pormenorizadamente a sua face, os traços suaves até apontam para uma beleza com características femininas, dentro dos padrões de corpos masculinos e femininos da sociedade ocidental, ou fruto da sua idade. Existe um novo conceito de beleza masculina – metrossexual - que está ligada aos cuidados com o corpo, face, imagem e vestuário, onde se poderia enquadrar Musky se esta fosse cuidadosa com o seu vestuário, mas o seu vestuário não se coaduna com estes itens. À medida que as aventuras se desenrolam, Musky apercebe-se de que tem um companheiro de aventuras se se tornar um homem, mas que é facilmente trocada sempre que outras mulheres aparecem. Opta por uma identidade sexual que lhe permita que as suas relações com Axle não sejam prejudicadas, dando primazia à relação sexual, mas não deixando os comportamentos masculinos que lhe permitem acompanhá-lo para todo o lado. Neste ponto, Musky não perde a sua identidade porque não abdica do que realmente gosta de fazer. A escolha ter sido pelo sexo

---

<sup>56</sup> A figura do palhaço será analisada a seguir, como performatividade de travestismo.



feminino foi quase forçada já que Axle é heterossexual, o que já contraria algum caráter emancipatório da personagem. As alterações corporais que a identificam como mulher só se podem ver quando está sem roupa.<sup>57</sup>

Judith Butler, em *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*,<sup>58</sup> apresenta o conceito de gênero como uma performatividade e define-o como uma “modalidade específica de poder, entendida como discurso” (Butler 2002, 267), uma construção quase teatral onde se repetem consecutivamente determinados padrões.

Os corpos performativos constroem assim realidades subjetivas, sendo o sexo o resultado da performance das práticas de repetição e não propriamente uma construção cultural. Apresenta o travestismo como uma performatividade que pode ser subversiva do sistema patriarcal, mas que por si só não o é. Indica os perigos das performances hiperbólicas que podem levar a delimitações e regras para os homossexuais ou para as lésbicas, que podem ficar catalogados com determinados vestuários ou atitudes, podendo ser confundidos com alguma espécie de enfermidade e assim tornar a política *queer* hostil. (Butler 2002, 328)

Relacionando Musky e a sua imagem iconográfica (o palhacinho para Axle) e aplicando o conceito de performatividade travestida de Butler, vejo uma personagem que poderia representar o papel de *travesti*. Segundo Butler, a construção de gênero como travestismo parece ser o efeito de uma quantidade de circunstâncias. Musky tanto é rapaz como é rapariga. Coloca as máscaras consoante o papel que quer desempenhar perante Axle. Todos os papéis desempenhados por Musky perante Axle são-no feitos por vontade própria, não havendo nunca uma palavra de indicação de Axle para com Musky no sentido de que gostaria mais de determinadas atitudes em detrimento de outras. Mesmo os insultos que ele dirige a Musky não parecem ser a chave para a escolha do sexo feminino, porque não se vê Musky a reclamar desse tipo de diálogos sendo inclusivamente recíprocos. (P3/10 e P4/10)

Butler, ainda a propósito do conceito de travestismo, diz que apesar de numa série de obras já se ter dito que "el vestido hace a la mujer", faz questão de frisar que não pensa que

---

<sup>57</sup> Figura 14 em anexo.

<sup>58</sup> Utilizei a tradução para espanhol: *Cuerpos que importam. Sobre los limites materiales y discursivos del "sexo"*.

gênero se possa representar por um vestido ou que o uso de um vestido faça a mulher (Butler 2002, 324). Também Musky, após ter feito a sua escolha sexual, continua a vestir-se da mesma forma, não adotando qualquer vestuário que a identifique como mulher ou homem apenas pela aparência.

Ainda em *Problemas de gênero*, Butler relaciona a “mascarada” de Lacan como uma produção performativa e refere Irigaray para refletir sobre “mascarada”. Irigaray diz que mascarada é “o que as mulheres fazem... para participar do desejo masculino, mas ao custo de abrir mão do delas mesmas” (Irigaray apud Butler 2008, 78). Apesar de representar um papel mais masculino (de acompanhante nas aventuras e em brincadeiras mais relacionadas com rapazes do tipo subir a árvores e atirar-lhe com fruta (P1/1)), Musky não se pode inserir no sexo feminino porque não pretende fingir que tem um falo, já que no enredo o seu aparelho sexual permitir-lhe-á desenvolver um se assim o decidir, pressupondo-se que até lá terá os dois sexos. Verifica-se, através dos comportamentos e brincadeiras, que a identidade que Musky aparenta/desempenha mais, desde o início desta obra de banda desenhada, tem características mais masculinas que femininas, se atendermos ao tipo de educação em voga até aos anos 1970. Também segundo Butler, a partir do conceito que esta autora faz sobre o conceito de mascarada para Irigaray, poderei dizer que Musky parece ser um protótipo das suas ideias neste campo porque assume os papéis que pensa que Axle vai gostar mais, consoante a história em curso. Deixa de pressionar Axle para as brincadeiras que lhe dão prazer (como ir à pesca, por exemplo) para o seguir fielmente em todas as aventuras, mesmo que com isso sofra de ciúmes.

Musky tem “nas suas mãos” a prerrogativa de decidir se o poder dos homens serve melhor os seus propósitos do que o poder das mulheres. Já pudemos constatar nesta banda desenhada que algumas mulheres têm poder e que, embora esse poder não seja um poder soberano, lhes dá alguma margem de manobra para atingirem os seus objetivos, quer sejam eles de prazer sexual, quer sejam políticos (Reemich e Ruth), o que poderia levar Musky a escolher o sexo feminino. No entanto, em P23/9, ao demonstrar alguma afeição, fragilidade e medo perante Axle, a reação deste é de dúvida e escárnio (“Tu triches, petit clown!”) e empurra-a para o chão em sinal de desdém (P24/9), mesmo após a sequência de algumas imagens

amorosas entre eles. A atitude que Axle tem para com Musky é contrária à que tem com as outras mulheres quando surgem cenas de cariz sexual. Esta cena de violência mostra o medo que Axle tem de Musky como mulher. Relembra as ideias patriarcais de que as mulheres são sedutoramente perigosas e que têm o objetivo diabólico da tentação dos homens. Axle tem constantemente este tipo de atitudes de fuga às relações mais íntimas com Musky, como que mostrando ter receio de “se prender” a ela. Musky, por sua vez, tenta sempre conquistá-lo apelando aos sentimentos dele de proteção e dela de necessidade de dependência: “Le monde m’est interdit et perd toute cohérence, Axle, si tu ne le cimentes pas pour moi...”. (P33/9)

Temos então o desejo heterossexual de Axle por várias mulheres e uma atração também heterossexual por Chimeer, que depois se translada para Musky. Esse amor é renunciado e reprimido por Axle, após ter conhecimento de que Chimeer e Musky são a mesma “pessoa”, para não sentir remorsos de ser o causador do envelhecimento de Musky (P45/10). Esta sua atitude é reafirmada mesmo após ser tentado a comer frutos, que lhe são oferecidos por Musky, numa alusão à maçã do mito de Adão e Eva (P3/11). Mais uma vez a analogia entre Musky e Eva e Axle e Adão, como possíveis progenitores de um novo mundo, no entanto mostrando sempre Musky no papel estereotipado da mulher como sujeito do mal e as possíveis escolhas de sexualidade limitadas à dualidade feminino/masculino.

Como já se viu ao longo deste estudo, a cultura ocidental e os tabus religiosos estão constantemente a ser aflorados e era pouco provável naquela altura surgir uma banda desenhada comercial, para um público maioritariamente masculino, que tivesse como personagens principais homossexuais, já que foi apenas nesta época que o erotismo se introduziu na banda desenhada *mainstream*. Isto se Musky adotasse o sexo masculino. Assim, o mais esperado será mesmo que Musky se torne mulher, até porque a partir daí engravida (álbum 13) e deixa descendência ao herói, o que, apesar de esse não ser um ponto fulcral nesta série, segue os preceitos patriarcais da estrutura mental conservadora em que se integra.

Não vejo inconvenientes nem preconceitos nenhuns em que Musky tenha optado por uma sexualidade feminina e não quero deixar aqui transparecer que o sexo feminino é inferior ao masculino. Apenas pretendi observar até que ponto o facto de Musky apresentar um corpo *queer*

isso seria um fator emancipatório para a personagem, para a obra em questão, e que não foi aproveitado pelos autores como tal.

## Conclusão

Este trabalho é uma análise feminista de uma obra. O facto de essa obra se encontrar sob a forma de banda desenhada e ser de ficção científica são apenas contextos, que não posso deixar de ter em conta evidentemente, mas que não são o meu principal objeto de trabalho. Este nunca pretendeu ser um estudo dentro do âmbito da banda desenhada assim como não é também um estudo sobre ciências, robótica e sistemas, interligados ao tema. O uso da banda desenhada no sistema educativo também me é caro, mas também não foi fulcral para a sua elaboração. No entanto, qualquer uma destas áreas foi muito importante para o desenvolvimento do meu trabalho, que foi suscitado pela personagem Musky, como possuidora de um corpo libertário e emancipatório das opressões patriarcais sob a perspetiva das teorias feministas, e que é o fulcro desta análise.

Sobre o papel das mulheres enquanto autoras, desenhadoras, coloristas, na banda desenhada, muito mais haveria a dizer e a investigar. Há referências que não domino, mas penso que esta breve abordagem será suficiente para abrir espaços para outros estudos e até servir de chamada de atenção para o mundo da banda desenhada, mundo fantástico de saber e prazer, para além de, aliada aos estudos feministas, poder servir de proposta de uso da mesma, na desconstrução das imagens estereotipadas das imagens das mulheres. Há já muitas mulheres a produzirem banda desenhada onde desconstroem esses mesmos papéis e é necessário dar-lhes voz nos meios académicos para um melhor futuro para todas e todos.

Os objetivos a que me propus foram então fazer uma análise da personagem Musky a partir de perspetivas feministas, dando especial destaque a dois campos teóricos: os queer e os ciborgue, considerando sempre a contextualização da obra na época em que foi iniciada, tentando perceber se haveria alteração das representações das personagens em análise ao longo dos anos em que esta continuou a ser feita, não deixando de ter em atenção o facto de ter sido feita por autores-homens (Godard e Ribera).

Com as teorias escolhidas pretendi encontrar instrumentos de teorização que me permitissem analisar e saber até que ponto é que a possibilidade de Musky escolher o seu sexo,

é um poder emancipatório, já que esta personagem me oferece esta hipótese por ser uma criatura com capacidades diferentes dos seres humanos.

A análise da personagem Musky não podia ser isolada da análise da personagem principal, Axle Munshine, já que essa personagem é essencial no desenvolvimento de Musky e na sua escolha sexual, e também das mulheres que têm algum papel de intervenção na obra, além da de simples figurantes, e que interagem com Axle diretamente, para que se pudesse perceber se as relações entre Axle e essas mulheres seriam diferentes da relação que ele tem com Musky ou se essas mesmas relações me dariam também algum sinal emancipatório dessas mesmas mulheres.

Atendendo à época em que esta obra foi iniciada (1975), seria de esperar que os autores não tivessem ficado indiferentes aos aspetos de mudança e às ideias vanguardistas de identificação sexual do seu tempo. Apesar de não terem conseguido ultrapassar o binómio mulher/homem e as relações heterossexuais, ainda assim, constroem uma personagem que problematiza a identidade sexual, apresentando-a como sujeito da sua escolha de sexo.

Quanto a mim, falharam nas expectativas criadas, já que a escolha de Musky, que não aparece na obra como fruto de alguma imposição externa, acabou por não conseguir deixar de estar sujeita à forma de pressão que passa pelo sistema normativo hegemónico, refletindo os pensamentos e olhares dos seus autores, ambos do sexo masculino, como já referi. Musky não passa da imagem refletida da sociedade em que vivem. Não se pode descurar o público, a quem a obra seria hipoteticamente dirigida, e que também a perscrutaria com olhares atentos. E não seria ele essencialmente masculino? Não se pode esquecer também que estão em vista lucros, já que este tipo de obra não esconde o seu aspeto comercial.

Ao pretender perceber a carga emancipatória desta personagem e da sua possibilidade de escolha – refiro-me à escolha do sexo - deparei-me logo com as dificuldades dos autores na sua representação física. Num tão vasto universo de representações de corpos que eles apresentam na obra, esperava encontrar alguma solução menos trivial, menos previsível, menos evidente. Afinal, não conseguiram com Musky apresentar outros corpos humanos, nem ultrapassar os estereótipos que perseguem as mulheres.

A obra passa ainda por outros lugares comuns que não favorecem as mulheres, sendo um deles as rivalidades entre elas à volta dos homens. Musky e a sua irmã físi para Muskie, por exemplo, não são representadas com relações simpáticas entre si, mostrando pelo contrário uma grande rivalidade por estarem apaixonadas pelo mesmo homem. No fundo, Musky e Muskie quase nutrem um ódio mútuo na sua luta por Axle, que tem o papel de “macho alfa”. Em quase todas as cenas onde a presença das mulheres se torne fundamental, aparecem sempre como objeto de desejo.

Mesmo as personagens femininas onde poderiam existir sinais emancipatórios não foram aproveitadas pelos autores. Temos como exemplo Ma Super Novae, que representa uma mulher machista contrariamente ao que se espera ao ver a imagem de uma Amazona. Outra personagem com poderes de alterar o seu lugar, já que ocupa um lugar no poder é Reemich. No entanto deixa que os ciúmes se apoderem dos seus actos, e as suas atitudes, a partir do momento em que percebe que perdeu o amor de Axle, são de vingança. Ou ainda Ruth que cede ao prazer de uma vida onde tem um lugar privilegiado, acima de outras mulheres, numa casa (onde tem um homem por senhor) em troca de utilizar o seu corpo para favores sexuais.

Não há, portanto, qualquer sinal de emancipação nas mulheres apresentadas.

Para abordar Musky, foram-me úteis as teorias de Rosi Braidotti sobre identidade nómada e Donna Haraway sobre os Ciborgues. Ensaiei a hipótese de ver o corpo de Musky como estando em relação ao um processo de nomadismo, i.e., um processo de recusa de uma fixidez de identidade.

Apesar de a personagem Musky não ser humana e não se vislumbrarem próteses mecânicas, tem um sistema reprodutivo semelhante ao dos humanos (tem um(a) filho(a)), ao mesmo tempo que tem a faculdade de replicação desligada da reprodução orgânica e tem inseridos “os três grãos” que lhe facultam a eternidade e apresenta ainda características que para Haraway determinam o “cyborg”: “é um organismo cibernético híbrido, é máquina e organismo, uma criatura ligada não só à realidade social como à ficção” e ainda é uma criatura pós-género, não está ligada a bissexualidades, não tem complexos pré-edipianos, falocêntricos, nem está sujeita a hierarquias e repressões de sexo, classe ou raça.

É esta hibridez da figura que me interessa, aliada à expectativa que ela abre de um ser pós-gênero, e foi a partir daí que a teoria de Haraway me ajudou a fazer sentido das potencialidades feministas em Musky.

Deparei-me com o desnivelamento entre a utilização da desconstrução nas teorias de Haraway e o que de facto de passa em concreto com as teorias da robótica e das ciências do artificial para uma boa prática no campo. Além das limitações na conceção dos ships eletrónicos para a construção de novas identidades, porque os cientistas são homens e mulheres já “formatados” pela sociedade, que transmitirão as suas vivências e experiências às máquinas, há ainda o medo de deixar de se ter o controlo sobre as mesmas. Porfírio Silva pergunta até o inverso: se com a evolução das máquinas não corremos o risco de sermos “colonizados” pelo seu património

Este confronto de ideias foi-me útil por me ter ajudado a fazer sentido das limitações já mencionadas na forma de imaginar um mundo alternativo em O vagabundo dos limbos.

Em combinação com as teorias de Braidotti e Haraway, as teorias de Judith Butler e Monique Wittig foram as que me ajudaram também a refletir sobre Musky. O seu corpo e a sua personalidade (nunca se percebe se é rapaz ou rapariga, a linguagem também não deixa perceber e mostra apenas um/a jovem irreverente) apresentam o lugar ideal para a concretização do “novo”, do “diferente”. Mas, mais uma vez os autores ficaram aquém das expectativas abertas por esse corpo performativo, que tão bem se retrata nas teorias de Butler, que parecia ter tudo para denunciar a "categoria de sexo" enunciada por Wittig. Segundo Butler, a construção de género como travestismo parece ser o efeito de uma quantidade de circunstâncias. Musky apresenta a performatividade do travestismo, mudando de papéis consoante lhe são mais ou menos úteis na sua relação com Axle. Irigaray diz que mascarada é “o que as mulheres fazem... para participar do desejo masculino, mas ao custo de abrir mão do delas mesmas”. Foi o que Musky fez, levando o papel até ao limite, preferindo ser mulher para não perder Axle no campo sentimental. A dependência sentimental das mulheres perante os homens ainda está bem presente, como se vê, nesta banda desenhada. Afinal, perpetua-se a ordem social e de poder, de cunho patriarcal.



O facto de ser uma personagem de ficção científica com sugestões de ciborgue ou *queer* não lhe concedeu mais privilégios que ser mulher numa sociedade patriarcal. As atribuições das aventuras e da transformação corporal de Musky mudaram atitudes entre as duas personagens, mas o lugar do poder de decisão pertenceu sempre a Axle. Nem a abnegação de Musky ao dar-lhe a sua vida eterna (os três grãos que tinha no lugar do coração, acto que pode ser altruísta para se posicionar a um mesmo nível hierárquico de Axle), nem a maternidade (que se pode ver como a eternização/continuidade da vida do herói Axle), e que lhe trouxe alguma independência psicológica (teve autonomia para sair da vida de Axle a uma determinada altura) conseguiram derrubar as ideias da superioridade masculina nestas aventuras de banda desenhada.

O que lhe deu poder foi o facto de Axle sentir que a perdeu. O sentimento de perda de posse, que Axle sentiu pelo seu afastamento, primeiro por ter sido raptada e depois pelo afastamento voluntário, fez com que este percebesse a importância que ela tinha para ele e lhe atribuísse então o devido valor, como mulher e companheira.

Posso então dizer que esta banda desenhada foi delineada e concebida dentro de um modelo patriarcal, que nem o facto de Musky ser proveniente de um sistema político onde as hierarquias não distinguiam seres femininos dos masculinos conseguiu alterar. Mesmo que os autores tivessem pretendido levantar a questão das desigualdades sociais ou qualquer uma das representadas nesta banda desenhada, como por exemplo questões relacionadas com religiões ou a vida eterna, e a que me referi na introdução a este trabalho, os mesmos não conseguiram ultrapassar as limitações da sua própria ideologia e da sua circunstância e dar respostas inovadoras, alterando representações conservadoras.

Mas Musky não é feliz – a P37/30 revela uma expressão de resignação assim como as suas palavras.<sup>59</sup> Musky resigna-se ao seu “destino”, para o qual contribuiu ativamente, e perpetua a demanda de Axle, desta vez em busca de Muskie. Há notoriamente a perda da identidade de Musky, que já não tem vida própria, abdica dos seus sonhos, não tem ela própria uma demanda pessoal. Contrariamente ao que está instituído com a ideia de que a felicidade reside em encontrar a “alma gémea”, “a cara metade”, “o homem da minha vida” (dentro do

---

<sup>59</sup> Ver Figura 17 em anexo.

conceito de heterossexualidade, claro, em que até se diz que o dia do casamento é o dia mais feliz da vida de uma mulher), Musky diz-me que isso não é verdade. O que sobrevém é a resignação das mulheres ao lugar de “o outro”, numa relação em “nome do amor”.

Esta é uma obra que usa e ousa muito a abordagem ao erótico e aos actos sexuais.

A descoberta da sexualidade também nos permite abrir os horizontes sobre o que somos e qual o nosso lugar a partir daí na sociedade em que vivemos, já que por mais direitos que as mulheres tenham conquistado, ainda não conseguiram ter acesso a um lugar igual ao dos homens.

Os seres humanos aceitam as regras e moldam-se num processo de autocontrolo considerado legítimo. Todas as ideias novas que apareçam e tentem subverter a dita normalidade são tomadas como ataque a uma ordem social vigente.

Isto não significa que tudo seja controlado e que não haja alteração de princípios e conceitos de ordem social, cultural e até moral. O que se exige muitas vezes para essas alterações é que haja uma prova científica, seja ela evidente aos olhos ou alcançada através de estudos.

Os Estudos Feministas e o trabalho desenvolvido em seu redor são de extremo interesse social, porque permitem a desconstrução de conceitos sobre assuntos tabu como o são, ainda hoje, os assuntos sexuais.

Os Estudos Feministas ensinam a pensar e abrem portas para a liberdade de expressão. Pensar traz novas atitudes, novas ideias, novos pensamentos, subversão muitas das vezes. E isso não agrada a modos de estar que preferem continuar sob ordens que consideram primordiais, para o equilíbrio do que defendem.

Pensar dá poder. E o poder de ser, agora um poder de um ser diferente, um ser consciente, um ser que sabe o que é e o que quer ser, torna-se competitivo, mais poderoso e perigoso para o poder patriarcal.

## Bibliografia

**Fontes primárias** – segundo ordem cronológica da edição dos autores:

### Edições em Portugal:

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *O vagabundo dos limbos*. Lisboa: Bertrand, 1978

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *O império dos sóis negros*. Lisboa: Bertrand, 1978

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *Os abutres do cosmos*. Lisboa: Bertrand, 1979

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *Os demónios do tempo imóvel*. Lisboa: Meribérica

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *O alquimista supremo*. Lisboa: Meribérica/Liber

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *Que realidade papá?*. Lisboa: Meribérica/Liber, 1983

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *A guerra dos bonkes*. Lisboa: Lisboa: Meribérica, 1983

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *Por três grãos de eternidade*. Lisboa: Meribérica/Liber, 1988

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *O labirinto virginal*. Lisboa: Meribérica/Liber, 1988

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *O último predador*. Lisboa: Meribérica/Liber, 1993

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *A máscara de Kohm*. Lisboa: Meribérica/Liber, 1994

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *Os lobos de Kohm*. Lisboa: Meribérica/Liber, 1998

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *O menino-rei de onirodyne*. Lisboa: Meribérica/Liber, 2000.

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *A fissimã de Musky – O templo dos oráculos*. Colecção Os incontornáveis de Banda Desenhada. Bedeteca/Público/Asa, 2011.

### Edições em França:

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *Où est-tu Korian?*. L'intégrale, Vol. 6. Oberthur Graphique: Dargaud, 2004.

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *Bonjour, la folie*. L'intégrale, Vol. 7. Oberthur Graphique: Dargaud, 2005.

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *Au bout du chemin, l'abîme*. L'intégrale, Vol. 8. PPO Graphic: Dargaud, 2005.

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *À l'envers du temps*. L'intégrale, Vol. 9. Partenaires-Book: Dargaud, 2006.

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *Cap sur le néant d'avant*. L'intégrale, Vol. 10. PPO Graphic: Dargaud, 2006.

GODARD, Christian; RIBERA, Julio, *Un peu plus loin, l'espoir enfim....*. L'intégrale, Vol. 11. PPO Graphic: Dargaud, 2007.

## Referências bibliográficas

“A origem do mal – Génesis” in *Bíblia sagrada*. Difusora Bíblica: Lisboa, 2002.

BEAUVOIR, Simone de, *O segundo sexo: factos e mitos*, 1º volume, 4ª edição. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970. Trad.

BRAIDOTTI, Rosi, “A diferença sexual como um projeto político nómada” in *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Org. Ana Gabriela Macedo. Lisboa: Cotovia, 2002, 143-160. Trad.

BRAIDOTTI, Rosi, “Becoming- Woman: Rethinking the positivity of Difference” in *Feminists Consequences: Theory for the New Century*. Ed. Elisabeth Bronfen & Misha Kavka. New York: Columbia University Press. 2001.

BRAIDOTTI, Rosi, “Cyberfeminism with a difference”. 2004.

[http://www.let.uu.nl/womens\\_studies/rosi/cyberfem.htm](http://www.let.uu.nl/womens_studies/rosi/cyberfem.htm), acessado 15 fevereiro 2011.

BRAIDOTTI, Rosi, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press, 2002.

BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodying and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

BRAVO, Ana, *Invisibilidade do género feminino em Tintin. A conspiração do silêncio*. Oeiras: Chronos Editora, 2007.

BUTLER, Judith, *Cuerpos que importan, Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2002. Trad.

BUTLER, Judith, *Problemas de género – Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. Trad.

CAMERON, Deborah, “Dicotomias falsas: gramática e polaridade sexual” in *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Org. Ana Gabriela Macedo. Lisboa: Cotovia, 2002, 125-142.

CASCAIS, António Fernando, “Um nome que seja seu: dos estudos gays e lésbicos à teoria queer”, in *Indisciplinar a teoria – Estudos gays, lésbicos e queer*. Org. António Fernando Cascais, Fenda, 2004, 21-89.

DELUMEAU, Jean, *História do medo no ocidente – 1300-1800. Uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DESSEAU, Nicolas, “Portraits de femmes” in *9º Art – Les cahiers du Musée de la bande dessinée*, nº 6. CNBDI: 2001, 52-55.

DWORKIN, Andrea, Simpósio “Prostituição: Da academia ao ativismo”, 1992.

<http://antipatriarchy.wordpress.com/2009/03/10/prostituicao-e-supremacia-masculina/>, acessado a 21 de julho de 2012.

ENGELS, Friedrich, *A origem da família, da propriedade e do estado*. Coleção Síntese, Lisboa: Editorial Presença, 4ª edição.

FAUSTO – STERLING, Anne, “The Five Sexes: Why Male and Female Are Not Enough”. 1993.

<http://www.uta.edu/english/timothy/Fausto-Sterling.pdf> acessado a 14 de junho de 2010.

FOUCAULT, Michel, *A história da sexualidade 1 – A vontade de saber*. Brasil: Biblioteca de Filosofia e História das Ciências, 1990. Trad.

GIET, Sylvitte, “Un “filme en planches dessinées” in *9<sup>e</sup> Art – Les cahiers du Musée de la bande dessinée*, nº 6. CNBDI: 2001, 44-55.

GROENSTEEN, Thierry, “La bande dessinée des filles” in *9<sup>e</sup> Art – Les cahiers du Musée de la bande dessinée*, nº 6. CNBDI: 2001, 32.

GROENSTEEN, Thierry, *Système de la bande dessinée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

HARAWAY, Donna, “Saberes localizados: A questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial” in *Caderno Pagu* (5), 1995, 7-41.

HARAWAY, Donna, *Symians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991.

HARAWAY, Donna, “Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80” in *Tendências e impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Org. de Heloísa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. Trad.

*História universal: Do início ao fim da guerra fria*, Cap. VII, Os países da Europa ocidental. Ed. Planeta Agostini, 2005, Vol. 16. 208-266.

IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris : Les éditions de minuit. D.L., 1991.

JONES, Ann Rosalind, “Escrever o corpo: para uma compreensão de l'écriture féminine” in *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Org. Ana Gabriela Macedo. Lisboa: Cotovia, 2002, 75-95.

KIDSON, Mike, “De la loyauté à la charité. Cinquante ans d'illustrés anglais pour les filles” in *9<sup>e</sup> Art – Les cahiers du Musée de la bande dessinée*, nº 6. CNBDI: 2001, 40-43.

LYOTARD, Jean – François, *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1988. Trad.

LAYOUN, Mary, “A nação em transculturação e os espaços sexualmente diferenciados da diáspora: Mulher/Homem e cidadania”, in *Revista de Ciências Sociais*, 50 (Fevereiro 1998), 27 – 46. Trad.

LOPES, Adília, “A selva”, *Caderno* [2007], in *Dobra – poesia reunida*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009, 468.

LOPES, João Teixeira, “O estranho mundo da escola secundária Ferreira da Castro” in *Ex aequo*, 2002. 7, 99-105.

LOPES, Maria, *Mulheres, espaço e sociabilidade – A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII)*. Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

LOURO, Guacira Lopes, “Teoria queer - Uma política pós – identitária para a educação”. *Estudos Feministas* 2, Ano 9, 2001, 541-553.

MACEDO, Ana Gabriela, Amaral, Ana Luísa, *Dicionário da crítica feminista*. Santa Maria da Feira: Edições Afrontamento, 2005.

MARQUES, C. [et al.] - *Um olhar sobre os feminismos: aprofundar a democracia no mundo da vida*. Porto: Edições Umar, 2003, 9-18.

MERCIER, Jean-Pierre, “Dessins pour les filles” in *9<sup>e</sup> Art – Les cahiers du Musée de la bande dessinée*, nº 6. CNBDI: 2001, 56-60.

MÉTRAL, Marie-Odile, *O prazer na dimensão religiosa*. In <http://www.scribd.com/doc/24964259/O-Prazer-na-dimensao-religiosa>, acessido em 8 julho de 2010.

MILLET, Kate, *Política sexual*. Lisboa, 1970, 12. Trad.

Platão, *O banquete ou do amor*. Coimbra: Atlântida Editora, 66-67. Trad.

SILVA, Porfírio, *Das sociedades humanas às sociedades artificiais*. Lisboa: Âncora Editora, 2011.

SONTAG, Susan, *Contra a interpretação*. Brasil, 1987. Trad.

RICH, Adrienne, "Notas para uma política de localização" in *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Org. Ana Gabriela Macedo. Lisboa: Cotovia, 2002, 15-35.

TERNAUX, Catherine, "Petites crevetes roses et Banjo-Girls" in *9<sup>e</sup> Art – Les cahiers du Musée de la bande dessinée*, nº 6. CNBDI: 2001, 61-65.

WILLIAMS, Paul, "Questões sobre 'banda desenhada contemporânea de mulheres'", in *The Rise of the American Comics Artist. Creators and Contexts*. Williams, Paul, e Lyons, James, eds. University of Mississippi Press: Jackson MS 2010, 135-149. Tradução (in progress) de Pedro Moura.

WITTIG, Monique, *One Is Not Born a Woman*. In <http://freedownload.is/doc/one-is-not-born-a-woman-monique-wittig-4206346.html>, acessido em 19 maio 2012.

WITTIG, Monique, "The category of sex" in *The Straight Mind and Other Essays*. New York: Beacon Press, 1992, 1-8. [Tradução para português, para fins didáticos, por Alice Gabriel e Felipe Arede].

ZINK, Rui, *Literatura gráfica?*. Oeiras: Celta, 1999.

### **Outros documentos digitais**

<http://www.bdparadisio.com/femmes.htm>, acessido em 18 julho 2012.

<http://www.infofemmes.com/v2/p/Se-documenter/Historique-du-droit-des-femmes/60>, acessido em 15 fevereiro 2012.

<http://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=nanocompositos-aviao-transformer>, acessido em 11 de outubro de 2011.

<http://www.inovacaotecnologica.com.br/noticias/noticia.php?artigo=musculos-artificiais-imitam-celulas-musculares-humanas>, acessido em 11 de outubro de 2011.

<http://www.gforum.tv/board/1033/86432/evolucao-do-direito-das-mulheres-em-portugal.html>, acessido em 15 fevereiro 2012.

[http://en.wikipedia.org/wiki/William\\_Grey\\_Walter](http://en.wikipedia.org/wiki/William_Grey_Walter), acessido a 16 de agosto de 2011.

[http://www.calit2.net/newsroom/release.php?id=1469&fb\\_source=message](http://www.calit2.net/newsroom/release.php?id=1469&fb_source=message), acessido em 18 julho 2012.

## Anexos

Figura 1

Musky  
e  
Axle



Figura 2

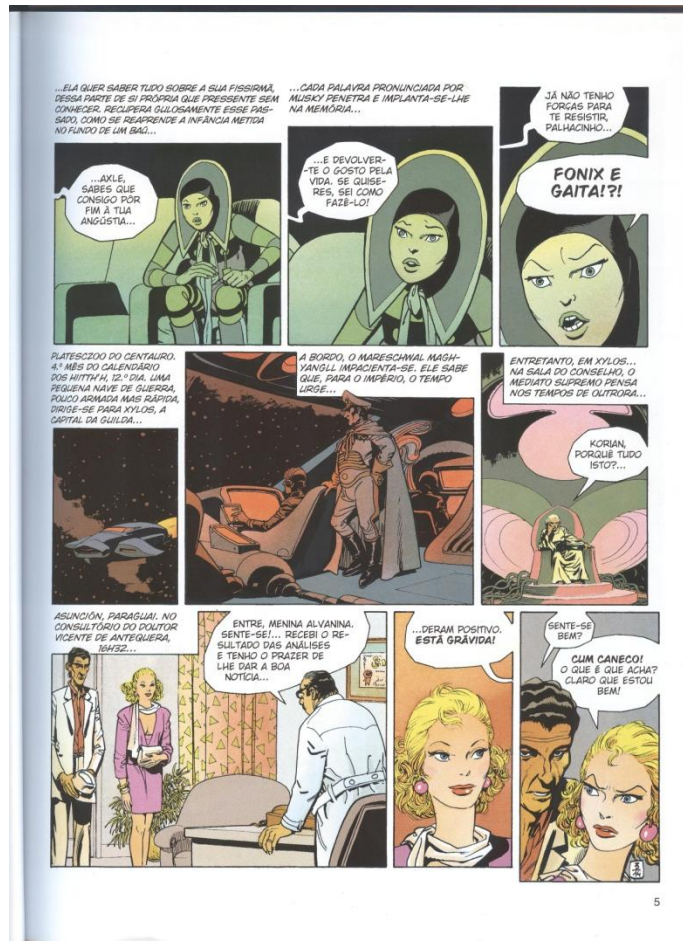




Figura 3



Figura 4

Chimeer









Figura 6

Axle



Figura 7

Príncipe  
Valente





Figura 8



Figura 9







Figura 12

Ruth



Figura 13



Figura 14



Figura 15





